

Борис

Гройс



Политика

ПОЭТИКИ

Политика
поэтики

Борис

Гройс



Политика

УДК 7.01(081)(430)

ББК 87.82я44

Г 86

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы
Центра современной культуры «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»



Ad Marginem

Оформление: textandpictures

Гройс, Борис

Г 86 Полигика поэтики: [сб. ст.] / Борис Гройс. — М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. — 400 с.

ISBN 978-5-91103-139-8

Сборник статей философа и теоретика современного искусства Бориса Гройса составлен им самим из работ, вошедших в его книги *Art Power* (MIT Press, 2008) и *Going Public* (Sternberg Press, 2010), а также из статей, вышедших в американских и европейских журналах и каталогах.

© Boris Groys, 2012

© В. Акулова, К. Гурштейн, Е. Деготь, А. Зайцева, И. Кушнарева, Е. Лазарева,

А. Матвеева, П. Микигенко, А. Осипова, А. Фоменко, К. Чухров, перевод с англ. и нем., 2012

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Art Foundation, 2012

Содержание

- 6 Предисловие. Современное искусство как тотальность
- 17 Под взглядом теории
- 36 Слабый универсализм
- 49 Логика равноправия
- 61 Политика инсталляции
- 78 Товарищи времени
- 92 О новом
- 115 Куратор как иконоборец
- 127 Искусство в эпоху биополитики
- 144 Множественное авторство
- 153 Современное положение художественной критики
- 168 Граница между словом и изображением
- 189 От картины к файлу и обратно: искусство в цифровую эпоху
- 199 Иконоборчество как метод: иконоборческие стратегии в кино
- 216 Религия в эпоху дигитального репродуцирования
- 229 Генеалогия партиципативного искусства
- 245 Маркс после Дюшана, или Художник и два его тела
- 256 Перечитывая Климента Гринберга
- 268 Искусство и деньги
- 278 Одиночество проекта
- 289 Политика самодизайна
- 303 Тело героя: теория искусства Адольфа Гитлера
- 314 Преодолевая разнообразие: cultural studies
и их посткоммунистический Иной
- 324 Приватизации, или Художественные парадизы посткоммунизма
- 335 Искусство на войне
- 345 Капитал. Искусство. Справедливость
- 361 WikiLeaks: восстание клерков,
или Универсальность как заговор
- 374 Google: слова по ту сторону грамматики
- 383 Город в эпоху его туристической репродуцируемости
- 394 Примечания

Предисловие. Современное искусство как тотальность

Первое, что узнает читатель из большей части литературы о современном и модернистском искусстве, это то, что оба эти типа искусства (современное — в большей степени) радикально плюралистичны. Этот факт, казалось бы, совершенно исключает возможность описания искусства модернизма как определенного феномена, как результата коллективного труда нескольких поколений художников, кураторов и теоретиков — каким, например, представляется искусство Возрождения или Барокко. Невозможным также оказывается предъявить какое-либо произведение как абсолютно характерное, выражающее все тенденции модернистского искусства (тут я подразумеваю и современное искусство). На любой пример без труда можно найти другой, полностью ему противоречащий. Поэтому теоретики искусства оказываются изначально обреченными ограничивать свои интересы и концентрироваться на конкретных направлениях, школах, течениях, тенденциях или — что еще лучше — на работах отдельных художников. Единственный общий вывод о современном искусстве — это то, что обобщениям оно не поддается. Кругом одни различия. Приходится выбирать, принимать сторону тех или иных течений, формировать альянсы и смиряться с неизбежностью быть обвиненным в ограниченности или в рекламировании своих протезе в коммерческих интересах. Иначе говоря, плюрализм модернистского и современного искусства обесмысливает дискурс об искусстве. Самого этого факта достаточно, чтобы оспорить догму плюрализма.

Разумеется, каждое течение в искусстве провоцировало контртенение, каждая попытка сформулировать теоретическое определение искусства побуждала художников к созданию произведений, не подпадающих под это определение, и т. д. Если одни художники и критики полагали, что подлинное начало искусства лежит в субъективном самовыражении индивидуального художника, то другие требовали от искусства тематизации объективных, материальных условий его создания и распространения. В то время как одни художники настаивали

на автономии искусства, другие — все более и более ангажировались политически. И на более тривиальном уровне — когда одни художники начинали создавать абстрактное искусство, другие становились ультрареалистами. Можно, следовательно, утверждать, что каждое произведение модернистского искусства задумывалось с целью противопоставить его так или иначе всем остальным уже существующим модернистским работам. Однако такое положение вещей отнюдь не означает, что модернистское искусство действительно плюралистично: ведь те работы, которые не задумывались как противопоставленные уже созданным, никогда не были признаны релевантными или подлинно модернистскими. Модернистское искусство функционировало не только как механизм включения всего того, что не воспринималось раньше как искусство, но и как механизм исключения всего того, что имитировало уже существующие художественные образцы в наивной, неотрефлексированной, неизощренной и неполемичной манере — то есть того, что не было спорным, провокативным, стимулирующим. Из этого следует: зона модернистского искусства далеко не плюралистична, она, напротив, четко структурирована согласно логике противоречий. Это зона, в которой заранее предполагается, что на любой тезис будет найден антитезис. В идеальном случае репрезентация как аргумента, так и контраргумента должна быть сбалансирована настолько, чтобы в сумме дать ноль. Модернистское искусство — продукт Возрождения, просвещенного атеизма и гуманизма. Смерть Бога означает, что ни одна из действующих в мире сил не может быть признана как господствующая над всеми остальными. Атеистичный, гуманистичный мир нового времени верит в баланс сил — и современное искусство является выражением этой веры. Вера в равновесие сил имеет регулирующий характер — благодаря этому современное искусство приобретает свою собственную социальную значимость и положение. Современное искусство предпочитает все, что устанавливает и поддерживает баланс сил, и стремится исключать все, что этот баланс может нарушить.

В прошлом искусство обычно стремилось представлять сторону абсолютной власти — будь то власть божественная или природная. Искусство как репрезентация подобной власти традиционно

устанавливало собственный авторитет именно благодаря ей. В этом смысле искусство всегда было непосредственно или косвенно критично, поскольку конечной, политической, власти оно противопоставляло образы власти бесконечной — Бога, природы, судьбы, жизни, смерти. Сегодня государство также утверждает, что поддержание баланса сил — его абсолютная цель. Этой цели оно, конечно, никогда не достигнет. Можно утверждать, что современное искусство как целое стремится предложить картину утопического равновесия сил, превосходящую несовершенную государственную модель распределения власти. Гегель, первым описавший равновесие сил как основной принцип, нашедший свое воплощение в современном государстве, полагал, что в наше время искусство перестало быть релевантным. Иначе говоря, он не предполагал, что баланс сил можно представить с помощью образов. Он считал, что равновесие сил, в сумме дающее ноль, может быть только помыслено, но не увидено, что оно существует только для разума, но не для глаза. Однако современное искусство продемонстрировало, что ноль, как и идеальное равновесие сил, возможно манифестировать визуально.

Если не существует образа, который мог бы функционировать как репрезентация бесконечной власти, то все образы равноценны. И действительно, целью современного искусства является равенство всех образов. Но равнозначность всех изображений превосходит плюралистическую, демократическую равнозначность эстетических вкусов. Иначе говоря, всегда существует бесконечный избыток возможных образов, не соответствующих никакому вкусу, будь то вкус индивидуальный, высокий, маргинальный или массовый. Поэтому всегда можно обратиться к этому избытку невостребованных образов — и это именно то, чем занимается современное искусство. Уже Малевич утверждал, что он борется против искренности в художнике. Бродтхерс говорил, что он начал заниматься искусством, потому что захотел сделать что-то неискреннее. Быть неискренним означает — в этом контексте — создавать искусство, не апеллирующее к какому-либо конкретному вкусу, включая свой собственный. Здесь идет речь об избытке плюралистической демократии, избытке демократического равенства. Подобный

избыток одновременно стабилизирует и дестабилизирует демократическое равновесие вкуса и власти. Это тот парадокс, который реализуется современным искусством.

И не только искусство в целом можно рассматривать как воплощение парадокса. Уже в рамках классического модернизма, но в особенности в контексте современного искусства отдельные произведения стали парадоксальными предметами, вмещающими в себя как тезис, так и антитезис. Например, «Фонтан» Дюшана является и не является произведением искусства в одно и то же время, «Черный квадрат» Малевича — одновременно и геометрическая фигура, и картина. Художественное воплощение противоречия, парадокса вошло в практику современного искусства после Второй мировой войны. Картины этого периода можно рассматривать и как реалистические, и как абстрактные (Герхард Рихтер), объекты — как традиционные скульптуры и как редимейды (Фишли / Вайсс). Мы также сталкиваемся с работами, которые стремятся быть как документальными, так и фиктивными, и с художественными интервенциями, которые стремятся быть политическими в том смысле, что хотят преодолеть границы арт-системы, оставаясь при этом внутри нее. Кажется, что число таких парадоксов и произведений современного искусства, воплощающих их, может быть произвольно увеличено. Эти произведения искусства могут вызвать видимость того, что они потенциально способны спровоцировать в зрителе бесконечное множество интерпретаций, что их значение является открытым, что они не навязывают зрителю никакой конкретной идеологии, теории или веры.

Но эта видимость бесконечного плюрализма является, разумеется, лишь иллюзией. В действительности существует только одна правильная интерпретация, которая и навязывается зрителю: как предметы-парадоксы эти произведения искусства требуют идеально парадоксальной, самопротиворечивой реакции. Любую непарадоксальную или лишь отчасти парадоксальную реакцию следует в этом случае рассматривать как неполную или целиком ошибочную. Единственной адекватной интерпретацией парадокса является парадоксальная интерпретация.

Так, серьезная помеха нашему пониманию модернистского искусства состоит в нежелании принять как удовлетворительные и верные парадоксальные, самопротиворечащие интерпретации. Но это сопротивление необходимо преодолеть, чтобы мы могли увидеть модернистское и современное искусство в правильном свете, а именно — как обнаружение парадокса, управляющего равновесием власти. В действительности быть предметом-парадоксом — нормативное требование, имплицитно относящееся к любому произведению современного искусства. Последнее лишь настолько ценно, насколько интересен воплощаемый им парадокс, насколько оно дополняет и поддерживает идеальное равновесие сил между тезисом и антитезисом. В этом смысле даже самые радикально односторонние произведения могут рассматриваться как достойные интереса, если они могут помочь вернуть нарушенное равновесие в сфере искусства в целом.

Односторонность и агрессивность, разумеется, столь же значимые составляющие модернизма, как и стремление к уравновешенности и поддержанию баланса сил. Современные революционные или, можно сказать, тоталитарные движения и государства также ориентируются на равновесие власти, но в их случае это стремление основано на вере в то, что подобный баланс может быть достигнут исключительно путем перманентной борьбы, конфликтов и войн. Искусство, поставленное на службу подобному динамичному, революционному балансу власти, неизбежно принимает форму политической пропаганды. Такое искусство не ограничивается репрезентацией власти — оно принимает участие в борьбе за власть, в борьбе, понимаемой им как единственный способ, которым может быть поддержано истинное силовое равновесие. Я должен признаться, что мои собственные статьи, собранные в этом издании, также спровоцированы желанием внести некоторое равновесие в распределение сил в сегодняшнем мире искусства, а именно — выделить в нем пространство для искусства пропагандистского.

В современных условиях искусство может быть создано и представлено публике одним из двух способов: либо как предмет потребления, либо как политическая пропаганда. В каждом из этих двух

режимов создается приблизительно одинаковое количество искусства. Но в современном контексте история коммерческого искусства привлекает значительно больше внимания, чем история искусства как средства пропаганды. Официальное, как и неофициальное искусство Советского Союза и прочих социалистических стран совершенно не попадает в сферу внимания историков современного искусства и музейной системы. То же можно сказать и о западноевропейском искусстве, финансируемом и распространяемом западными коммунистическими партиями, в особенности — французской. Единственным исключением является искусство русских конструктивистов, возникшее во время НЭПа, когда в Советской России был временно введен, хотя и в ограниченном виде, свободный рынок. Естественно, что такое пренебрежение политическим искусством, созданным вне стандартных условий рынка, имеет определенные причины. После окончания Второй мировой войны, и в особенности после смены режима в бывших социалистических странах Восточной Европы, коммерческая система создания и распространения искусства стала господствовать над политически мотивированным искусством. Понятие искусства стало почти синонимом понятия художественного рынка, так что работы, созданные вне рыночных условий, фактически исключались из сферы институционально признанного искусства. Подобная политика исключения, как правило, находит моралистическое оправдание: критиков тревожит этическая сторона интереса к тоталитарному искусству, которое якобы извратило истинные политические цели настоящего утопического искусства. (Это понятие извращенного искусства, противопоставляемого настоящему искусству, естественно, очень проблематично. Любопытно, что подобная терминология регулярно используется авторами, которые в ином контексте всегда стараются избегать понятия «извращение»). Интересно также и то, что даже самое строгое осуждение свободного рынка с моральных позиций никогда и никого не приводит к заключению, что искусство, созданное и по-прежнему создаваемое в рыночных условиях, необходимо исключить из критического и исторического рассмотрения. Кстати, для такого типа мышления характерно не принимать

во внимание не только официальное, но и неофициальное (морально корректное), диссидентское советское искусство.

Но что бы ни думать о моральной стороне нерыночного тоталитарного искусства, она не имеет отношения к обсуждаемому вопросу. Репрезентация этого политически мотивированного искусства в художественных институциях не имеет ничего общего с вопросом о его моральной и эстетической ценности — так, никому не пришло бы в голову спрашивать о том, хорош или нет «Фонтан» Дюшана с моральной и эстетической стороны. В качестве редимейдов коммерческие товары получили неограниченный доступ к миру искусства, продолжающего исключать политическую пропаганду. Таким образом был нарушен баланс сил между экономикой и политикой в искусстве. Нельзя не заподозрить, что исключение искусства, не созданного в стандартных условиях рынка, имеет под собой лишь одно основание: доминирующий арт-дискурс отождествляет искусство с арт-рынком и не хочет принимать во внимание искусство, созданное и получившее распространение при любых иных условиях.

Важно отметить то, что подобное понимание искусства разделяется большинством художников и теоретиков, которые стараются культивировать критическое отношение к коммодификации искусства, то есть превращению его в товар, и требуют от самого искусства рефлексивного и критического отношения к этому процессу. Но рассмотрение критики коммодификации как основной, центральной или даже исключительной задачи современного искусства ведет лишь к утверждению тотальной власти арт-рынка — даже в том случае, когда это утверждение принимает форму критики. Искусство, рассматриваемое в этой перспективе, оказывается абсолютно бессильным, лишенным каких-либо имманентных критериев выбора и имманентной логики развития. Согласно этому типу анализа, сфера искусства полностью подчинена коммерческим интересам, которые диктуют в последней инстанции критерии исключения или включения произведений. Само искусство при этом представляется неким неудачным предметом коммерческого потребления, полностью подчиненным власти рынка и отличающимся от всех остальных

товаров лишь своей потенциальной возможностью превратиться в критический или даже самокритичный товар. Понятие самокритичного товара, разумеется, глубоко парадоксально. В то же время, будучи парадоксальным предметом, самокритичное произведение искусства идеально помещается в доминирующую парадигму современного искусства. Изнутри этой парадигмы совершенно невозможно возразить против такого искусства — но возникает вопрос о том, можно ли рассматривать подобное искусство как действительно политическое.

Разумеется, каждого, кто как-либо причастен к искусству и критике, интересуют эти вопросы: кому решать, что является искусством, а что нет; более того, что считать хорошим искусством, а что — плохим? Художнику, арт-критику, куратору, коллекционеру, арт-системе в целом, рынку искусства, широкой публике? На мой взгляд, этот несомненно интригующий вопрос все же задан ошибочно. Кто бы ни принимал решения, касающиеся рынка искусства, он все же может оказаться не прав; широкая публика также способна допускать ошибки и допускала их в течение всей истории искусства. Не стоит забывать, что все искусство авангарда создавалось как протест против общественного вкуса — тогда (и в особенности тогда), когда оно создавалось во имя его самого. Из этого следует: демократизация аудитории — не решение проблемы. И просвещение зрителя также не является ответом, потому что все стоящее искусство всегда создавалось и продолжает создаваться вопреки каким-либо привитым, культивированным вкусам. Критика существующего рынка искусства и институций, безусловно, правомерна и необходима, однако она имеет значение только тогда, когда ее целью является привлечение нашего внимания к интересному и релевантному искусству, не замеченному этими институциями. И, как нам всем хорошо известно, когда подобная критика оказывается успешной, она приводит к апроприации недооцененного искусства этими институциями и тем самым — к их дальнейшей стабилизации. Критика рынка искусства изнутри способна улучшить его, но не приводит ни к каким фундаментальным его изменениям.

Искусство становится политически эффективным только тогда, когда оно создается вне рынка искусства, в контексте непосредственной

политической пропаганды. Такое искусство создавалось в бывших социалистических странах. Современные примеры включают исламистские видео, а также плакаты, функционирующие в контексте современного антиглобалистского движения. Естественно, подобное искусство финансируется либо государством, либо различными политическими и религиозными движениями. Но его производство, оценка и распространение не следуют логике художественного рынка. Такое искусство не является товаром потребления. Особенно в условиях социалистической экономики советского типа произведения искусства никак не могли быть товаром, поскольку не существовало рынка как такового. Это искусство создавалось не для индивидуальных потребителей, гипотетических покупателей, но для масс, поглощающих и усваивающих его идеологическое содержание.

Конечно, можно с легкостью утверждать, что такое пропагандистское искусство является просто-напросто политическим дизайном. И это означает, что в контексте политической пропаганды искусство остается таким же безвластным, как и в контексте рынка искусства. Такое утверждение является одновременно и верным, и ошибочным. Разумеется, художники, работающие в контексте пропагандистского искусства, не являются, выражаясь языком современного менеджмента, поставщиками контента. Они создают рекламу в определенных политических целях, которым и подчинено их искусство. Но что же это собственно за цель? Любая идеология базируется на некоем видении, на некоторой картине будущего — будь то образ рая, коммунистического общества или перманентной революции. И это то, что обозначает фундаментальное различие между рыночными товарами и политической пропагандой. Рынок, направляемый невидимой рукой, не может быть визуализирован: образы в нем циркулируют, но сам по себе он образом не обладает. Идеологическая же власть, напротив, всегда является властью, основанной на видении. И это означает, что, служа какой-либо политической или религиозной идеологии, художник непременно служит искусству. Именно поэтому он может противостоять режиму, основанному на идеологическом видении, гораздо более эффективно, чем противостоять рынку искусства. Художник

работает на той же территории, что и идеология. Творческий и критический потенциал искусства проявляет себя поэтому гораздо сильнее в политическом, нежели в рыночном контексте.

В то же время искусство в идеологическом режиме остается предметом-парадоксом. Иначе говоря, любое идеологическое видение — всего лишь картина, образ желанного будущего. Материализация, воплощение же этого образа всегда неизбежно откладывается — до апокалиптического конца истории или до наступления общества будущего. Однако любое идеологически мотивированное искусство неизбежно порывает с политикой отсрочки, ибо искусство всегда создается здесь и сейчас. Естественно, идеологически мотивированное искусство всегда можно интерпретировать как прообраз будущего. Но его можно одновременно расценивать и как пародию на будущее и критику будущего, как доказательство того, что в мире ничего не изменится, даже если идеология будет воплощена в жизнь. Замена идеологического визионерства искусством является замещением священного времени бесконечной надежды профанным временем архивов и исторической памяти. После того как вера в заветные видения утеряна, все что остается — это искусство. Это означает, что все идеологически мотивированное искусство — будь то религиозное, коммунистическое или фашистское — непременно является и позитивным, и критичным одновременно. Любая реализация какого-либо проекта — религиозного, идеологического или технического — всегда является отрицанием этого проекта именно как проекта. Любое искусство, воплощающее видение будущего, на которое направлена определенная религиозная либо политическая идеология, профанирует эту идеологию и тем самым становится предметом-парадоксом.

Стоит отметить, что идеологически мотивированное искусство не принадлежит исключительно прошлому или маргинальным политическим движениям. Мейнстримное западное искусство сегодня все более и более функционирует в модальности политической пропаганды. Это искусство также создается и выставляется для массового зрителя, который совсем не обязательно планирует его приобрести.

В действительности «непокупатели» составляют подавляющую и все увеличивающуюся аудиторию искусства, выставляемого на регулярно организуемых международных биеннале, триеннале и т. п. Было бы ошибочным думать, что эти выставки существуют исключительно для самопрезентации и прославления ценностей артрынка. Скорее они каждый раз создают и демонстрируют равновесие сил между противоречащими друг другу тенденциями, эстетическими подходами и репрезентационными стратегиями, чтобы представить идеализированный образ подобного баланса.

Борьба против власти идеологии традиционно принимала форму борьбы против власти изображений. Антиидеологическая, критическая, просвещенческая мысль всегда стремилась избавиться от изображений, уничтожить или по меньшей мере деконструировать их с целью поставить на их место чисто рациональные понятия. Положение Гегеля о том, что искусство — дело прошлого, тогда как новое время — это эпоха Понятия, было провозглашением победы иконоборческого Просвещения над христианской иконофилией. Разумеется, диагноз Гегеля был правильным для своего времени, но он не предвидел возможности возникновения концептуального искусства. Модернистское искусство неоднократно демонстрировало свою способность апроприировать направленные против него иконокластические жесты и обращать их в новые модели создания искусства. Современное произведение искусства позиционирует себя как предмет-парадокс — как изображение и его критика одновременно.

Это гарантировало выживание искусства в условиях радикальной секуляризации и деидеологизации. Наше время, часто считаемое постидеологическим, также обладает своим образом — им стала престижная международная выставка, выражающая идеальное равновесие сил. Желание избавиться от любого изображения может быть реализовано исключительно с помощью образа — образа критики изображения. Эта фундаментальная фигура — художественная апроприация иконоборчества, создающая предметы-парадоксы, которые мы называем работами современного искусства, — основная тема, непосредственно или косвенно затронутая в статьях, собранных в этой книге.

С момента своего возникновения современное искусство постоянно демонстрировало зависимость от теории. В то время голод по теории, который Арнольд Гелен позже назвал «потребностью в комментарии», объясняли тем, что модернистское искусство слишком «сложно» и потому непонятно широкой публике*. Согласно этому взгляду, теория берет на себя роль пропаганды — или скорее рекламы: после того как произведение искусства создано, приходит теоретик и объясняет это произведение изумленной и недоверчивой публике. Как мы знаем, многие художники испытывают смешанные чувства по поводу теоретической легитимации собственного искусства. Они благодарны теоретику за его энтузиазм, но их раздражает тот факт, что их искусство предстает перед публикой в определенной теоретической перспективе, которая часто кажется им слишком узкой, догматичной и даже отпугивающей. Художник стремится к расширению своей аудитории, в то время как число теоретически информированных зрителей весьма невелико — даже меньше, чем аудитория современного искусства. Таким образом, теоретический дискурс оказывается формой антирекламы: вместо того чтобы расширять аудиторию, он ее сужает. И сейчас это даже более верно, чем раньше. Со времен раннего модернизма широкая публика более или менее смирилась с искусством своего времени. Сегодня публика признает современное искусство, даже не испытывая ощущения, что «понимает» его. Кажется, что необходимость теоретического объяснения искусства окончательно отпала.

Однако в действительности теория никогда не была столь важна для искусства, как сегодня. В чем же причина? Я бы предположил, что современные художники нуждаются в теории, чтобы объяснить, что они делают, не публике, а самим себе. В этом отношении они не одиноки. Любой современный человек постоянно задает себе два

* A. Gehlen. *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei*, Frankfurt: Athenaeum, 1960.

вопроса. Во-первых, что делать? А во-вторых (и этот второй вопрос еще важнее), как объяснить самому себе то, что ты уже делаешь? Настоятельность этих вопросов есть результат переживаемого нами острого кризиса традиции. Возьмем, например, искусство. В прежние времена заниматься искусством означало делать то, что делали предыдущие поколения художников, пусть даже формы художественной практики постоянно менялись. В новую эпоху заниматься искусством означало протестовать против всего, что делали предыдущие поколения. В обоих случаях было более или менее ясно, что представляет собой традиция и, соответственно, какую форму может принимать протест против нее. Сегодня мы имеем тысячи традиций, циркулирующих по всему миру, и тысячи различных форм протеста против них. Таким образом, тому, кто в наши дни хочет стать художником и создавать искусство, далеко не очевидно, что такое искусство и что он должен делать. Ему необходима теория, которая объяснит, что такое искусство. И такая теория дает художнику возможность для универсализации, глобализации своего искусства. Теория освобождает художника от его культурной идентичности — от опасности, что его произведения будут поняты как местный курьез. Она открывает перед искусством перспективу универсальности. Вот главная причина успеха теории в нашем глобализованном мире. В этом смысле теория предшествует художественной практике, а не следует за ней.

Однако здесь остается нерешенным следующий вопрос. Из того, что любая деятельность в наше время начинается с ее теоретического обоснования, можно сделать вывод, что мы живем в эпоху после конца искусства, поскольку искусство традиционно противопоставляется рассудку, рациональности, логике и помещается в область иррационального, эмоционального, теоретически непредсказуемого и необъяснимого.

Действительно, западная философия с самого своего начала была максимально критически настроена по отношению к искусству и отвергала его как машину по производству иллюзий и фикций. Так, для Платона понимание мира и его истины достижимо не на пути воображения, а исключительно на пути разума. Сфера разума традиционно

включает в себя логику, математику, мораль и гражданское право, идеи добра и зла, систему управления государством — все методы и техники, на которых базируется общество. Эти идеи могут быть постигнуты человеческим разумом, но их невозможно репрезентировать средствами искусства, поскольку они невидимы. Таким образом, предполагалось, что философ отрешается от внешнего, феноменального мира и обращается к внутренней реальности собственного мышления, с тем чтобы исследовать это мышление и проанализировать его логику. Только таким способом философ достигал уровня разума как универсального модуса мышления, присущего всем разумным субъектам, включая, как говорил Эдмунд Гуссерль, богов, ангелов, демонов и людей. Следовательно, отрицание искусства может рассматриваться как принципиальный момент, конституирующий философию как таковую. Оппозиция между философией, понимаемой как любовь к истине, и искусством как производством лжи и иллюзий определяет всю историю западной культуры. Негативное отношение философии к искусству усугублялось из-за традиционного альянса между искусством и религией. Искусство функционировало как дидактический медиум, репрезентирующий трансцендентную, непостижимую, иррациональную власть религии: оно показывало богов и Бога, делая их доступными для человеческого глаза. Религиозное искусство представляло собой предмет веры — люди верили, что храмы, статуи, иконы, религиозные поэмы и ритуальные представления суть зоны божественного присутствия. Когда Гегель в 1820-е годы заявлял, что искусство есть дело прошлого, он имел в виду, что оно перестало быть медиумом (религиозной) истины. После эпохи Просвещения никто уже не обманывался насчет искусства: рациональная очевидность окончательно заместила эстетическое обольщение. Философия научила нас не доверять искусству и религии и вместо этого верить собственному разуму. Человек эпохи Просвещения презирает искусство, доверяя только самому себе, доводам собственного рассудка.

Однако современная критическая теория есть не что иное, как критика рассудка, рациональности и традиционной логики. Я имею в виду не просто ту или иную конкретную теорию, а критическое мышление

в целом, которое берет начало во второй половине XIX века, в период упадка гегелевской философии.

Все нам известны имена первых мыслителей, определивших новую эпоху. Карл Маркс положил начало современному критическому дискурсу, интерпретировав автономию разума как иллюзию, порожденную классовой структурой традиционных обществ, включая буржуазное общество. Субъект, выступающий от имени разума, понимался Марксом как представитель господствующего класса, освобожденный от физического труда и необходимости принимать участие в экономической деятельности. По Марксу, философ может отрешиться от мирских соблазнов лишь потому, что его базовые потребности уже удовлетворены, в то время как неимущие представители физического труда поглощены борьбой за выживание, не оставляющей им возможности предаваться незаинтересованному философскому созерцанию и воплощать собой чистый разум.

С другой стороны, Ницше объяснял философскую любовь к разуму и истине как симптом неспособности философа реализовать свою волю к власти в реальной жизни. Волю к истине он рассматривал как результат сверхкомпенсации недостатка витальности и реальной власти, заменой которым служат фантазии философа об универсальной власти разума. Философ наделен иммунитетом против соблазнов искусства просто потому, что он слишком слаб и немощен, чтобы соблазнять и быть соблазненным. Ницше отрицал мирный, чисто созерцательный характер философской установки. С его точки зрения, такая установка — всего лишь уловка, к которой прибегает слабый для достижения успеха в борьбе за власть и господство. За мнимой «незаинтересованностью» теоретика кроется «декадентская», «больная» разновидность воли к власти. Согласно Ницше, подлинной целью разума со всем его философским инструментарием является порабощение тех, чья воля к власти носит нефилософский, витальный, пассивный характер. Впоследствии эту главную тему философии Ницше развивал Мишель Фуко.

Таким образом, первые теоретики описали фигуру философа и его позицию в мире с точки зрения обычного, профанного, внешнего

наблюдателя. Теория рассматривает тело философа в таких аспектах его существования, которые недоступны для саморефлексии. Это то, что ускользает от взгляда философа, равно как и от взгляда любого субъекта: мы не можем видеть собственное тело, его положение в мире и материальные процессы (физические и химические, а также экономические, биополитические, сексуальные и т. д.), протекающие внутри и вокруг него. Это значит, что мы не в состоянии осуществлять рефлексии в духе философского предписания «познать самого себя». А что еще важнее, мы не можем приобрести внутренний опыт границ нашего временного и телесного бытия. Нам не дано увидеть собственное рождение и собственную смерть. Поэтому все философы, практиковавшие саморефлексию, приходили к выводу, что дух и разум бессмертны. Действительно, анализируя процесс своего мышления, я не нахожу никаких свидетельств его конечности. Для обнаружения границ своего существования я нуждаюсь во взгляде другого. В его глазах я читаю собственную смерть. Вот почему Лакан говорит, что глаз другого — это всегда дурной глаз, а для Сартра «ад — это другие». Только профанный взгляд другого дает мне понять, что я не только мыслю и чувствую, но что я также родился, живу и умру.

«Мыслю, следовательно, существую», — сказал Декарт. Но внешний наблюдатель, стоящий на позиции критической теории, мог бы сказать о Декарте: он мыслит, потому что существует. И это в корне подрывает мое знание о себе. Возможно, я знаю то, что мыслю. Но я не знаю, как я живу — я даже не знаю, что я жив. Поскольку я лишен опыта собственной смерти, я не могу знать себя как живущего. Мне следует спросить других, живу ли я и как я живу — следовательно, я должен также спросить у них, что в действительности я думаю, поскольку мое мышление детерминировано моей жизнью. Жить — значит представлять перед чужими глазами в качестве живого (а не мертвого) существа. В этом отношении наши мысли, планы и надежды оказываются нерелевантными — релевантно лишь то, как наши тела перемещаются в пространстве под взглядом других. Теория знает меня лучше, чем я знаю себя сам. Надменный и просвещенный субъект философии исчез. Я остался со своим телом, существование которого удостоверяется

взглядом другого. В эпоху, предшествовавшую Просвещению, человек был объектом божественного взгляда. А теперь мы стали объектом взгляда критической теории.

Казалось бы, реабилитация профанного взгляда влечет за собой реабилитацию искусства: в искусстве человек становится образом, который доступен другому для созерцания и анализа. Но в действительности все не так просто. Предметом критики для современной теории служит не только философское созерцание, но и созерцание любого рода, включая эстетическое. С точки зрения критической теории мыслить или созерцать — все равно что быть мертвым. В глазах другого неподвижное тело может быть только трупом. Если философия придавала привилегированное значение созерцанию, то теория предпочитает действие и практику — и ненавидит пассивность. Как только я прекращаю двигаться, я исчезаю с радара теории, что ей совсем не нравится. Любая постидеалистическая и атеистическая теория содержит в себе призыв к действию. Любая критическая теория утверждает необходимость совершения безотлагательных шагов. Она говорит нам: мы всего лишь смертные материальные организмы, и в нашем распоряжении мало времени. Так что нам некогда тратить его на созерцание. Мы должны жить здесь и сейчас. Время не ждет, поэтому нам нельзя медлить. Разумеется, любая теория предлагает определенное объяснение мира (или объяснение того, почему он не может быть объяснен), но эти теоретические объяснения и сценарии выполняют сугубо инструментальную и преходящую роль. Подлинная цель всякой теории — определить поле действия, которое нас призывают совершить.

В этом пункте теория демонстрирует свою солидарность со стилем нашей эпохи. В прежние времена отдых предполагал пассивное созерцание. В свободное время люди посещали театры и музеи или оставались дома, чтобы почитать книгу и посмотреть телевизор. Ги Дебор описал это положение вещей как общество спектакля — общество, в котором свобода приняла форму свободного времени, ассоциируемого с пассивностью и уходом от реальности и ее проблем. Но современное общество приняло совершенно другой

характер. В свое свободное время люди работают — путешествуют, занимаются спортом, тренируются. Они не читают книг, но зато пишут в Facebook, Twitter и другие социальные сети. Они не смотрят искусство, но снимают фото и видео, которые потом рассылают своим друзьям и знакомым. Люди стали весьма активны. Они организуют свое свободное время, занимаясь различного вида трудом.

Эта активизация современного человека коррелирует с медиа, которые господствуют в наше время и которые оперируют движущимися изображениями (будь то кино или видео), так что мы не можем с их помощью репрезентировать движение мысли или состояние созерцания. Да и традиционные виды искусства тут бессильны; знаменитый «Мыслитель» Родена в действительности представляет собой атлета, отдыхающего после тренировки в спортзале.

Движение мысли является невидимым. Поэтому оно не может быть репрезентировано современной культурой, ориентированной на визуальную информацию. Следовательно, можно сказать, что призыв к действию, исходящий от теории, идеально согласуется с современной медиальной средой.

Но теория не просто призывает нас совершить какие угодно действия. Она призывает нас совершить такие действия, которые станут реализацией — и продолжением — самой теории. Любая критическая теория не только информативна, но и трансформативна. Она стремится вызвать изменения, которые выходят за рамки коммуникации. Коммуникация как таковая не влияет на субъектов коммуникативного обмена: я лишь передаю информацию другому, а другой передает информацию мне. Оба участника этого процесса сохраняют самоидентичность во время и после такого обмена. Но дискурс критической теории — это не просто информативный дискурс, поскольку он не ограничивается передачей определенного знания. Он ставит вопросы, касающиеся значения этого знания. Что означает получить некое новое знание? Как это новое знание трансформирует меня, как оно влияет на мое отношение к миру? Как это знание воздействует на мою личность, меняет мой образ жизни? Для ответа на эти вопросы необходимо привести теорию в действие — показать, как определенное

знание трансформирует наше поведение. В этом отношении дискурс теории похож на дискурсы религии и философии. Религия описывает мир, но не довольствуется этой чисто дескриптивной функцией. Она призывает нас поверить в это описание и продемонстрировать свою веру, действуя в соответствии с ней. Точно так же и философия призывает нас не только поверить в силу разума, но и действовать разумно, рационально. А теперь теория хочет, чтобы мы не только поверили, что мы — это прежде всего бранные, живые тела, но и доказали нашу веру на деле. Нам недостаточно просто жить: необходимо продемонстрировать, что ты живешь, исполнить роль живого существа. Далее я попытаюсь показать, что в нашей культуре эту функцию демонстрации жизни выполняет искусство.

Действительно, главная цель искусства — демонстрировать различные образы и стили жизни. Таким образом, оно часто играет роль осуществленного на практике знания, показывая, что значит жить в соответствии с определенным знанием. Как известно, Кандинский объяснял свои абстрактные картины, ссылаясь на знание о переходе массы в энергию, происходящем согласно теории относительности Эйнштейна, и рассматривал свое искусство как реализацию этого знания на индивидуальном уровне. В совершенствовании жизни с помощью современных технологий видели свою задачу конструктивисты. Тематизированная марксизмом зависимость человеческого существования от экономики нашла отражение в русском авангарде. А в сюрреализме аналогичное значение приобрело бессознательное. Несколько позднее концептуализм тематизировал зависимость человеческого мышления и поведения от языка.

Конечно, можно спросить: кто является субъектом этой реализации знания посредством искусства? Мы много раз слышали о смерти субъекта и автора. Но во всех этих некрологах речь идет о субъекте философской рефлексии и саморефлексии, а также о субъекте желания и витальной энергии, в то время как перформативный субъект конституируется призывом действовать, продемонстрировать, что он — живое существо. Я выступаю как адресат этого призыва, говорящего мне: измени себя и мир, продемонстрируй свое знание, заяви о своей

жизни и т.д. Этот призыв обращен ко мне. Поэтому я знаю, что могу и даже должен ответить на него.

Между тем призыв этот исходит не от Господа Бога. Теоретик — такой же человек, как и я, и у меня нет причин безоглядно доверять его намерениям. Как я уже говорил, Просвещение научило нас с недоверием относиться к взгляду другого — подозревать, что этот другой (священник или кто-либо иной) преследует собственные коварные планы, скрытые за фасадом его дискурса. А современная теория научила нас не доверять даже самим себе и доводам собственного разума. В этом смысле любое осуществление теории одновременно является осуществлением недоверия к ней. Мы воплощаем определенный имидж, определенный образ жизни, демонстрируя себя другим в качестве живущих, но в то же время мы скрываемся от дурного глаза теоретика, прячемся под оболочкой нашего имиджа. Собственно, именно этого и хочет от нас теория. В конце концов теория не доверяет даже самой себе. Как сказал Теодор Адорно, все в целом лжет — и не может быть ничего истинного во всеобщей лжи*.

Здесь следует отметить, что художник может занять и другую позицию — встать на критическую позицию теории. Во многих случаях художники так и поступают, позиционируя себя в качестве распространителей и пропагандистов знания, а не в качестве тех, кто воплощает его на практике, задавшись вопросом о значении этого знания. Такие художники не столько действуют, сколько выражают свою солидарность с призывом изменить себя и мир. Вместо того чтобы воплощать теорию в действие, они побуждают к этому других; вместо того чтобы быть активными, они стараются активизировать других. Они занимают критическую позицию, поскольку теория критична по отношению ко всем, кто не отвечает на ее призыв. В данном случае искусство выполняет иллюстративную, дидактическую, образовательную функцию, сопоставимую с дидактической ролью искусства в контексте христианской культуры. Другими словами, художник

* T. Adorno. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E.N. Jephcott, London: Verso, 1974, p. 39, 50.

занимается светской пропагандой, сравнимой с пропагандой религиозной. Я ничего не имею против этого поворота искусства в сторону пропаганды. В XX веке он породил множество интересных произведений и остается продуктивным по сей день. Однако художники, практикующие такого рода пропаганду, часто говорят о неэффективности искусства, словно оно обязано убедить тех, кого не убедила сама теория. Пропагандистское искусство не является само по себе безуспешным — просто оно разделяет успех и неудачи той теории, которую пропагандирует.

Эти две художественные установки — реализация теории и пропаганда теории — представляют собой не просто разные, но враждующие между собой, несовместимые интерпретации теории «призыва». На протяжении XX столетия эта несовместимость не раз становилась причиной трагических конфликтов на левом (да и на правом) фланге искусства и поэтому заслуживает внимательного обсуждения. Критическая теория, берущая начало в текстах Маркса и Ницше, рассматривает человека как конечное физическое тело, лишенное онтологического доступа к вечному и метафизическому. Следовательно, не существует онтологических, метафизических гарантий успеха какого бы то ни было человеческого начинания — как, впрочем, и гарантий его провала. Всякое действие человека может быть в любой момент прервано смертью. Событие смерти радикально гетерогенно по отношению к любой теологической концепции истории. С точки зрения критической теории смерть не идентична завершению. Конец света — это не обязательно апокалиптический финал, обнаруживающий смысл человеческого существования. Для нас жизнь лишена божественного или исторического плана, доступного нашему пониманию и позволяющего на него положиться. Мы считаем, что вовлечены в неконтролируемую игру материальных сил, которые делают возможным любой исход. Мы наблюдаем постоянное изменение моды. Мы видим необратимый прогресс технологий, из-за которого любой опыт в конечном счете неизбежно устаревает. И это побуждает нас постоянно отказываться от наших знаний, навыков и планов в тот момент, когда они кажутся нам устаревшими.

Мы понимаем, что все, с чем мы сталкиваемся, рано или поздно исчезнет. И мы готовы завтра отказаться от всего, что планируем сегодня.

Другими словами, теория ставит нас лицом к лицу с парадоксом неотложности (*urgency*). Главный образ, предлагаемый нам теорией, это образ нашей собственной смерти — образ нашей конечности, бренности и ограниченности отпущенного нам времени. Предлагая этот образ, теория вызывает чувство неотложности, побуждающее нас откликнуться на ее призыв перейти к действию здесь и сейчас. Но в то же время ощущение неотложности действия и отсутствия времени заставляет нас избегать долгосрочных планов, а также понизить наши ожидания относительно результатов наших действий.

Хорошим примером такой неотложности служит фильм Ларса фон Триера «Меланхолия». Двум сестрам, героиням этого фильма, образ смерти является в виде планеты Меланхолия, которая приближается к Земле, грозя ее уничтожить. Планета Меланхолия смотрит на них, и они прочитывают собственную смерть в ее нейтральном, бесстрастном взгляде, представляющем собой удачную метафору для взгляда теории. Взгляд планеты побуждает сестер как-то реагировать на него. Это типично современный, секулярный пример крайней неотложности — неизбежной и в то же время совершенно случайной. Медленное приближение Меланхолии есть призыв к действию. Но какого рода действию? Одна из сестер пытается убежать от этой угрозы — спасти себя и своего ребенка. Это отсылает к стандартному голливудскому апокалиптическому фильму, где попытка избежать всемирной катастрофы всегда увенчивается успехом. Но другая сестра принимает смерть, образ которой соблазняет ее, доводя до оргазма. Вместо того чтобы тратить остаток жизни на попытки избежать смерти, она исполняет ритуал ее приятия, активизирующий ее переживание жизни. Перед нами модель двух альтернативных реакций на ситуацию неотложности и нехватки времени.

Таким образом, те же самые неотложность и нехватка времени, которые побуждают нас к действию, заставляют предполагать, что наши действия, возможно, окажутся безрезультатными и мы не достигнем своих целей. Эта ситуация хорошо суммирована Вальтером

Беньямином в его знаменитой притче, вдохновленной рисунком Пауля Клее «Angelus Novus»: глядя вперед, в будущее, мы видим только обещания, а оглядываясь назад, в прошлое, мы видим только руины этих обещаний*. Читателям Беньямина этот образ обычно кажется глубоко пессимистическим. Но в действительности он оптимистичен: этот образ в некотором смысле воспроизводит тематику гораздо более раннего эссе Беньямина, где он проводит различие между двумя типами насилия — божественным и мифическим**. Разрушения, производимые мифическим насилием, ведут к смене старого порядка новым, в то время как божественное насилие разрушает, не устанавливая при этом никакого нового порядка. Это божественное насилие перманентно и напоминает идею перманентной революции у Троцкого. Современный читатель беньяминовского эссе о насилии невольно задается вопросом: как божественное насилие может возобновляться до бесконечности, если оно абсолютно разрушительно? В какой-то момент должно быть разрушено все, и божественное насилие станет отныне невозможным. Действительно, если Бог создал мир из ничего, то он может и разрушить его полностью, не оставив никаких следов его прошлого существования.

Но Беньямин использует образ *Angelus Novus* в контексте материалистической концепции истории, согласно которой божественное насилие понимается как насилие материальное. Теперь ясно, почему Беньямин не верит в возможность тотального разрушения. Если Бог умер, материальный мир становится неразрушимым. В секулярном, чисто материальном мире разрушение может быть только материальным, производимым физическими силами. Но любое материальное разрушение успешно лишь отчасти. После него остаются руины, обломки, следы — в точности как это описано Беньямином в его притче. Иначе говоря, если мы не можем полностью уничтожить

* W. Benjamin. *On the Concept of History*, in: *Selected Writings*, vol. 4: 1938–40, ed. Howard Eiland and Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 2003, pp. 389–400.

** W. Benjamin. *Critique of Violence*, in: *Selected Writings*, vol. 1: 1913–26, ed. Marcus Bullock and Michael Jennings, Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 236–252.

мир, то и мир не может полностью уничтожить нас. Абсолютный успех невозможен, но также невозможна и абсолютная неудача. Материалистическое представление о мире открывает пространство по ту сторону успеха и неудачи, сохранения и уничтожения, приобретения и утраты. А это и есть то пространство, в котором действует искусство, вознамерившееся реализовать на практике знание о материальности мира и о жизни как материальном процессе. Искусство исторического авангарда также часто обвиняют в нигилизме и деструктивности, но эта деструктивность объясняется его верой в невозможность тотального уничтожения. Можно сказать, что авангард, глядя в будущее, видит ту же картину, которую *Angelus Novus* Бенямина видит, глядя в прошлое. С самого начала своей истории современное искусство учитывало в собственной практике возможность провала, исторической неудачи и разрушения. Стало быть, искусство не может быть шокировано теми разрушениями, которые оставляет после себя прогресс. Авангардный *Angelus Novus* всегда созерцает одну и ту же картину — неважно, смотрит ли он в будущее или в прошлое. Жизнь понимается им как нетелеологический, чисто материальный процесс. Он живет с сознанием того, что жизнь может быть в любой момент прервана смертью, и не ставит перед собой определенных целей, поскольку смерть грозит в любой момент разрушить его планы. В этом смысле жизнь радикально отклоняется от Истории, которая представляет собой рассказ о победах и поражениях.

На протяжении долгого времени человеку онтологически отводилась средняя позиция между Богом и животным. При этом казалось более престижным стоять ближе к Богу и дальше от животного. Но в Новое время мы обычно располагаем человека между животным и машиной. В этом новом контексте кажется, что лучше быть животным, чем машиной. Начиная с XIX столетия и до наших дней существует тенденция мыслить жизнь как отклонение от определенной программы — как различие между живым телом и механизмом. Человек может рассматриваться как животное, действующее наподобие машины — индустриальной машины или компьютера. С этой, скажем, фукодианской, точки зрения живое человеческое тело — животность

человека — выражает себя посредством отклонения от программы, посредством ошибки, безумия, хаоса и непредсказуемости. Вот почему современное искусство так часто тематизирует девиацию и ошибку — все, что выламывается из нормального порядка вещей и нарушает социальные конвенции.

Однако тут важно отметить, что классический авангард в большей степени симпатизировал как раз машине, а не животному началу в человеке. Радикальные представители авангардного движения — от Мондриана и Малевича до Сола Левитта и Дональда Джадда — создавали свое искусство в соответствии с машинного типа программами, избегая любых отклонений от них. Однако эти программы принципиально отличались от любой «реальной», «жизненной» программы, поскольку не были ни утилитарными, ни инструментальными. Наши реальные социальные, политические и технологические программы ориентированы на достижение конкретных целей и оцениваются в зависимости от своей эффективности и способности привести к реализации этих целей. В отличие от них программы и машины искусства не имеют телеологической установки. У них нет определенной цели и назначения. Реализация такой программы может быть в любой момент прервана смертью, но сама программа не утратит при этом своей целостности. Так искусство реагирует на парадокс неотложности, вытекающий из теории материализма и призыва реализовать ее на практике. С одной стороны, наша брэнность, онтологическая нехватка времени заставляют нас отказаться от созерцательной, пассивной позиции и перейти к действию. Но, с другой стороны, та же самая нехватка времени диктует нам действие такого рода, которое не имеет конкретной цели и может быть прервано в любой момент. Такое действие изначально не имеет определенного завершения — в отличие от действия, которое заканчивается с достижением цели. Поэтому художественное действие может продолжаться или повторяться до бесконечности. Недостаток времени трансформируется здесь в бесконечный избыток времени.

Характерно, что операция так называемой эстетизации реальности осуществляется именно в момент перехода от телеологической

к нетелеологической интерпретации исторического действия. Не случайно, например, Че Гевара стал символом революционного движения: все революционные начинания Че Гевары закончились неудачами. Но именно благодаря этому наше внимание сдвигается от цели революционной деятельности к жизни героя-революционера, не достигшего своих целей. Эта жизнь приобретает в наших глазах блеск и совершенство — независимо от ее практических результатов. И таких примеров множество.

В этом смысле практическая реализация теории посредством искусства также предполагает ее эстетизацию. Сюрреализм можно интерпретировать как эстетизацию психоанализа. В «Первом манифесте сюрреализма» Андре Бретон, как известно, предложил технику автоматического письма. Идея состояла в том, чтобы писать так быстро, чтобы ни сознание, ни бессознательное не поспевали за процессом письма. Здесь имитируется психоаналитический метод свободных ассоциаций, оторванный, однако, от своей нормативной цели. Позднее, после прочтения Маркса, Бретон убеждал читателей «Второго манифеста» взять револьвер и стрелять наугад в толпу — революционное действие здесь опять же становится бесцельным. Еще до этого дадаисты практиковали дискурс по ту сторону смысла и логики — дискурс, который без всякого для него ущерба может быть прерван в любой момент. Примерно то же самое можно сказать о выступлениях Йозефа Бойса: чрезвычайно длинные, они могли быть прекращены когда угодно, поскольку Бойс не ставил целью что-то с их помощью доказать. Это касается и многих других практик современного искусства: они могут быть прерваны или возобновлены когда угодно. Неудача становится невозможной в силу отсутствия критерия успеха. Между тем многие представители арт-мира сетуют по поводу того, что искусство не достигает и не может достичь успеха в «реальной жизни». Реальная жизнь понимается здесь как история, а успех — как исторический успех. Ранее я показал, что понятие истории не совпадает с понятием жизни и, в частности, с понятием «реальная жизнь», поскольку история — это идеологическая конструкция, базирующаяся на представлении о поступательном движении к определенной цели.

Эта телеологическая модель истории берет начало в христианской теологии и не соответствует постхристианскому, постфилософскому, материалистическому видению мира. Искусство освободительно. Оно изменяет мир и освобождает нас. Но это одновременно означает освобождение жизни от истории.

Классическая философия ставила перед собой задачи освободительного характера, выступая против религиозного, военного и аристократического правления, подавлявших разум и человека как носителя разума. Просвещение надеялось с помощью освобождения разума изменить мир. Сегодня, после Ницше, Фуко, Делёза и многих других мыслителей, мы склонны полагать, что разум не освобождает, а, напротив, подавляет нас. Теперь мы хотим изменить мир ради освобождения жизни, понимаемой как более фундаментальный уровень человеческого бытия, нежели разум. Мы считаем, что жизнь порабощена и скована как раз теми институциями, которые позиционируют себя как модели рационального прогресса, способствующего улучшению жизни. Освободиться от власти этих институций означает отвергнуть их универалистские претензии, основанные на устарелых принципах разума.

Таким образом, теория побуждает нас изменить мир не в том или ином его аспекте, а целиком. Но тут встает вопрос: возможно ли изменение такого рода — не постепенное, частичное, эволюционное, а тотальное и революционное? Теория утверждает, что любое трансформативное действие может быть осуществлено, поскольку не существует метафизической, онтологической гарантии статус-кво, доминирующего порядка, реальности в ее актуальном виде. Но точно так же не существует и онтологической гарантии успеха тотального изменения (ни божественного провидения, ни силы природы или разума, ни законов истории и т.д.). Если классический марксизм еще пропагандировал веру в гарантию тотального изменения (в форме производительных сил, которые неизбежно меняют систему производственных отношений), а Ницше верил в силу желания, которая способна преодолеть все установления нашей цивилизации, то сегодня нам уже трудно верить во вмешательство таких бесконечных сил. С тех пор как

мы отвергли бесконечность духа, представляется невозможным изменить ее теологией производства или желания. Но как же нам изменить мир, если мы конечны и бранны? Как я уже говорил, критерии успеха и неудачи суть то, что определяет мир в его тотальности. Поэтому, если мы изменим — а лучше сказать, аннулируем — эти критерии, мы тем самым изменим и мир в его тотальности. Как я пытался продемонстрировать, искусство может это сделать и, более того, уже сделало.

Но здесь, разумеется, возникает следующий вопрос. Какова социальная релевантность этой неинструментальной, нетелеологической художественной практики жизни? Я бы сказал, она есть не что иное, как производство социального самого по себе. Не следует думать, что социальное всегда существует как данность. Общество — это пространство равенства и подобия, именно в этом качестве общество, или *политейя*, появилось когда-то в Древних Афинах. Древнегреческое общество, являющееся моделью любого современного, основывалось на общности воспитания, эстетического вкуса, языка. Его члены могли с успехом подменять один другого. Каждый гражданин этого общества мог делать то же самое, что и другие, шла ли речь о спорте, риторике или войне. Но такого общества, основанного на изначально заданных ценностях, больше не существует.

Наше современное общество — это общество различия, а не сходства. И основу его образует не *политейя*, а рыночная экономика. Жить в обществе всеобщей специализации, где каждый имеет свою специфическую культурную идентичность, значит предлагать другим то, что у тебя есть и что ты можешь делать, и получать от них то, что имеют и могут делать они. Следовательно, эта сеть обмена функционирует как сеть коммуникации, как ризома. Свобода коммуникации — это просто частный случай свободного рынка. Напротив, теория и реализующее ее искусство создают зону сходства по ту сторону различий, созданных рыночной экономикой, компенсируя тем самым утрату традиционных общностей. Недаром призыв к солидарности в наше время почти всегда сопровождается апелляцией не к общности происхождения, разума, здравого смысла или человеческой природы, а к опасности общей гибели в результате ядерной войны или

глобального потепления. Мы различаемся по образу жизни, но похожи друг на друга тем, что смертны.

В прежние времена философ и художник стремились быть существами особого порядка, способными продуцировать особые идеи или вещи, и понимали себя именно в этом качестве. Но современный теоретик или художник не хотят быть особенными — напротив, они хотят быть, как все. Их любимая тема — повседневная жизнь. Они стремятся быть типичными, неспециализированными, неидентифицируемыми, не выделяющимися в толпе и делать то, что могут делать и все остальные: готовить пищу (Рикрит Тираванья) или толкать перед собой куб льда (Франсис Алюс). Как утверждал Кант, искусство есть предмет не истины, а вкуса, и потому может обсуждаться любым человеком. Искусство открыто для всех, потому что никто по определению не может быть специалистом в искусстве — все дилетанты. Это означает, что искусство по своей сути социально и приобретает демократический характер, когда отменяются границы высшего общества (все еще служившего моделью для Канта). Однако со времен авангарда искусство выступает не только как предмет дискуссии, свободной от критерия истинности, но также как универсальная, неспециализированная, непродуктивная общедоступная практика, свободная от критерия успеха. Радикальное искусство нашего времени является, по существу, художественным производством без производимого продукта. Эта деятельность, в которой может принять участие каждый, — общедоступная и эгалитаристская.

Говоря это, я вовсе не имею в виду «эстетику взаимоотношений» (relational aesthetics). Я также не считаю, что искусство, понимаемое таким образом, может быть действительно всеобщим и демократичным. И я попытаюсь объяснить, почему. Наше понимание демократии базируется на концепции национального государства. У нас нет системы универсальной демократии вне национальных границ и мы никогда не имели демократии подобного типа в прошлом. Поэтому мы не можем сказать, что собой представляет абсолютно универсальная, эгалитарная демократия. К тому же демократия традиционно понимается как гегемония большинства: конечно, мы можем вообразить

демократию, основанную на консенсусе и учитывающую права меньшинства, но даже такой консенсус всегда будет включать в себя только «нормальных, разумных» людей. В их число не войдут сумасшедшие, дети и т.д.

А еще в него не войдут звери и птицы. Между тем св. Франциск Ассизский, как известно, проповедовал и тем и другим. Консенсус исключает также камни: а мы знаем благодаря Фрейдю, что в нас действует сила, заставляющая нас окаменевать. А также этот консенсус исключает машины — при том, что многие художники и теоретики хотели стать машинами, как, например, Энди Уорхол. Если использовать термин, введенный Габриэлем Тардом в рамках его теории подражания, можно сказать, что художник стремится стать существом не просто социальным, а сверхсоциальным*. Он уподобляется множеству разных организмов, фигур, вещей и явлений, которые никогда не станут частью демократического процесса. В точном соответствии с формулой Оруэлла, некоторые художники более равны, чем другие. Хотя современное искусство часто критикуют за то, что оно слишком элитарно, недостаточно социально, в действительности это верно с точностью до наоборот: художник сверхсоциален. А как правильно заметил Габриэль Тарде, чтобы стать сверхсоциальным, нужно обособиться от общества, в котором живешь.

* G. Tarde. *The Laws of Imitation*, New York: H. Holt and Co., 1903, p. 88.

Известно, что в настоящее время любую вещь можно интерпретировать как произведение искусства. Или, точнее, все что угодно может быть использовано художником в его работе. Для зрителя, заранее не проинформированного о границах той или иной работы, практически невозможно на основе одного лишь его предыдущего визуального опыта различить между «обыкновенным» бытовым предметом и предметом, включенным в контекст искусства.

Но кто такой художник? И возможно ли отличить его от нехудожника? Этот вопрос мне представляется гораздо более интересным, чем проблема различения между искусством и «обыкновенной вещью».

Существует достаточно давно сформированный дискурс институциональной критики. Роль коллекционеров, кураторов, директоров музеев и галерей подвергается обширной критике и анализу в течение уже нескольких десятилетий. Но что же сказать о самих художниках? Современный художник, безусловно, является институциональной фигурой — более того, большинство художников готовы принять как данное то, что критиковать институции им приходится изнутри институциональной системы. Кажется, что художник сегодня — обычный профессионал, которому отведена конкретная роль в общей структуре сферы искусства — сферы, основанной, как и любая другая бюрократическая организация или капиталистическая корпорация, на разделении труда. Можно также предположить, что критика с целью расширения этой сферы и повышения ее эффективности и прибыльности является неотъемлемой частью профессиональных задач художников. Такой ответ, хоть и допустим, но не слишком убедителен.

Вспомним известное положение Джозефа Бойса о том, что «каждый человек — художник». Подобная позиция, расцениваемая многими теперь — как и в прошлом самим Бойсом — как утопическая, имеет долгую историю, которая восходит к марксизму и раннему авангарду. Как правило, в этом утверждении видят выражение надежды на то, что человечество, в настоящий момент состоящее из нехудожников,

может превратиться в человечество творцов. Сегодня все согласны, что эта надежда несбыточна — более того, я готов утверждать, что в таком понимании роли художника нет ни капли утопичности. Мир, где от каждого ожидается непрерывное создание искусства и, как следствие, непрерывная конкуренция за возможность выставить свои произведения на том или ином биеннале, мне представляется скорее абсолютным кошмаром, а совсем не утопией.

Можно возразить, и такие возражения неоднократно высказывались, что романтическое и утопическое понимание роли художника, свойственное Бойсу, себя исчерпало. Мне подобный диагноз также кажется неубедительным. Традиция, питающая современный мир искусства со всеми его структурами, сформировалась после Второй мировой войны и, в свою очередь, является переосмыслением и закреплением исторического наследия раннего авангарда. Не создается впечатления, что с тех пор она значительно видоизменилась. Скорее наоборот — она играет все более и более определяющую роль для современного искусства. Так, новые поколения профессиональных художников находят доступ к рынку искусства преимущественно пройдя систему художественных школ и образовательных программ, большая часть которых берет за основу все тот же авангардный канон. Вследствие глобализации и стандартизации образования преобладающей модальностью современного искусства остается академизированный авангард. Поэтому, чтобы ответить на вопрос о художнике, необходимо проанализировать, как определялась его роль именно в ранний момент возникновения авангарда.

Все художественное образование, как и образование в целом, основано на передаче некоторого типа знаний и навыков одним поколением другому. Таким образом, возникает вопрос: какие навыки и знания передаются в современных художественных школах? Этот вопрос, как известно, вызывает немало споров. Роль доавангардных академий искусств определялась ясно. В них от учеников требовалось освоение некоторых четко установленных технических навыков: живописи, скульптуры и т. д. Художественные школы сегодня отчасти возвращаются к такому традиционному пониманию образования, особенно

в сфере новых медиа. Действительно, фотография, кино, видео, цифровое искусство и т.д. требуют некоторого технического умения, которое можно приобрести в художественной школе. Но, разумеется, искусство не ограничивается набором технических навыков. В результате мы наблюдаем возрождение дискурса об искусстве как о форме знания — дискурса, который становится абсолютно неизбежным, когда искусство начинает функционировать как образовательная дисциплина. Идея о том, что искусство — это форма знания, далеко не нова. Религиозное искусство ставило своей задачей выражение религиозных откровений в визуальной, художественной форме. Традиционное репрезентативное искусство претендовало на представление природы и повседневности в новом, не достижимом для обывателя свете. Оба эти подхода находили среди философов как критиков (от Платона до Гегеля), так и сторонников (от Аристотеля до Хайдеггера). Но что бы ни могло быть сказано об их философских достоинствах и недостатках, оба эти положения об искусстве как об особой форме знания были напрямую отвергнуты историческим авангардом вместе с традиционным критерием мастерства, сопутствующим этим претензиям. Благодаря авангарду профессия художника была депрофессионализирована.

Депрофессионализация искусства поставила художника в весьма щекотливое положение, так как зачастую она интерпретируется как возврат художников к статусу любителей. Соответственно современный художник начинает восприниматься как профессиональный непрофессионал, а сфера искусства, как сфера «арт-конспирации»^[1] (термин Бодрийера). Социальная эффективность этой конспирации представляется тут загадкой, которую можно расшифровать лишь социологическим путем.

Однако было бы ошибочным рассматривать депрофессионализацию искусства, предпринятую авангардом, как переход к любительству. Депрофессионализация искусства является процессом, выражающимся в трансформации художественной практики в целом, а не в частных случаях возвращения художников в ситуацию непрофессионализма. Таким образом, депрофессионализация искусства сама по себе является глубоко профессиональным процессом.

Прежде чем я начну обсуждать взаимоотношение депрофессионализации и демократизации искусства, отмечу, какие знания и технические навыки необходимы для подобной депрофессионализации искусства в первую очередь.

В своей недавно вышедшей книге «Оставшееся время» Джорджио Агамбен на примере святого Павла описывает навыки и знание, необходимые для того, чтобы стать профессиональным апостолом. Знание это мессианское, то есть знание о том, что знакомый нам мир подходит к концу, что время на исходе, что его нехватка обесмысливает любой род занятий, требующий стабильности мира и перспективы протяженного времени. Сама же профессия апостола, пишет Агамбен, заключается «в постоянном отрицании какого-либо дела», от себя добавим — в депрофессионализации всех профессий. Сжимающееся время обедняет, опустошает все культурные знаки и занятия, сводит их до нуля или, по определению Агамбена, до статуса слабых знаков. Это знаки приближения конца света, знаки, заранее ослабленные нехваткой времени, обычно требующегося для созерцания сильных, прочных знаков. Однако при конце света именно такие слабые знаки восторжествуют над сильными знаками власти, традиций, равно как и над знаками протеста, желания, героизма и шока. При обсуждении подобных знаков Агамбен, очевидно, имеет в виду то, что Вальтер Беньямин назвал «слабым мессианизмом». Уместно также вспомнить греческий термин «кеносис» (сам Агамбен его не упоминает), относящийся к фигуре Христа — к его жизни, страданию и смерти как к стиранию всех знаков его божественного величия. В этом смысле сам Христос может предстать как слабый знак, который нетрудно — но было бы ошибочным — перепутать со знаком слабости, как это сделал Ницше в своем «Антихристе».

Теперь можно сказать, что художник-авангардист является своего рода светским апостолом, вестником того, что время приближается к концу. Новое время, по существу, является эпохой непрестанной утраты знакомого мира и традиционных жизненных устоев. Это время постоянных перемен, исторических сломов, новых концов и новых начал. Жить в таком времени означает жить без времени, с чувством

постоянного дефицита временных ресурсов, с ощущением того, что большая часть проектов неизбежно окажется незаконченной и заброшенной. Каждое новое поколение создает свои собственные проекты, равно как и свои технологии и профессии для их воплощения, однако все они оказываются неизбежно забытыми следующим же поколением. В этом смысле время, в котором мы живем сегодня, — не пост-модернистское, а скорее ультрамодернистское, так как в нем нехватка времени становится все более и более ощутима. Это видно и по тому, насколько все сегодня заняты: времени нет ни у кого и никогда.

Прошедшая эра продемонстрировала неизбежность гибели и исчезновения всех традиций и унаследованных жизненных порядков. Но и современность также не внушает нам доверия: мы разучились верить в то, что моды, равно как и манеры жить и мыслить сколь-либо долговечны. (Уже в миг появления новой тенденции раздается вопрос о том, как долго она просуществует. И ответом, разумеется, в каждом случае является — «недолго».) Можно сказать, что не только Новое время, но и — в большей степени — современность хронически мессианистичны или, вернее, хронически апокалиптичны. Мы почти автоматически видим все, что существует, и все, что возникает, в перспективе неизбежности будущего его упадка и исчезновения.

Авангард, как правило, ассоциируется с идеей прогресса, в особенности — технологического прогресса. Действительно, большинство призывов авангарда и его теоретиков направлены против консерваторов и настаивают на бессмысленности старых форм искусства в новых технологических условиях. Однако технические новшества рассматривались — по меньшей мере первым поколением авангардистов — не как сулящие новый, стабильный мир, а как гарантирующие разрушение старого, равно как и неотвратимость самоуничтожения всей технологической цивилизации. Авангард воспринимал прогресс преимущественно как разрушительную силу.

Таким образом, авангард ставил вопрос о том, возможно ли художнику продолжать создавать работы среди непрерывного крушения культурных традиций и знакомого мира в условиях сжимающегося

времени, являющегося основной характеристикой технологического развития. Каким образом можно создавать искусство, которое было бы неподвластно переменам, искусство, которое было бы вне времени и вне истории? Авангард не хотел трудиться ради искусства будущего — он хотел искусства, не подвластного времени, искусства на все времена. Нам часто приходится слышать и читать о необходимости перемен, о том, что нашей целью, равно как и целью искусства, является изменение статус кво. Однако постоянные перемены — наша единственная реальность. В этих условиях повлиять на статус кво означало бы целиком избавиться от изменений. На деле любая утопия — не что иное, как именно такая попытка избежать необходимости перемен.

Когда Агамбен описывает обесмысливание всех наших занятий и опустошение культурных знаков в момент мессианского события, он не задается вопросом о том, каким образом мы можем преодолеть границу, отделяющую наше время от грядущей эпохи. Он избегает этого вопроса, как избегает его и апостол Павел, который верил, что индивидуальная душа, в силу своей нематериальности, сможет безопасно преодолеть эту грань даже после исчезновения физического мира. Но не спасение души, а спасение искусства интересовало художников авангарда. Они пытались достичь его с помощью редукции — сведения культурных знаков до абсолютного минимума, чтобы их было можно пронести сквозь все переломы, сдвиги, перемены, моды и тенденции.

Подобная радикальная редукция художественной традиции должна была в полной мере предугадать грядущую смерть искусства от руки прогресса. С помощью редукции художники авангарда начали создавать изображения, которые выглядели достаточно скудными, слабыми, пустыми, чтобы пережить приближающуюся историческую катастрофу.

Когда в 1911 году Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве» писал об отмене всех репрезентационных навыков у художников — о редукции всех картин к комбинации цвета и линии, — он хотел гарантировать выживание искусства во всех возможных будущих

культурных трансформациях, включая и наиболее революционные. Мир, изображенный на картине, может исчезнуть, но с самим сочетанием цветов и форм этого не произойдет. В этом смысле Кандинский верил, что все образы прошлого и будущего уже запечатлены на его картинах, так как независимо от того, что именно это были (или могли быть) за образы, они так или иначе представляли собой набор некоторых цветов и геометрических фигур. И это относится не только к живописи, но и к другим видам искусства, например, к фотографии и кино. Кандинский не стремился создать собственный стиль, скорее он хотел с помощью своих картин натренировать глаз зрителя и сделать его способным распознавать формальные составляющие любого произведения визуального искусства, вне зависимости от исторического контекста. В этом смысле Кандинский подходит к своему собственному искусству как к не подверженному времени.

Впоследствии Малевич в своем «Черном квадрате» предпринимает еще более радикальную редукцию образа к чистому соотношению картины и рамы, предмета и поля созерцания, единицы и нуля. Мы действительно не можем уйти от черного квадрата — он присутствует в каждой картине. То же можно сказать и о понятии редимейда, введенном Дюшаном, — любой предмет, который мы видим или хотели бы видеть представленным на выставке, можно рассматривать как потенциальный редимейд.

Таким образом, можно утверждать, что искусство авангарда создает трансцендентальные образы в кантианском понимании этого термина — образы, которые выражают условия, необходимые для возникновения и созерцания любого образа. Искусство авангарда является не только искусством слабого мессианства, но и слабого универсализма. Оно представляет собой не только искусство, использующее нулевые знаки, опустошенные приближающимся мессианским событием, но и искусство, находящее выражение в слабых образах, с трудом фиксируемых зрением, образах, которые оказываются неизбежно и структурно незамеченными, когда они функционируют как компоненты более сильных образов, например, принадлежащих к классическому искусству и массовой культуре.

Авангард отрицал оригинальность, так как ставил своей целью не создавать, а обнаруживать трансцендентальные, повторяющиеся, слабые образы. Но, разумеется, каждое такое отсутствие уникальности само по себе становилось оригинальным. В философии, равно как и в науке, создать трансцендентальное искусство означает перейти границу темпоральности, а вместе с ней — и культурную границу. Любой образ, к какой бы культуре он ни принадлежал, по существу является черным квадратом, так как именно его мы получим, если сотрем этот образ. Это означает, что для мессианского видения любое изображение заранее представляется черным квадратом. Именно поэтому авангард открывает дорогу к универсальному, демократическому искусству. Но универсалистская сила авангарда — это сила слабости, самоуничтожения, так как всеобщего успеха он смог добиться лишь создавая максимально ослабленные образы.

Однако в отличие от трансцендентальной философии авангарду свойственна некоторая амбивалентность. Философское созерцание и трансцендентальная идеализация — действия, предпринимаемые исключительно философами для других философов. Однако трансцендентальные образы авангарда демонстрируются наравне, выражаясь языком философии, с образами эмпирическими. Так, можно утверждать, что авангард помещает эмпирическое и трансцендентальное на один уровень, позволяя им быть сопоставленными перед демократическим взором неискушенного зрителя. Искусство авангарда радикальным образом расширяет пространство демократической репрезентации, включая в него трансцендентальное, которое до этого принадлежало сфере религиозной и философской мысли. Это имеет свои положительные, но также и опасные стороны.

С исторической точки зрения авангардные образы предстают взгляду зрителя не как трансцендентальные, но как конкретные эмпирические изображения, выражающие свое время и особенности психологии своих создателей. Таким образом, «исторический» авангард одновременно и прояснял, и запутывал ситуацию: одновременно с тем, как он выявлял за сменой стилей и направлений повторяющиеся комбинации фигур, он в то же время сам по себе мог легко быть принят

за стиль, за отдельное течение в искусстве. Можно утверждать, что это недопонимание до сих пор остается неразрешенным. Сегодня авангард рассматривается историей искусства именно как эпоха исторически сильных, а не слабых, трансисторических, универсальных образов. Таким образом, универсалистская сторона искусства, которую стремился обнаружить авангард, по-прежнему остается незамеченной, так как ее затмил эмпирический характер этого обнаружения.

Даже сегодня приходится слышать вопросы типа «Что эта картина (скажем, Малевича) делает в музее? Мой ребенок может нарисовать не хуже». С одной стороны, подобная реакция на Малевича, разумеется, является правильной. Она демонстрирует, что его работы по-прежнему воспринимаются широкой публикой как слабые, не заслуживающие ее восторга и внимания. Но, с другой стороны, заключение, к которому приходит большинство посетителей музеев, глубоко неверно: многие считают, что подобное сравнение унижает Малевича, тогда как его следует понимать как восхищение собственным ребенком. Действительно, своей работой Малевич открыл путь в искусство для любого рода слабых изображений. Но это достижение может быть полностью понято, только если оценена по достоинству само-аннигиляция Малевича, то есть если его картины воспринимаются как трансцендентальные, а не как эмпирические образы.

Несмотря на то что искусство авангарда сегодня представлено во всех главных музеях мира, оно по-прежнему остается, по существу, непопулярным. Парадоксальным образом оно, как правило, воспринимается как недемократическое и элитарное, потому что в нем видят не сильное, а именно слабое искусство. Иными словами, авангард остается отвергнутым, не понятым широкой публикой, благодаря своей демократичности — авангард непопулярен именно по причине своего демократизма. И если бы авангард стал популярным, он утратил бы свой демократизм. Авангард открывает перед любым рядовым человеком возможность ощутить себя художником — принять участие в создании слабых, скудных, лишь отчасти видимых образов. Но рядовой человек по определению непопулярен — лишь исключительные личности заслуживают славы. Популярное искусство

создается для зрителей. Искусство же авангарда создается для аудитории художников.

Разумеется, возникает вопрос о том, что же исторически произошло с трансценденталистским, универсалистским искусством авангарда. В 1920-х вторая волна авангарда пыталась использовать его как надежное основание для построения нового мира. Подобный нерелигиозный фундаментализм позднего авангарда развивался в 1920-х конструктивизмом, Баухаусом, ВХУТЕМАСом и т.д., несмотря на то что Кандинский, Малевич, Хуго Балл и некоторые другие ведущие фигуры раннего авангарда отрицали этот фундаментализм. Но даже если раннее поколение авангардистов не верило в возможность возведения нового мира на слабом фундаменте их универсалистского искусства, они все равно считали, что производимая ими радикальная редукция позволит достичь наиболее радикальной слабости. Однако нам хорошо известно, что это была лишь иллюзия: не потому, что можно было добиться еще большей слабости образов, но потому, что их слабость была забыта культурой. Соответственно с исторического расстояния они кажутся нам либо сильными (для мира искусства), либо не составляющими никакого интереса (для всех остальных людей).

Это означает, что слабый, трансцендентальный, художественный жест не может быть произведен раз и навсегда. Чтобы сохранить дистанцию между трансцендентальным и эмпирическим, его необходимо повторять снова и снова, равно как и продолжать сопротивляться сильным образам перемен, идеологии прогресса и обещаниям экономического роста. Недостаточно только выявить лейтмотивы, остающиеся неизменными, несмотря на все исторические перемены. Подобные лейтмотивы необходимо постоянно обнаруживать заново. И это обнаружение должно само по себе стать рутинным, так как каждое воспроизведение слабого трансцендентального жеста одновременно приводит и к ясности, и к дальнейшей путанице. Таким образом, нам становится необходимо новое разъяснение, чтобы разобраться в новых сложностях, и т.д. Именно поэтому авангард не может утвердиться раз и навсегда, но обязан быть воспроизводим снова и снова

в попытке сопротивления историческим переменам и хронической нехватке времени.

Подобный бесплодный и повторяющийся жест нашел выражение в одном из самых загадочных пространств нашей современной демократии — в социальных сетях вроде Facebook, MySpace, YouTube, Second Life и Twitter, дающих мировому населению возможность публиковать свои фотографии, видео и тексты методом, который делает последние не отличимыми от любого концептуалистского или постконцептуалистского произведения искусства. В некотором смысле это пространство было впервые обозначено радикальным, неоавангардным, концептуальным искусством 1960–1970-х. Без художественных редуций, введенных художниками того времени, возникновение эстетики социальных сетей было бы невозможным.

Эти социальные сети характеризуются массовым производством и публикацией слабых знаков низкой видимости — вместо массового созерцания сильных знаков высокой видимости, что было характерно для XX века. То, что мы испытываем сегодня, является распадом массовой культуры, какой ее описывают большинство влиятельных теоретиков: как период китча (Гринберг), как культурную индустрию (Адорно) или как общество спектакля (Дебор). Эта массовая культура была создана господствующими политическими и коммерческими элитами для толп потребителей и зрителей. Теперь же единое пространство массовой культуры находится в процессе брожения. Ее звезды по-прежнему над нами, но они светят не так ярко, как прежде. Сегодня все заняты написанием текстов и публикацией личных фотографий — но у кого есть достаточно времени, чтобы наблюдать за всем этим с достаточным вниманием? Разумеется, за исключением узкого круга друзей, соавторов, коллег и родственников, его нет ни у кого. Традиционное взаимоотношение между создателями и зрителями оказалось перевернутым с ног на голову. В то время как раньше отдельные избранные творцы создавали изображения и тексты для миллионов читателей и зрителей, теперь миллионы креативщиков трудятся ради зрителя, у которого с трудом находится немного времени для самого поверхностного просмотра всего ему предложенного.

Ранее, в течение классического периода массовой культуры, за общественное внимание необходимо было бороться. Предполагалось, что возможно создать образ или текст, который окажется настолько сильным, настолько удивительным и шокирующим, чтобы захватить внимание масс хотя бы на короткое время — то, что Энди Уорхол назвал «пятнадцатью минутами славы».

Но в то же время сам Уорхол создавал многочасовые фильмы вроде «Сна» или «Эмпайр Стейт Билдинг» — настолько монотонные, что никому бы и в голову не пришло ожидать от зрителей напряженного внимания на протяжении всей ленты. Эти фильмы являются отличными примерами мессианских слабых знаков, так как демонстрируют переходящий характер сна и архитектуры: они кажутся хрупкими, видимыми лишь в апокалиптической перспективе, готовыми исчезнуть в любой момент. В то же время эти фильмы не требуют к себе пристального внимания или вообще зрителя как такового, так же как нет в нем необходимости и у самого Эмпайр Стейт Билдинг или у спящего человека. Не случайно оба эти фильма Уорхола лучше всего смотрятся не в кинотеатре, а в контексте художественной инсталляции, где, как правило, они демонстрируются in loop на протяжении всего выставочного дня. Посетитель выставки может понаблюдать их минуту-другую, а может и сразу отойти. И если зритель решит вообще на них не смотреть, то существенным окажется лишь сам факт его посещения выставки, а не то, сколько времени он провел перед экраном. Видимость современного искусства — слабая и виртуальная — это апокалиптическая видимость сжимающегося времени. Достаточным оказывается, что то или иное изображение может быть в принципе увидено и что тот или иной текст может быть прочитан — событие самого видения или чтения совершенно не важно.

Но, разумеется, Интернет также может стать или, вернее, уже отчасти стал пространством для сильных образов и текстов. Именно поэтому молодые поколения художников все больше интересуются мало-заметными и слабыми публичными жестами. Мы повсеместно наблюдаем возникновение художественных коллективов, в которых и зрители, и участники представлены одними и теми же лицами. Эти группы создают

искусство для себя и — в меньшей мере — для других художников, с которыми им может доводиться сотрудничать. Подобного рода практика соучастия означает, что стать зрителем можно, только став художником.

Вернемся теперь к началу этой статьи. Традиция авангарда основана на практике редукции, которая позволяет создавать вневременные и универсальные образы и жесты. Это искусство, которое манифестирует светское, нерелигиозное мессианское знание того, что мир, в котором мы живем, подвержен постоянным переменам и что протяженность жизни любого сильного образа неизбежно коротка. Оно также является малозаметным искусством, сравнимым в этом смысле с неприметностью повседневной жизни. Разумеется, не случайно и то, что именно бытовая жизнь благодаря своей незаметности выживает в условиях любых исторических сломов и сдвигов.

Сегодня же повседневность начала сама себя демонстрировать — благодаря дизайну и современным социальным сетям стало невозможным отличить презентацию быта от него самого. Повседневность превращается в произведение искусства — простой жизни больше не существует, теперь она выставляется как артефакт. Творческая деятельность в наше время — это то, что художник разделяет со своей аудиторией на самом базовом уровне повседневного существования. Сегодня художник разделяет искусство с миром повседневности так же как раньше он разделял с ним религию и политику. Быть художником перестало быть знаком некой избранности и превратилось в бытовое занятие — в слабую практику, в слабый жест. Но чтобы установить и поддержать этот слабый, бытовой уровень искусства, необходимо повторять этот жест бесконечно.

В начале своих «Лекций об эстетике» Гегель утверждал, что уже в его время искусство потеряло действительную значимость. Он верил, что искусство утратило способность сообщить что-либо правдивое о мире. Но искусство авангарда доказало обратное: оно сумело продемонстрировать переходный характер нашего мира, его нестабильность, нехватку в нем времени. А чтобы преодолеть эту нехватку времени путем слабых, минимальных жестов, требуется совсем немного времени — если оно вообще требуется.

Противостояние внешнему угнетению предполагает наличие внутренней автономной силы, которая этому угнетению может быть противопоставлена. В свою очередь, воля к сопротивлению предполагает наличие собственных целей, идеалов, принципов и, наконец, территории, которую мы готовы и хотим защищать. Таким образом, возникает вопрос — имеет ли искусство автономные цели, идеалы или территорию, достойные защиты? Имеет ли оно автономную, внутреннюю силу сопротивления, которая может быть направлена против внешнего притеснения?

Всем известно, что автономия искусства давно уже была поставлена под вопрос и в последнее время отрицается многими теоретическими дискурсами. Если эта точка зрения верна, то искусство не может быть источником или ресурсом какого бы то ни было сопротивления. Скорее искусство может лишь служить орудием в борьбе политических сил, которая ведется во имя различных идеалов и принципов. Или использоваться для дизайна и эстетизации освободительных политических движений — как ранее оно использовалось для дизайна и эстетизации господствующей власти. В этом случае искусство может выступать только дополнением (*supplement*), термин, введенный Деррида, к определенным политическим силам и быть использовано лишь для оформления или деконструкции их политических позиций и притязаний, но ни в коем случае не выступать в роли активного сопротивления им. Ключевым в этом контексте является, на мой взгляд, следующий вопрос: имеет ли искусство свою собственную энергию или только энергию дополнения? Мой ответ: да, искусство автономно, да, оно имеет независимую энергию сопротивления.

Разумеется, я не склонен считать, что существующие художественные институции, художественная система, художественные мир или рынок автономны или могли бы таковыми стать. Функционирование системы искусства основано на определенных суждениях об эстетической ценности, определенных критериях выбора, правилах признания

и непризнания и т. д. Все эти ценностные суждения, критерии и правила, безусловно, не автономны, скорее они отражают доминирующие социальные конвенции и властные иерархии. Не существует чисто эстетических, имманентных искусству ценностных суждений, способных определять и регулировать художественную систему в целом, а также гарантировать ее автономию. Это положение привело многих художников и теоретиков к заключению, что искусство как таковое не автономно, потому что автономия искусства обычно понималась как автономия суждений об эстетической ценности. Но я бы предложил другой вывод из этого положения: именно отсутствие имманентного автономного суждения об эстетической ценности и гарантирует автономию искусства. Автономия искусства не основана на автономной иерархии вкуса и эстетического суждения. Скорее это эффект отмены любой подобной иерархии и установление режима эстетического равноправия для всех художественных произведений. Это означает, что искусство как таковое является социально кодифицированной манифестацией фундаментального равенства между всеми существующими визуальными формами и медиа. Только в условиях этого фундаментального эстетического равенства всех произведений искусства каждое ценностное суждение, каждое вытекающее из него признание или непризнание потенциально могут быть опознаны как результаты гетерономного вторжения политических или экономических сил в автономную сферу искусства. Поэтому признание эстетического равноправия открывает возможность сопротивления любой политической или экономической агрессии — сопротивления от имени автономии искусства. Итак, автономия искусства конституирована именно через равенство всех художественных форм и медиа — равенство, которое дает возможность интерпретировать и критиковать все иерархии как навязанные извне. Но, безусловно, когда я говорю «искусство», я имею в виду искусство нашего времени, которое является результатом долгой битвы за признание, продолжавшейся на протяжении всего модернистского периода.

Искусство и политика сходятся в одном: это области, в которых происходит борьба за признание. Как говорит Александр Кожев

в комментариях к Гегелю, борьба за признание идет дальше обычной борьбы за распределение материальных благ, которое в современности определяется в основном законами рынка. И ставкой здесь является не просто определенное желание, подлежащее удовлетворению. Вопрос здесь в том, какое желание будет социально легитимировано. В то время как на политической арене различные групповые интересы и в прошлом и в настоящем сражаются за собственное признание, художники классического авангарда боролись за любые возможные индивидуальные формы и процедуры, еще не ставшие легитимными. Другими словами, классический авангард ратовал за признание всех визуальных знаков, форм и медиа как легитимных объектов желания художника, достойных своего места в искусстве. Обе эти формы борьбы тесно связаны друг с другом и имеют целью создание общества, в котором все люди с их различными интересами, как и все художественные формы и процедуры, обретут наконец равные права.

В самом деле, уже классический авангард открыл бесконечное поле всех возможных изобразительных форм, имеющих равные основания для признания. Вслед друг за другом так называемое примитивное искусство, абстрактные формы и просто объекты повседневной жизни получили признание. Эта уравнивательная художественная практика постепенно становится все более выраженной в течение XX столетия, в котором образы массовой культуры и китч наделяются статусом высокого искусства. Политика равных эстетических прав, эстетическое равенство между всеми визуальными формами и средствами, за установление которого боролось современное искусство, зачастую критикуются как выражение цинизма и, что довольно парадоксально, элитарности. Эта критика была направлена на современное искусство и слева и справа — искусство критиковалось за отсутствие, с одной стороны, подлинной любви к вечной красоте, а с другой — подлинной политической ангажированности. Но в действительности политика равноправия на эстетическом уровне является необходимым предваряющим условием к любой политической ангажированности. В самом деле, современная освободительная политика — это политика признания, направленная против исключения политических, этнических

и экономических меньшинств. Но эта борьба возможна, только если визуальные знаки и формы, в которых желания исключенных меньшинств манифестируют себя, не контролируются и не подавляются каким бы то ни было эстетическим вкусом, оперирующим во имя высших эстетических ценностей. Только исходя из равенства всех визуальных форм и медиа на эстетическом уровне, можно сопротивляться фактическому неравенству между изображениями как навязанному извне и отражающему социальное, политическое и экономическое неравенство.

Как уже отмечал Кожев, в тот момент, когда логика равноправия, лежащая в основании индивидуальной борьбы за признание, становится очевидной, создается впечатление, что эта борьба в какой-то степени теряет свою искренность и взрывоопасность. Вот почему еще до Второй мировой войны Кожев имел основания говорить о конце истории, имея в виду конец политической истории борьбы за признание. С тех пор дискурс конца истории заметно повлиял на художественную сцену. Многие постоянно ссылаются на конец истории, под которым понимается, что существующие на сегодняшний день художественные формы по большому счету предопределяют формальную сторону всех возможных произведений искусства. Исходя из этой предпосылки, борьба за признание и равенство в искусстве достигла своего логического завершения и стала таким образом несвоевременной и просто ненужной. И если, как это было показано, за любым из визуальных знаков признана равная эстетическая ценность, художник оказывается лишенным возможностей, посредством которых он мог бы нарушить табу, провоцировать, шокировать или расширить существующие границы искусства — как это имело место на протяжении всей истории модернизма. Теперь же, когда история подошла к концу, от любого из художников невозможно ожидать ничего большего, чем просто создания еще одного произведения искусства среди многих других. Является ли эта ситуация действительно таковой, что режим равноправия для всех изображений должен расцениваться не только как *telos* логики, которой следует развитие искусства в современную эпоху, но также как ее окончательное отрицание? Не случайно

мы наблюдаем повторяющиеся волны ностальгии по временам, когда перед единичными произведениями искусства преклонялись как перед драгоценными и уникальными шедеврами. С другой стороны, многие протагонисты художественной сцены верят, что после конца истории искусства больше не существует разницы между хорошим и плохим произведением искусства. Теперь для определения качества единичного артефакта остается только один критерий — художественный рынок. В противном случае художнику остается только использовать свои работы как инструмент политической борьбы. Но такая политическая ангажированность всегда может быть оценена как нечто чуждое искусству, направленное на использование искусства для внешних ему политических интересов и целей. Или еще хуже: такой поворот к политике может предстать как реклама художественного произведения посредством приобретения им политической релевантности. И подобные подозрения в коммерческом использовании политики препятствуют даже наиболее амбициозным попыткам политизации искусства.

Но равноправие всех визуальных форм и средств на уровне эстетической ценности совсем не означает отмену различий между хорошим и плохим искусством. Напротив, хорошее искусство — это практика, направленная на достижение и подтверждение равноправия. А такое подтверждение действительно необходимо, потому что произведения, формально эстетически равные, могут быть совсем не равны, когда дело касается их производства и распространения. Можно сказать, что искусство сегодня существует в разрыве между формальным равенством всех его форм и их фактическим неравенством. Вот почему искусство может быть хорошим, даже если все произведения имеют одинаковые права. Хорошим стоит называть то искусство, которое имеет в виду формальное равенство всех изображений в условиях их фактического неравенства. Этот отсылающий к формальному равенству жест всегда контекстуален и исторически обусловлен, но он имеет также и парадигматическое значение, являясь моделью для любого дальнейшего повторения себя, для любого последующего воспроизводства эстетического равенства в различных исторических

условиях. Вот почему социальная или политическая критика, исходящая от искусства, всегда имеет положительный аспект, отсылающий за конкретный исторический контекст этой критики. Критикуя социально, культурно, политически или экономически навязанную иерархию ценностей, искусство утверждает эстетическое равенство как гарантию своей подлинной автономии.

В наше время не существует более вертикальной бесконечности божественных истины или красоты, из которой исходит хороший художник, но есть горизонтальная бесконечность эстетически равных визуальных знаков — таких как абстрактные композиции Кандинского, редимейды Дюшана, образы массовой культуры Уорхола. Источник взрывного воздействия, которое эти примеры оказывают на зрителя, лежит не в их эксклюзивности, но, напротив, в их способности функционировать как пример потенциально бесконечного многообразия образов. Следовательно, они не только представляют себя, но также указывают на неисчерпаемое множество форм, которым они предоставляют равные права. Именно отсылка к бесконечному множеству форм придает этим индивидуальным примерам их привлекательность и богатство значений. Без сомнения, каждую такую ссылку на бесконечность визуальных знаков необходимо тщательно изучить и оценить стратегически, насколько ее использование в определенном репрезентационном контексте представляется эффективным. Так знаки, внесенные некоторыми художниками в контекст интернациональной сцены, сигнализируют об их особенном этническом или культурном происхождении. С помощью этих знаков им удастся релятивизировать эстетическую норму, навязанную господствующей сегодня интернациональной эстетикой массмедиа, игнорирующей любую региональность. В то же время другие художники трансплантируют образы массмедиа в контекст их собственной региональной культуры в стремлении избежать провинциальности и фольклорности своего непосредственного окружения — во имя сохранения специфической, локальной идентичности, региональная культурная политика зачастую исключает все, что имеет отношение к массмедиа, и может быть рассмотрено как слишком интернациональное, разрушающее чистоту локальной идентичности.

Обе эти стратегии возникли как противостоящие друг другу: одна акцентирует национальную культурную идентичность, в то время как другая, напротив, нацелена на ее ослабление. Но это мнимый антагонизм: обе они реагируют на исключение из определенного культурного контекста. В первом случае исключение применяется к региональным визуальным образам, во втором — исключенными оказываются образы массмедиа. Но и в том и в другом случае рассматриваемые визуальные образы являются просто примерами, указывающими на потенциально бесконечное многообразие вещей, требующих художественной легитимации. Существует множество подобных примеров признания низких форм искусства музеями и художественными галереями и, наоборот, демонстрации высокого искусства на территории массмедиа. Так, достоинства художественного профессионализма особенно ценятся там, где редимейд стал обычным делом, и, наоборот, обесцениваются там, где ремесло еще слишком тесно связано с искусством. Эти примеры могут привести нас к ложному заключению, что современное искусство всегда действует *ex negativo*, так что у него вошло в привычку занимать критическую позицию вне зависимости от ситуации, просто чтобы быть критичным. Но это не так. Все эти примеры критической позиции в конечном счете отсылают к позитивному, утверждающему и освобождающему видению бесконечного числа форм, наделенных равными правами. В этом смысле становится очевидным, что антагонистические на первый взгляд художественные стратегии на деле зачастую преследуют одну и ту же цель.

Художественные музеи, и в особенности музеи современного искусства, имеют сегодня значение критических инстанций. Они играют роль архивов, хранящих документацию модернистской борьбы за эстетическое равенство, и тем самым делают все возможное, чтобы эта документация смогла послужить отправной точкой критического отношения к современной культуре. Еще недавно на музей смотрели со скепсисом и недоверием как сами художники, так и большая часть публики. Со всех сторон доносились требования преодолеть, деконструировать или попросту элиминировать институциональные границы музея, чтобы дать современному искусству свободу выражать

себя в реальной жизни. Со временем такие призывы и требования стали настолько распространенными, что превратились в характерную черту современного искусства. Эти требования упразднить музей выглядят как продолжение ранних авангардистских стратегий, которые давно уже были усвоены. Но внешность обманчива. Контекст, значение и функция призывов к упразднению музейной системы претерпели со времен авангарда фундаментальные изменения, даже если на первый взгляд манера и стиль этих призывов кажутся столь знакомыми. Господствующие в XIX и начале XX века вкусы определялись и репрезентировались музеями. И в этих условиях любой протест против музея был одновременно протестом против господствующих норм художественного производства (и к тому же исходным импульсом для возникновения нового искусства). Но в наше время музей, несомненно, лишился нормативной роли. Сегодня эстетические нормы определяются массмедиа. Широкая публика черпает свои представления о современном искусстве из рекламы, MTV, видео, видеоигр и голливудских блокбастеров. Это означает, что в контексте современных средств массовой информации призывы к деконструкции музея как институции приобретают совершенно другое значение, нежели подобные призывы, звучавшие в эпоху авангарда. Когда сегодня говорится о реальной жизни, то по большому счету имеется в виду глобальный медиарынок. В наши дни протест против музея больше не является частью борьбы с нормативным вкусом во имя эстетического равноправия, а, наоборот, направлен на стабилизацию и укоренение господствующих вкусов.

Не случайно художественные институции изображаются в массмедиа как производящие тайную селекцию. Кажется, что работающие в них специалисты, бюрократы и немногие посвященные выносят предварительные суждения относительно того, что можно считать искусством вообще и хорошим искусством, в частности. Этот процесс вынужден основываться на критериях, которые кажутся широкой публике непостижимыми, неясными и в конечном счете неадекватными. Ей вообще непонятно, зачем кому-то нужно, чтобы было определено, что является искусством, а что нет. Почему мы не можем просто

выбрать для себя то, что мы хотим называть искусством, без обращения к посреднику, без навязчивого совета куратора или критика? Почему искусство не добивается признания на открытом рынке масс-медиа, как любой другой товар? С точки зрения массмедиа задачи, которые ставит перед собой музей, кажутся устаревшими, ненужными, надуманными и даже немного странными. Современное искусство само охотно следует за массмедиа, добровольно оставляя музеи, в надежде завоевать медиальное пространство. Конечно, эту готовность искусства быть вовлеченным в массмедиа, коммуникацию с массами и политику, другими словами, в жизнь за пределами границ музея, легко понять. Этот ход позволяет обращаться к значительно более широкой аудитории; это эффективный путь зарабатывания денег — вместо того чтобы вымаливать их у государства или частного спонсора. Циркуляция в массмедиа дает художнику новое ощущение власти, социальной адекватности и публичного присутствия в своем времени. Таким образом, призыв к освобождению от музея означает *de facto* призыв к медиатизации и коммерциализации искусства.

В самом деле, современные массмедиа превратились в машину для производства визуальных образов, несравненно более всеобъемлющую и эффективную, нежели современная художественная система. Нас непрерывно снабжают образами войны, катастроф и террора на таком уровне производительности, с которым художник-кустарь не в состоянии конкурировать. Тем временем политика также перемещается в область производства имиджей. В наши дни каждый большой политик, рок-звезда, телевизионный шоумен или известный спортсмен производят тысячи имиджей, тысячи изображений — намного больше, чем любой из художников. На первый взгляд такое многообразие и масштаб массмедийных имиджей может показаться необъятным, почти бесконечным. И если к имиджам этих медиагероев добавить изображения войны и политики, а также если к ним прибавить образы рекламы, коммерческого кинематографа и индустрии развлечений, то покажется, что художник — этот последний ремесленник современности — не имеет никаких шансов соперничать с медиа-машиной. Но в действительности многообразие образов,

циркулирующих в медиа, в высшей степени ограничено. На деле, для того чтобы эффективно распространяться и эксплуатироваться в коммерческих средствах массовой информации, они должны быть легко узнаваемы широкой аудиторией. Это делает массмедиа чрезвычайно тавтологичными. Разнообразие визуальных образов, циркулирующих в массмедиа, таким образом, значительно уступает диапазону имиджей, хранящихся в музеях современного искусства или производимых художниками. Вот почему необходимо сохранить музеи и вообще все художественные институции как места, где, во-первых, визуальный словарь современных массмедиа может получить критическую оценку в сравнении с наследием предыдущих эпох и, во-вторых, где мы можем заново сформулировать художественные стратегии и проекты, направленные на достижение эстетического равноправия, которого, очевидно, лишены современные массмедиа.

Прежде всего глобальный медиарынок не имеет исторической памяти, которая давала бы ему возможность сравнивать прошлое с настоящим. Старые товары постоянно заменяются на медиарынке новой продукцией, что исключает любую возможность сравнения того, что предлагается нам сегодня, с тем, что было доступно еще вчера. В итоге медиа функционируют по законам моды. Но модность сама по себе отнюдь не самоочевидна и не бесспорна. Хотя ни для кого не секрет, что в эру массмедиа наша жизнь в первую очередь определяется модой, нас легко смутить вопросом о том, что же сегодня в моде. И кто вообще в состоянии ответить на этот вопрос? Судить об этом на самом деле чрезвычайно сложно, особенно в нашу эпоху глобализации. Например, если появляется нечто, претендующее на звание модного в Берлине, всегда найдется кто-нибудь, кто объявит это давно вышедшим из моды в сравнении с тем, что происходит, скажем, в Токио или Лос-Анджелесе. Но кто может гарантировать, что эта берлинская мода не захватит позже Токио или Лос-Анджелес? Когда мы пытаемся предсказать поведение рынка, мы *de facto* оказываемся заложниками специалистов по маркетингу и фэшн-гуру, претендующих на знание интернациональной моды. Но такое знание более не под силу индивидууму с тех пор, как рынок стал глобальным. Там,

где медиарынок уже вступил в свои права, индивидуум не в состоянии избавиться от амбивалентного впечатления, что он непрерывно сталкивается с чем-то новым, и в то же время постоянно наблюдает все то же самое. Привычные жалобы на отсутствие нового в искусстве имеют то же происхождение, что и противоположные жалобы на присущее искусству стремление к новизне ради новизны. Ведь до тех пор, пока говорящий не имеет никаких оснований для своего суждения, кроме медиа, он попросту лишен контекста сравнения, который позволил бы ему эффективно отличать новое от старого. Так получается, что одно и то же используется для притязания и на культурные различия, и на культурную идентичность, которыми нас неустанно пичкают медиа. Для того чтобы критически осмыслить подобные притязания, нам нужен контекст сравнения. Там, где сравнение невозможно, все притязания на различия и идентичность остаются пустым звуком.

Это также объясняет, почему критерии оценки и отбора в контексте художественного музея так часто кажутся отличными от критериев, господствующих в массмедиа. Отличие от вкусов широкой публики не является результатом эксклюзивных или элитарных вкусов кураторов. Все дело в том, что музеи располагают возможностями для того, чтобы поставить под вопрос доминирующие вкусы и моды путем сравнения их с радикально эгалитарными проектами современного искусства. Это значит, что музей наших дней представляет собой институцию, направленную не столько на собирание искусства предшествующих эпох, сколько на репродукцию, реактуализацию и репрезентацию равенства всех форм и медиа. Утверждение эстетического равенства является необходимой отправной точкой как для самокритики музея, так и для критики, направленной против эстетического неравенства, практикуемого современными массмедиа. Тот факт, что принцип эстетического равенства репрезентировался и репрезентируется относительным меньшинством художников и теоретиков искусства, не означает, что этот принцип является антидемократическим, элитарным или циничным. И также не ставит под сомнение универсальное значение этого принципа. Универсальные требования часто формулируются и поддерживаются небольшим меньшинством, в пике

большинству склонным верить в обоснованность различных эстетических иерархий. Было бы катастрофической ошибкой, если бы музеи, приняв стратегию самоупряднения, решили предложить зрителю то, что он действительно хочет увидеть. Ведь в контексте массмедиа искусство обречено на постоянное воспроизведение своих внешних отличительных черт в попытке быть опознанным обществом как искусство — и, как следствие, вновь и вновь утверждать доминирующие эстетические ценности. Получается, что именно массмедиа пропагандируют искусство, часто иронически называемое музейным, другими словами, искусство, которое демонстративно стремится быть художественным, зрелищным и высококачественным — и которое поэтому не решается порвать с традиционными критериями оценки. Даже когда медиа пытаются представить обыденную, повседневную жизнь посредством так называемых реалити-шоу, они всего лишь заимствуют прием редимейда, принятый в музейной практике задолго до этого, обнаруживая тем самым свою зависимость от музейной традиции.

По контрасту с массмедиа художественные музеи как места исторического сравнения прошлого и настоящего, исходной перспективы и современной ее реализации обладают средствами и возможностями для того, чтобы быть также местом критического дискурса. В современном культурном пространстве художественный музей является практически единственным местом, где мы можем отстраниться от современности и сравнить ее с другими историческими эпохами. В этих условиях музей является незаменимым пространством критического анализа и вызова транслируемому массмедиа духу времени (*zeitgeist*). Музей — это место, где мы можем обратиться к эгалитарным художественным проектам прошлого, чтобы иметь возможность сравнить с ними наше настоящее.

Сфера искусства в наши дни часто отождествляется с художественным рынком, а произведение искусства в первую очередь рассматривается в качестве предмета потребления. То, что искусство функционирует в рыночном контексте и любое произведение искусства является товаром, никем не оспаривается. В то же время искусство создается и выставляется и для тех, кто не собирается становиться коллекционером, а такие люди как раз и составляют большую часть художественной аудитории. Обычные посетители, как правило, не воспринимают выставленные работы в качестве предметов потребления. В то же время число масштабных выставок: Документа, Манифеста, биеннале, триеннале — постоянно растет. Несмотря на огромные деньги и энергию, инвестируемые в такие выставки, все они ориентированы не столько на покупателей искусства, сколько на широкую публику — анонимного посетителя, который скорее всего ничего не приобретет. Но и художественные ярмарки, по существу призванные обслуживать покупателей, все больше превращаются в события для широкой публики, либо не заинтересованной в приобретении искусства, либо не располагающей для этого финансовыми возможностями. Художественная система, таким образом, постепенно оказывается частью той самой массовой культуры, которую она столь долго старалась дистанцированно наблюдать и анализировать. Искусство становится частью массовой культуры и не столько производством индивидуальных работ для художественного рынка, сколько выставочной практикой, объединяющей архитектуру, дизайн и моду, — так, как это представляли себе ведущие авангардисты, например, художники Баухауса или вхутемасовцы, еще в 1920-х годах. Современное искусство, таким образом, может быть понято в первую очередь как выставочная деятельность. Это означает, среди прочего, все возрастающую сложность различения двух его ключевых фигур: художника и куратора.

Традиционное разделение труда в художественной системе было ясным. Произведения искусства создавались художниками, а затем отбирались и выставлялись кураторами. Но, по меньшей мере со времен Дюшана, это разделение стало стираться. Сегодня нет больше никакого онтологического различия между созданием искусства и его демонстрацией. В современном художественном контексте создавать произведение искусства — означает выставлять любую вещь в качестве такового. Поэтому возникает вопрос: возможно ли все еще различить роли художника и куратора — и если да, то каким образом — в условиях исчезновения разницы между производством искусства и его демонстрацией. Я попытаюсь описать возможность такого разделения с помощью анализа различий между стандартной выставкой и художественной инсталляцией. Конвенциональная выставка представляет собой собрание художественных объектов, размещенных в выставочном пространстве в определенном порядке для последовательного осмотра. В этом смысле выставка функционирует как продолжение нейтральной публичной городской среды — что-то наподобие платного переулка, в который за скромную сумму может зайти любой прохожий. Передвижение посетителя в выставочном пространстве сродни прогулке по улице и рассматриванию архитектуры зданий. Не случайно Вальтер Беньямин в проекте *Аркады* проводит аналогию между городским фланером и посетителем выставки. Тело зрителя в такой ситуации остается вне зоны искусства: искусство помещается перед наблюдателем, будь то объект, перформанс или фильм. Соответственно выставочное пространство понимается здесь как пустое нейтральное публичное место, как символическая общественная собственность. Единственная функция этого пространства состоит в том, чтобы сделать художественный объект доступным зрительскому взгляду.

Куратор организует выставочное пространство от имени общества как его представитель. Следовательно, задача куратора — сохранение публичного статуса этого пространства за счет обеспечения общественного доступа к размещенным в нем индивидуальным

произведениям. Очевидно, что индивидуальные произведения не могут самостоятельно обеспечить свою зримость и привлечь внимание наблюдателя. Для этого им не хватает витальности, энергии и здоровья. Само по себе произведение искусства представляется больным и беспомощным: чтобы его увидеть, зритель должен быть приведен к нему, подобно тому, как медсестра приводит посетителей к прикованному к постели пациенту. Отнюдь не случайно, что слова «куратор» (*curator*) и «лечение» (*cure*) этимологически связаны: курировать — значит лечить. Кураторство врачует бессилие изображения, его неспособность к самопрезентации. Выставочная деятельность — это то самое лекарство, которое помогает больному изображению, обеспечивает его присутствие, зримость, представляет его общественному взору и суду. Тем самым кураторство можно определить как дополнение (*supplement*), подобное *фармакону* в дерридианском смысле: кураторство лечит изображение и в то же время способствует [1] продолжению болезни. Иконоборческий потенциал кураторства был впервые реализован по отношению к сакральным предметам прошлого, когда они оказались превращены в художественные объекты путем их помещения в нейтральном, пустом выставочном пространстве музея или галереи. Именно кураторы, в том числе музейные, стали первыми создателями искусства в его современном понимании.

Первые художественные музеи были основаны в конце XVIII — начале XIX века и развивались на всем протяжении позапрошлого столетия благодаря имперским завоеваниям и разграблению неевропейских культур. Всевозможные *красивые* предметы, первоначально предназначенные для культовых целей, декоративные элементы интерьера или атрибуты личного богатства коллекционировались и выставлялись в качестве художественных произведений, то есть дефункционализированных автономных объектов, единственным назначением которых стало их созерцание взглядом зрителя. Любое искусство берет свое начало в дизайне, будь то дизайн культа или власти. В современном мире дизайн также предшествует искусству. Глядя на различные объекты, выставленные в сегодняшних музеях, не следует забывать, что образцы современного искусства в наши дни являются прежде

всего дефункционализированными элементами дизайна. Был ли он масскультурным — от *Фонтана* Дюшана до уорхоловской *Коробки Брилло* — или утопическим — от Югендстиля до Баухауса и от русского авангарда до Дональда Джадда, — этот дизайн занимался поиском формы для будущей *новой жизни*. Искусство — это дизайн, ставший нефункциональным, потому что общество, в котором он бытовал, исчезло, подобно империи инков или Советской России.

В Новое время, однако, художники начали отстаивать автономию своего искусства, понятую как независимость от публичных оценок и общественного вкуса. Художники потребовали права принимать суверенные решения относительно содержания и формы своих работ без каких-либо разъяснений или оправданий перед обществом. И такое право было им предоставлено, но только в определенных пределах. Ибо свобода суверенного творчества не гарантировала художнику возможности публично выставляться. Включение любого художественного произведения в публичную выставку должно быть, по меньшей мере потенциально, публично объяснено и аргументировано. Хотя художник, куратор и критик вправе свободно высказываться за или против демонстрации каких-либо работ, каждое такое высказывание подрывает автономию и суверенность художественного творчества, которые отстаивало модернистское искусство. Ибо каждое суждение, легитимирующее художественное произведение и его помещение наряду с другими в общее публичное выставочное пространство, может рассматриваться как посягательство на это произведение. Куратор выступает неким посредником между произведением и зрителем, в равной мере ослабляя позиции как художника, так и зрителя. Поэтому художественный рынок кажется более благосклонным к современному автономному искусству, чем музей или Кунстхалле (Выставочный зал). На арт-рынке произведения циркулируют изолированными, лишенными контекста и кураторской опеки, что позволяет им демонстрировать свою кажущуюся независимость от какого бы то ни было посредничества. Художественный рынок функционирует по правилам *лотлача*, как он был описан Марселем Моссом

и Жоржем Батаем. Автономному решению художника создать произведение, не нуждающееся в легитимации, соответствует автономное решение частного покупателя без раздумий заплатить за это произведение несоразмерные деньги.

Что же касается художественных инсталляций, то они не циркулируют. Напротив, они инсталлируют все то, что обычно циркулирует в нашей цивилизации: объекты, тексты, фильмы и т.п. Вместе с тем инсталляция весьма радикально меняет роль и функцию выставочного пространства. Инсталляция функционирует посредством символической приватизации публичного пространства выставки. Инсталляция может выглядеть стандартным кураторским проектом, но ее пространство организовано в соответствии с суверенной волей индивидуального художника, которому не нужно публично оправдывать выбор тех или иных объектов или устройство выставочного пространства в целом. Инсталляцию часто не признают в качестве особой формы искусства из-за неочевидности статуса ее медиума (*medium*). Традиционные художественные медиа определялись специфическим материальным носителем: холстом, камнем или фильмом. Физической основой медиума инсталляции является само пространство. Данное обстоятельство не означает тем не менее имматериальности инсталляции. Напротив, инсталляция материальна *par excellence* в силу своих физических характеристик: протяженность в пространстве является главным признаком материальности. Инсталляция трансформирует пустое, нейтральное общественное пространство в индивидуальный художественный объект и приглашает посетителя воспринять это пространство как внутреннее тотализирующее пространство художественного произведения. Все, что оказывается в него вовлеченным, становится частью произведения уже в силу помещенности внутрь него. Разделение объектов на обычные и художественные становится здесь несущественным. Вместо этого решающим становится разделение немаркированного публичного пространства и маркированного пространства инсталляции. Когда Марсель Бротхерс (*Marcel Broodthaers*) представлял свою инсталляцию «Музей современного искусства, Отдел орлов» (*Musée d'Art Moderne, Département*

des Aigles) в Кунстхалле Дюссельдорфа в 1970 году, он пометил каждый экспонат надписью: «*Это не произведение искусства*». В целом, однако, его работа была признана произведением искусства — и не без оснований. Инсталляция демонстрирует четкий отбор объектов, строгую последовательность экспозиционных решений, логику включения и исключения. В этом она сходна с кураторской выставкой. Но вся суть именно в том, что здесь отбор и способ репрезентации являются исключительно прерогативой художника. Они основаны на личной, суверенной позиции, не нуждающейся в каких-либо дополнительных оправданиях или легитимациях. Художественная инсталляция — это способ перенести границы суверенных прав художника с индивидуального объекта на все выставочное пространство.

Это означает, что художественная инсталляция является пространством, в котором различие между индивидуальной свободой художника и институциональной свободой куратора становится непосредственно очевидным. Обычно считается, что режим, в условиях которого искусство функционирует в современной западной культуре, гарантирует свободу искусства. Но свобода художественного творчества означает разные вещи для куратора и для художника. Как я уже упоминал, кураторы, включая независимых, в конечном счете осуществляют отбор произведений от имени демократического общества. Для того чтобы нести ответственность перед лицом общества, куратору не обязательно находиться в рамках неких формальных институций, он уже является институцией по определению. Поэтому на куратора возлагается обязанность публичного обоснования своего выбора, и бывает, что он с ней и не справляется. Разумеется, ему предоставлено право публично отстаивать свою позицию, но это право не имеет ничего общего со свободой искусства, понимаемой как свобода принимать частные, индивидуальные, субъективные автономные художественные решения без каких-либо оправданий, объяснений или легитимаций. В условиях творческой свободы каждый художник имеет право создавать искусство, ограниченное лишь его личным воображением. Суверенность авторских решений в принципе

признана либеральным западным обществом как достаточное основание для легитимации художественной практики. При этом произведение искусства можно, разумеется, критиковать и отвергать, но только — в его целостности. Нелепо критиковать отдельные авторские решения, включение и исключение тех или иных элементов. Соответственно тотальную художественную инсталляцию можно также отвергнуть лишь целиком. Никому, например, не пришло бы в голову критиковать инсталляцию Бротхерса за наличие или отсутствие в ней каких-либо видов орлов.

Отсюда следует, что понятие свободы в западном обществе отнюдь не однозначно — и не только в художественной, но и в политической сфере. Свобода в западном понимании позволяет принимать частные суверенные решения в различных сферах социальной практики, будь то индивидуальное потребление, распоряжение собственным капиталом или выбор религии. Но в ряде других областей, особенно в политической, свобода понимается преимущественно как право на публичное обсуждение, гарантированное законом, то есть как несuverенная, обусловленная, институционализируемая свобода.

Конечно, в западном обществе и частные, суверенные решения также в определенной мере подконтрольны общественному мнению и политическим институтам (всем известен знаменитый лозунг *частное есть политическое* (*the private is political*)). С другой стороны, в открытую политическую дискуссию время от времени вторгаются как партикулярные, суверенные решения со стороны политических деятелей, так и манипуляции, продиктованные частными интересами (которые таким образом служат приватизации политического). В то же время художник и куратор в чрезвычайно наглядной форме воплощают эти два различных типа свободы: суверенную, безусловную, политически неангажированную свободу художественного самовыражения и институционализируемую, политически ответственную свободу кураторства. В частности, это означает, что художественная инсталляция, в которой акт творчества совпадает с моментом презентации,

становится идеальной экспериментальной площадкой для обнаружения и исследования той двойственности, которая свойственна западному пониманию свободы. В последние десятилетия мы стали свидетелями возникновения новаторских кураторских проектов, которые давали куратору возможность стать автономным. Одновременно мы наблюдали и возникновение художественных проектов, стремящихся к коллаборативности, демократизму, децентрализации и анонимности.

Действительно, инсталляция сегодня часто рассматривается как способ демократизации художником своего искусства, принятия на себя социальных обязательств, в том числе обязательства действовать от имени конкретного сообщества или даже общества в целом. В этом смысле появление художественной инсталляции можно назвать симптомом отказа от модернистских притязаний на автономию и суверенность. Решение художника впустить множество посетителей в пространство произведения может быть истолковано как демократическое открытие изолированной художественной территории. Создается впечатление, что это закрытое пространство трансформируется в площадку для общественных дискуссий, демократических акций, коммуникации, налаживания связей, обучения и т.д. Такой взгляд на художественную практику инсталляции игнорирует, однако, акт символической приватизации публичного выставочного пространства, который *предшествует* акту открытия инсталляции для зрительского сообщества. Как я уже отмечал, территория традиционной выставки является символической общественной собственностью, а куратор, организующий это пространство, действует от имени общественного мнения. Посетитель традиционной экспозиции находится как бы на своей территории в качестве символического собственника того пространства, в котором произведение искусства предстает его взору и оценке. Пространство же художественной инсталляции является, напротив, символической частной собственностью автора. Вступая в него, посетитель покидает публичную территорию демократической легитимации и попадает в зону неограниченного авторского контроля. Посетитель в данном случае оказывается, так сказать,

на чужой территории, в изгнании. Он превращается в беженца, вынужденного подчиниться чужим законам — тем, которые определил для него художник. Последний здесь выступает законодателем, суверенном пространстве инсталляции — и, возможно, прежде всего именно тогда, когда законы, установленные им для зрительского сообщества, являются демократическими.

Можно утверждать, что инсталляция вскрывает авторитарный властный характер, изначально присущий любому демократическому режиму. Все мы знаем, что демократический порядок никогда не учреждается демократическим путем, но всегда возникает в результате насильственной революции. Установить закон — значит нарушить его. Первый законодатель никогда не действует легальным образом, он создает политический порядок, но не становится его частью. Он занимает внешнюю по отношению к этому порядку позицию, даже если позднее решает добровольно ему подчиниться. Автор художественной инсталляции также выступает в роли такого законодателя, который предоставляет зрительскому сообществу пространство для самореализации и определяет правила, которым это сообщество должно подчиниться, но делает это, не принадлежа к данному сообществу, оставаясь вне его. Это положение сохраняется даже тогда, когда художник решает присоединиться к созданному им сообществу. Этот второй этап не должен заслонять собой первый этап, на котором осуществляется суверенный жест художника. Кроме того, не следует забывать, что после введения нового порядка, определенной *политии*, некоего зрительского сообщества, создатель инсталляции должен положиться на художественные институции в вопросе поддержания этого порядка, контроля над нестабильной *политией* зрителей инсталляции. Описывая роль полиции в государстве, Жак Деррида утверждал в своей книге «Сила закона» (*La force de lois*), что хотя полиции надлежит лишь осуществлять надзор за исполнением существующих законов, де факто она участвует в их создании. Осуществление закона означает и его постоянное воссоздание. Деррида стремится тут показать, что изначальный насильственный, революционный, суверенный

акт установления закона и порядка не может быть впоследствии полностью забыт, но что, напротив, к исходному акту насилия возвращаются снова и снова. Это особенно очевидно сегодня, в нашу эпоху насильственного экспорта, установления и поддержания демократии. И здесь не следует забывать того, что пространство инсталляции подвижно. Инсталляция не имеет строгой локальной привязки и может быть развернута в любом месте в любое время. И тем не менее не должно быть иллюзий, что возможно некое хаотичное, как это было у дадаистов или во Fluxus'e, пространство инсталляции, свободное от какого-либо контроля. В своем знаменитом трактате «*Французы, ещё одно усилие, если вы желаете стать республиканцами*» (*Français, encore un effort, si vous voulez être républicains*) Маркиз де Сад представил свое видение идеально свободного общества, которое отвергнет все существовавшие ранее законы и учредит лишь один — каждый должен делать то, что хочет, включая любого рода преступления. Но, что особенно интересно, де Сад одновременно заявляет о необходимости полицейского принуждения для предотвращения реакционных попыток некоторых традиционно настроенных граждан восстановить старое репрессивное государство, защищающее семью и карающее преступления. Полиция оказывается нужна также и для защиты преступлений и преступников от посягательств реакционеров, ностальгирующих по моральным устоям прошлого.

И все же насильственный акт учреждения демократически организованного общества не должен быть интерпретирован как противоречащий его демократической природе. Суверенная свобода с очевидностью является недемократичной, поэтому она кажется антидемократичной. Тем не менее, несмотря на видимую парадоксальность, суверенная свобода является обязательным предварительным условием возникновения любого демократического строя. И снова практика художественной инсталляции служит хорошей иллюстрацией этого правила. Традиционная художественная выставка оставляет посетителя в одиночестве, позволяя ему самостоятельно сравнивать и созерцать выставленные объекты. Перемещаясь от одного

объекта к другому, посетитель лишен возможности оценить все выставочное пространство в целом, включая собственную позицию в нем. Художественная инсталляция, напротив, формирует сообщество зрителей исключительно посредством целостного, объединяющего это сообщество инсталляционного пространства. Подлинным посетителем инсталляции является не отдельный индивидуум, а группа. Пространство выставки как таковое может быть воспринято лишь зрительской массой, если угодно, *множеством (multitude)*, которое само становится частью выставки для каждого отдельного своего члена, так же как и, наоборот, каждый посетитель становится частью выставки для остальных ее посетителей.

Таково часто недооцениваемое измерение массовой культуры, которое становится особенно наглядным в контексте изобразительного искусства. Поп-концерт или киносеанс также формируют сообщества своих участников. Члены этих временных сообществ не знакомы друг с другом, их объединение случайно; остается неясным, откуда они пришли и куда уйдут; им нечего сказать друг другу; у них нет общей идентичности или предыстории, которая позволила бы им разделить общие воспоминания; тем не менее это сообщества. Они имеют сходство с группой пассажиров поезда или самолета. Иначе говоря, по-настоящему современные сообщества являются таковыми в гораздо большей степени, чем религиозные, политические или профессиональные объединения. Все традиционные сообщества основаны на допущении, что их члены с самого начала связаны чем-то лежащим в прошлом: общим языком, верой, политической историей, воспитанием. Такие сообщества стремятся провести границы между собой и чужими, с которыми у них нет связующего общего прошлого.

По контрасту с этим массовая культура формирует сообщества безотносительно общего прошлого — свободные сообщества нового типа. В этом кроется их часто упускаемый из виду высокий модернизационный потенциал. Тем не менее массовая культура не в состоянии самостоятельно осознать и раскрыть этот свой потенциал, так

как создаваемые ею сообщества недостаточно осознают себя в этом качестве. То же можно сказать о массах, посещающих стандартное выставочное пространство современного музея или галереи. Часто говорят, что музеи элитарны. Меня всегда поражало это высказывание, идущее вразрез с моим личным опытом участия в непрерывном движении зрительской массы через выставки и залы музеев. Каждому, кто хоть раз пытался припарковаться рядом с музеем, сдать пальто в музейный гардероб или попасть там в туалет, приходилось усомниться в элитарности этого института. Это особенно касается тех из них, которые считаются наиболее элитарными, вроде Метрополитен-музея или МоМА в Нью-Йорке. Современные глобальные туристские потоки сметаю любую претензию музея на элитарность, демонстрируя ее смехотворность. И если эти потоки начинают обходить стороной какую-либо выставку, ее куратор будет этому отнюдь не рад и испытает не чувство избранности, а крайнее огорчение от того, что не смог прорваться к массовому зрителю. Но этот зритель не осознает себя массой, он не формирует какой-либо *политии*. Горизонт концертных фанатов или кинозрителей — сцена или экран — слишком удален, чтобы позволить им адекватно воспринять и осмыслить пространство, в котором они находятся, или сообщества, частью которых они стали. Это и есть тот тип рефлексии, на которую провоцирует зрителей передовое современное искусство, будь то искусство инсталляции или экспериментальные кураторские проекты. Относительная изоляция, создаваемая пространством инсталляции, означает не поворот спиной к миру, а скорее делокализацию и детерриториализацию временных масскультурных сообществ таким образом, который позволяет им осмыслить свою собственную ситуацию, взглянуть на себя со стороны. Пространство современного искусства дает возможность человеческим множествам обратиться к себе и прославить себя, как в храмах и дворцах прежних эпох восхищались королями и почитали богов. (Фотографии музейных пространств, сделанные Томасом Штрутом (*Thomas Struth*), очень точно отразили это измерение современного музея — возникновение и преходящесть временных зрительских сообществ).

Инсталляция как никакая другая практика позволяет циркулирующим человеческим множествам испытать ощущение пребывания здесь и сейчас. Инсталляция является прежде всего масскультурной версией описанного Беньямином индивидуального фланерства и вследствие этого — местом появления ауры и *профанного озарения*. В целом инсталляция функционирует как обратная сторона репродукции, изымая копию из немаркированного, открытого пространства анонимной циркуляции и помещая ее — хотя бы только и на время — в фиксированный, стабильный, закрытый контекст топологически строго очерченного *здесь и сейчас*. Современное состояние культуры не может быть редуцировано к ситуации *утраты ауры*, к циркуляции репродукции по ту сторону *здесь и сейчас*, как это было описано Беньямином в его знаменитом эссе «*Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*». Современная эпоха, напротив, формирует сложную комбинацию перемещений и возвращений, детерриториализаций и ретерриториализаций, утрат ауры и ее восстановлений.

Беньямин разделяет веру высокого модернистского искусства в уникальность его нормативного контекста. Исходя из этой предпосылки потеря исключительности, оригинальности контекста означает для произведения искусства окончательную утрату его ауры, превращение его в копию самого себя. Восстановление ауры индивидуального произведения требует в этом случае сакрализации всей территории профанной, топологически неопределенной массовой циркуляции — в чем, несомненно, и состоял тоталитарный фашистский проект. В этом главная проблема рассуждений Беньямина: он воспринимает зону массового обращения копии, циркуляцию вообще как универсальное, нейтральное и гомогенное пространство. Он настаивает на визуальной неразличимости, на самоидентичности копии в процессе ее циркуляции в пространстве современной культуры. Но оба названных принципиальных допущения в тексте Беньямина проблематичны. В рамках современной культуры изображение постоянно перемещается с одних медиа на другие и из одного закрытого контекста в другой. Фрагмент фильма, например, может быть показан в кинотеатре,

затем конвертирован в цифровой формат и выставлен на чем-то веб-сайте, или представлен на конференции в качестве иллюстрации, или просмотрен частным образом дома по телевизору, или помещен в контекст музейной инсталляции. Таким образом, посредством многообразных контекстов и медиа этот кинофрагмент трансформируется различными программными языками, программным обеспечением, форматами экрана, положением в пространстве инсталляции и т.д. Имеем ли мы дело все это время с одним и тем же кинофрагментом? Является ли он точной копией точной копии точного оригинала? Топология сегодняшних сетей передачи, производства, преобразования и распространения изображений чрезвычайно гетерогенна. Изображения постоянно трансформируются, перезаписываются, редактируются и перепрограммируются в процессе распространения по сетям, и на каждом этапе они претерпевают визуальные изменения. Статус копии как копии становится современной культурной условностью, каковой некогда был статус оригинала. Беньямин предполагает, что новые технологии обеспечивают все возрастающую точность воспроизведения оригинала, тогда как в действительности дело обстоит ровно наоборот. Современные технологии мыслят поколениями: переслать информацию с аппаратов и программного обеспечения одного поколения на носители другого поколения означает существенно ее изменить. Метафорическое понятие *поколения*, используемое сегодня в технологическом контексте, говорит само за себя. Там, где существуют поколения, имеет место поколенческий эдипов конфликт. Все мы понимаем, что значит передавать определенное культурное наследие от одного поколения студента другому.

Мы не в состоянии закрепить статус копии, равно как и статус оригинала. Не существует вечных копий, как нет и неизменных оригиналов. Репродуцирование в той же мере инфицировано оригинальностью, в какой последняя поражена вирусом репродуцирования. Циркулируя во множестве контекстов, копия становится серией различных оригиналов. Любое изменение контекста, любое изменение медиума может быть интерпретировано как отказ от самого статуса

копии, как сущностный разрыв, как новое начало, открывающее новые горизонты. В этом смысле копия никогда не является копией в полном смысле, но скорее новым оригиналом в новом контексте. Каждая копия сама по себе является *фланером (flâneur)*, испытывающим время от времени *профанное озарение*, что превращает ее в оригинал. Копия утрачивает старые ауры и приобретает новые. Оставаясь, возможно, все той же копией, она одновременно становится другим оригиналом. Все это демонстрирует вдохновленный Бенямином постмодернистский проект тематизации воспроизводимого, многократно повторяемого, репродуцируемого характера изображения в качестве столь же парадоксального, как и модернистский проект тематизации оригинала и нового. Похоже, именно потому постмодернистское искусство стремится к предельной внешней новизне, что оно направлено против самого понятия нового. Наше решение признать некое изображение копией или оригиналом зависит от контекста, от той ситуации, в которой оно принимается. Это решение всегда современно: оно относится не к прошлому или к будущему, а только к настоящему. И это решение также всегда суверенно. Инсталляция для таких решений действительно является пространством, в котором возникает *здесь и сейчас* и происходит *профанное озарение* масс.

Следует заметить, что практика инсталляции одновременно выявляет зависимость любого демократического пространства (в котором саморепрезентируются массы или множества) от частных суверенных решений художника как законодателя. Этот факт был хорошо известен древнегреческим мыслителям, равно как и организаторам ранних демократических революций. В последнее время это знание было несколько вытеснено доминирующим политическим дискурсом. После Фуко мы стали увлекаться поиском источника власти в анонимных связях, структурах, правилах и протоколах. Однако эта зацикленность на анонимных механизмах власти увела нас от осознания важности индивидуальных, автономных решений и поступков, совершаемых в частных *гетеротопных* пространствах, используя предложенный Фуко термин. Современная демократическая власть также имеет

метасоциальные, метапубличные, гетеротопные истоки. Как отмечалось ранее, художник, создающий некое пространство инсталляции, не принадлежит к нему сам, он гетеротопен, посторонен по отношению к нему. Но положение постороннего не всегда означает необходимость включения этого постороннего в социальное пространство для наделения его властью. Завладеть властью можно также путем исключения, в особенности самоисключения. Занимающий внешнюю позицию может обладать могуществом именно по причине неподконтрольности обществу, неограниченности своих суверенных поступков каким-либо общественным обсуждением или отсутствия необходимости в публичном самооправдании. Было бы неверным предположение, что такой тип властного аутсайдерства может быть полностью уничтожен прогрессом Нового времени и демократическими революциями. Прогресс рационален. Но не случайно художник в нашей культуре видится безумцем или по меньшей мере одержимым. Фуко был уверен, что шаманы, колдуны и пророки больше не играют заметной роли в нашем обществе, что они стали изгоями, помещенными в психиатрические больницы. Но наша культура является в первую очередь культурой знаменитостей, точнее звезд, при том что никто не может стать звездой, не будучи безумным (или по крайней мере не притворяясь таковым). Фуко, очевидно, читал слишком много научной литературы и слишком мало желтой прессы, иначе он знал бы лучше, какое место в социуме занимают сегодня безумцы. Ни для кого не секрет, что современные политические элиты также являются частью глобальной культуры звезд и в силу этого находятся вне общества, которым управляют. Будучи глобальными, наддемократическими, трансгосударственными, внешними по отношению к любому демократически организованному сообществу, образцово приватными, эти элиты в действительности структурно безумны. Данные рассуждения было бы неверно интерпретировать в качестве критики инсталляции как художественной формы путем обнажения ее суверенного характера. Целью искусства в конечном счете являются не социальные изменения, которые и без того постоянно происходят. Роль искусства заключается скорее в демонстрации, визуализации обычно

упускаемых из виду реальностей. Эксплицитно принимая эстетическую ответственность за оформление пространства инсталляции, художник выявляет скрытое автономное измерение современного демократического порядка, которое политики по большей части стараются утаить. В пространстве инсталляции перед нами непосредственно предстает двойственный характер современного понимания свободы, которая функционирует в наших демократиях параллельно как суверенная и как институциональная свобода. Художественная инсталляция, таким образом, является пространством несокрытости, непотаенности (в хайдеггерянском смысле) той гетеротопной, суверенной власти, которая скрывается за мнимой прозрачностью демократического режима.

1.

Современное искусство заслуживает свое имя, если оно демонстрирует свою современность — а не только если оно сделано или выставлено в настоящий момент. То есть вопрос «Что такое современное искусство?» подразумевает вопрос «Что означает быть современным? Каким образом современное может быть показано как таковое?»

Быть современным может означать быть непосредственно *наличным* (*present*), быть *здесь и сейчас*. В этом смысле искусство представляется по-настоящему современным, если оно аутентично, то есть если оно улавливает и передает *присутствие наличного* таким образом, что это *наличное* не коррумпируется традициями прошлого или стратегиями, нацеленными на успех в будущем. Однако нам хорошо знакома критика *присутствия*, в частности сформулированная Жаком Деррида. Он показал — довольно убедительно, — что настоящее по природе своей коррумпируется прошлым и будущим, что в сердцевине *присутствия* всегда есть *отсутствие* и что история, включая историю искусства, не может интерпретироваться, по выражению

[1] Деррида, как *процессия присутствий*.

Здесь не место анализировать, каким образом работает дерридианская *деконструкция*: это достаточно хорошо известно. Скорее я хотел бы сделать шаг назад и спросить, почему нас интересует настоящее — *здесь и сейчас*? Витгенштейн с большой иронией говорил о тех своих коллегах-философах, которые время от времени внезапно обращались к размышлению о *наличном*, вместо того чтобы заниматься своими делами и продолжать жить повседневной жизнью. Для Витгенштейна пассивное созерцание *наличного*, непосредственно данного — неестественное занятие, продиктованное метафизической традицией, которая игнорирует поток повседневной жизни — поток, всегда выходящий за рамки *наличного*, не дающий ему никаких привилегий. Согласно Витгенштейну, интерес к *наличному* — просто философское (а может быть, и художественное)

[2] *déformation professionnelle*, метафизическая болезнь, которую нужно лечить философской критикой.

Вот почему я нахожу следующий вопрос особенно уместным для обсуждения: как *наличное* проявляется в нашем повседневном опыте — прежде чем оно становится предметом метафизической спекуляции или философской критики?

Так вот, мне кажется, что *наличное* — это нечто изначально препятствующее реализации наших повседневных и неповседневных проектов, нечто мешающее нашему плавному переходу от прошлого к будущему, нечто воздвигающее препятствия на нашем пути вперед, нечто делающее наши надежды и планы неуместными, несвоевременными или просто неосуществимыми. Вновь и вновь мы вынуждены сказать: да, это хороший проект, но в данный момент у нас нет денег (времени, энергии и т. д.) для его осуществления. Или: это прекрасная традиция, но в данный момент никто ею не интересуется и не хочет ее продолжать. Или: это красивая утопия, но в данный момент никто не верит в утопию и т. д. Настоящее (*present time*) — это такой момент времени, когда мы решаем умерить наши ожидания будущего или отказаться от некоторых традиций прошлого, чтобы суметь пройти в узкие врата *здесь и сейчас*.

Есть известное замечание Эрнста Юнгера о том, что Новое время — время проектов и планов *par excellence* — научило нас путешествовать с облегченным багажом (*mit leichtem Gepäck*). Чтобы двигаться вперед по узкой тропе настоящего, Новое время избавилось от всего, что казалось слишком тяжелым, слишком нагруженным смыслами, мимесисом, традиционными критериями мастерства, унаследованными из прошлого этическими и эстетическими конвенциями. Редукционизм Нового времени — стратегия выживания на пути через трудное настоящее. Искусство, литература, музыка и философия выжили в XX веке потому, что отбросили весь лишний багаж. В то же время эта редукция также открывает своего рода скрытую истину, превосходящую непосредственную эффективность самой редукции. Она показывает, что можно отказаться от множества вещей — множества традиций, надежд, навыков и идей — и все-таки продолжить свой проект

даже в такой редуцированной форме. Эта истина придала модернистской редукации транскультурную эффективность: пересечь культурную границу — это во многом то же самое, что пересечь временную границу настоящего.

Таким образом, в эпоху модернизма власть настоящего могла быть выявлена только косвенно, через следы редукации, которые эта власть оставила на теле искусства и — шире — на теле культуры. Настоящее как таковое рассматривалось в тот период как нечто негативное, как то, что должно быть преодолено во имя будущего, что тормозит осуществление наших проектов, откладывает наступление будущего. Один из лозунгов советского времени был «Время, вперед!». Ильф и Петров удачно спародировали это модернистское мироощущение в лозунге: «Товарищи, спите быстрее!». Действительно, в те времена, может быть, лучше было бы проспать настоящее — заснуть в прошлом и проснуться на острие прогресса, после наступления светлого будущего.

2.

Но в тот момент, когда мы начинаем переосмысливать наши проекты, сомневаться в них или заново их формулировать, настоящее (современное) становится для нас важным или даже центральным вопросом. Потому что современность фактически конституируется сомнением, колебанием, неуверенностью, нерешительностью, потребностью в длительном размышлении — потребностью в отсрочке. Мы хотим отложить наши решения и поступки, получить дополнительное время для анализа, рефлексии и размышления. И это и есть современность — продленное, даже потенциально бесконечное время отсрочки. В свое время Сёрен Кьеркегор задал знаменитый вопрос: что означает быть современником Христа? Его ответ: это означает колебаться в принятии Христа в качестве Спасителя. Принятие же христианства, напротив, оставляет Христа в прошлом. Декарт также определяет настоящее время как время сомнения — сомнения, которое предположительно должно открыть будущее, полное ясных и четких, очевидных мыслей.

[3] колебаться в принятии Христа в качестве Спасителя. Принятие же христианства, напротив, оставляет Христа в прошлом. Декарт также определяет настоящее время как время сомнения — сомнения, которое предположительно должно открыть будущее, полное ясных и четких, очевидных мыслей.

Можно утверждать, что в данный исторический момент мы находимся именно в такой ситуации, потому что наше время — это время, в котором мы пересматриваем и анализируем, а не отбрасываем проекты эпохи модернизма. Непосредственная причина для такого пересмотра, конечно же, отказ от коммунистического проекта в России и Восточной Европе. В политическом и культурном плане коммунистический проект доминировал в XX веке. Была холодная война, были коммунистические партии на Западе, диссидентские движения на Востоке, прогрессивные революции, консервативные революции, споры о чистом и политически ангажированном искусстве. Все эти проекты, программы и движения были взаимосвязаны, потому что были противопоставлены друг другу. Но сейчас они могут и должны быть целиком пересмотрены. То есть современное искусство можно рассматривать как искусство, занятое пересмотром модернистских проектов. Можно сказать, что сегодня мы переживаем время нерешительности, отсрочки — скучное время. Однако Мартин Хайдеггер анализировал скуку как предварительное условие нашей способности переживать присутствие *наличного* — переживать мир как целое, когда все его аспекты в равной мере наскучили и мы не захвачены той или иной специфической целью, как это происходило в контексте модернистских проектов.

Сомнения в отношении модернистских проектов связаны главным образом с растущим неверием в обещания Нового времени. Классический модернизм еще сохранял веру в бесконечное будущее — даже после смерти Бога, даже потеряв веру в бессмертие души. Понятие постоянной художественной коллекции говорит само за себя. Архив, библиотека и музей обещали секулярное постоянство, секулярную бесконечность, заменившие религиозное обещание воскресения и вечной жизни. В период модернизма объем художественной продукции заменил душу в качестве потенциально бессмертной части субъективности. Фуко назвал *гетеротопиями* пространства, в которых время аккумулируется, вместо того чтобы попросту теряться. С политической точки зрения мы можем говорить об утопиях модернизма как постисторических пространствах накопленного времени. Конечность

настоящего времени казалась компенсированной бесконечным временем реализованного проекта: художественного произведения или политической утопии. Конечно, время, вложенное в производство определенного продукта, уничтожается, стирается этим продуктом. Продукт остается, но время, которое использовалось на его производство, исчезает. Однако потеря времени в продукте и через продукт компенсировалась в эпоху модернизма историческим нарративом, который некоторым образом восстанавливал потерянное время. Этот нарратив прославлял жизнь художников или революционеров, работавших ради будущего.

Но сегодня это обещание бесконечного будущего для результатов нашего труда потеряло всякую достоверность. Музеи стали местами временных выставок, вместо того чтобы быть пространствами для постоянных коллекций. Будущее постоянно пересматривается: непрерывное изменение культурных тенденций и мод делает маловероятным любое обещание стабильного будущего для произведения искусства или политического проекта. Кроме того, прошлое постоянно переписывается: имена и события появляются, исчезают, вновь появляются и вновь исчезают. Настоящее перестало быть точкой перехода из прошлого в будущее. Вместо этого оно стало местом постоянного переписывания прошлого и будущего, постоянной пролиферации исторических нарративов, хаотичной и неподвластной индивидуальному контролю. Единственное, в чем мы можем быть уверены относительно нашего настоящего — это то, что завтра исторические нарративы будут размножаться так же, как они размножаются сейчас, и мы будем реагировать на них с тем же чувством недоверия. Сегодня мы застряли в настоящем: оно самовоспроизводится, не ведя ни к какому будущему. Мы просто растрачиваем наше время, не имея возможности надежно его инвестировать, накопить — ни утопически, ни гетеротопически. Потеря бесконечной исторической перспективы порождает феномен непродуктивного, растрченного времени. Однако это растрченное время можно также воспринимать позитивно в качестве избыточного времени — времени, демонстрирующего нашу жизнь как чистое бытие во времени вне его использования в рамках современной экономики и политики.

Так вот, мне кажется, что если посмотреть на нынешнюю художественную сцену, то можно прийти к выводу, что это современное состояние отражается в так называемом процессуальном искусстве (*time-based art*). Ибо именно это искусство тематизирует непродуктивное, растраченное, неисторическое, избыточное время — зависшее время, или *stehende Zeit*, если воспользоваться термином Хайдеггера.

Современное процессуальное искусство тематизирует это зависшее время, потому что оно фиксирует и показывает деятельность, которая происходит во времени, но не ведет к созданию какого-то определенного продукта. Но даже если эта деятельность и ведет к возникновению такого продукта, она показывается как отчужденная от своего результата, как не полностью инвестированная в продукт и не полностью им поглощенная. Таковую работу можно рассматривать как пример избыточного времени, не полностью поглощенного историческим процессом.

Рассмотрим в качестве примера анимацию Франсиса Алиса «Песня для Лупиты» (*Song for Lupita*, 1998). Здесь мы наблюдаем действие, у которого нет ни конца, ни начала и которое не ведет к возникновению какого-либо результата, продукта. Женщина переливает воду из одного сосуда в другой, а потом — обратно в первый. Мы сталкиваемся здесь с простым повторяющимся ритуалом утраты времени — секулярным ритуалом, лежащим вне любых претензий на магическую власть, вне религиозных традиций или культурных конвенций.

Невольно вспоминается здесь Сизиф Альбера Камю как прототип современного художника. Его бесцельный, бессмысленный труд можно рассматривать как прообраз современного процессуального искусства. Эта непроизводительная практика, этот избыток времени, определяемый внеисторическим ритуалом вечного возвращения, являет для Камю истинный образ того, что мы называем «временем жизни» (*lifetime*), которое не сводится к какому бы то ни было «смыслу жизни», «жизненному успеху» или «историческому значению». Понятие повторения занимает здесь центральное место. Повторяемость, присущая современному процессуальному искусству, радикально

отличает его от хэппенингов и перформансов 60-х. Документированная в нем акция не является более уникальным, изолированным перформансом — индивидуальным, аутентичным, подлинным событием, происходящим *здесь и сейчас*. Эта акция, напротив, по сути своей повторяема — а главное, повторяема еще до того, как была заснята на закольцованное видео (*in loop*). Повторяющийся жест, созданный Алисом, функционирует как запрограммированно безличный жест — эта анимация может быть повторена кем угодно, затем записана на видео, затем снова повторена. Здесь живое человеческое существо теряет отличие от своего медийного образа. В «Песне для Лупиты» оппозиция между живым организмом и мертвым механизмом больше не имеет никакого значения из-за механического, повторяющегося и нецеленаправленного характера документируемого жеста.

Франсис Алис определяет такое попустурастраченное, нетелеологическое время, которое не приводит к результату, к конечной точке, к кульминации, как время репетиции. Его примером является репетиция стриптиза в видео «Политика репетиции» (*Politics of Rehearsal*, 2007) — в каком-то смысле репетиция репетиции, поскольку сексуальное желание, вызванное стриптизом, в любом случае остается неудовлетворенным. В контексте видео репетиция стриптиза сопровождается комментарием художника, который интерпретирует репетицию как модель модернизации, всегда остающуюся неисполненным обещанием. Для Алисы Новое время — это время перманентной модернизации, но модернизации, которая никогда не достигает своей цели и никогда не удовлетворяет желания стать по-настоящему современным, провоцируемого процессом модернизации. В этом смысле процесс модернизации становится попустурастраченным, избыточным временем, которое можно и нужно документировать, именно потому, что оно никогда не приводит к реальному результату. В другой работе Алис показывает работу чистильщика обуви как пример трудового процесса, который не производит никакой стоимости в марксистском понимании этого термина, поскольку время чистки обуви не может накапливаться, образуя продукт, и тем самым не может быть интегрировано в теорию стоимости Маркса.

Но именно потому, что такое растраченное, зависшее неисторическое время не может аккумулироваться и абсорбироваться никаким продуктом, оно может повторяться — безлично и, потенциально, до бесконечности. Еще Ницше утверждал, что единственный способ помыслить бесконечность после смерти Бога, после конца трансцендентности — «вечное возвращение того же самого». А Жорж Батай тематизировал повторяющийся избыток времени, непродуктивную его растрату как единственную возможность уклониться от идеологии прогресса. Конечно, и Ницше, и Батай воспринимали повторение как естественную данность. Но в своей книге «Повторение и различие» (1968) Жиль Делёз говорит, что буквальное повторение — нечто радикально искусственное и в этом смысле находится в конфликте со всем естественным, живым, меняющимся, развивающимся, включая естественный и моральный законы. Следовательно, практики буквального повторения средствами искусства могут рассматриваться как введение разрыва в континуальность жизни и создание неисторического избытка времени. А это и есть та точка, в которой искусство может стать по-настоящему современным.

4.

Я хотел бы мобилизовать здесь другое значение слова «современный» (*contemporary*). Быть современным необязательно означает быть наличным, быть здесь и сейчас, скорее это означает быть «со временем», чем «во времени». По-немецки «современный» — *zeitgenössisch*. *Genosse* означает «товарищ». То есть быть современным — *zeitgenössisch* — может пониматься как быть товарищем времени, сотрудничать со временем, помогать времени, когда у него возникают проблемы, трудности. В условиях нашей современной цивилизации, ориентированной на производство, проблемы у времени возникают, когда оно воспринимается как непродуктивное, растраченное, бессмысленное. Такое непродуктивное время исключается из исторических нарративов, ему грозит полное исчезновение. Именно в этот момент процессуальное искусство может помочь времени, сотрудничать с ним, стать товарищем времени, поскольку

процессуальное искусство (*time based art*) и есть на самом деле время, основанное на искусстве. Традиционные произведения искусства (живопись, скульптура и т. д.) могут быть интерпретированы как основанные на времени, потому что они делались с ожиданием, что у них будет время — даже много времени, — если они попадут в музейные или значительные частные коллекции. Но процессуальное искусство не стоит на времени как на прочном фундаменте с гарантированной временной перспективой. Оно скорее документирует время, которое рискует быть потерянным из-за своего непродуктивного характера — характера чистой жизни или, как сказал бы Джорджио Агамбен, *голой жизни*. Однако это изменение соотношения между искусством и временем меняет также и темпоральность самого искусства. Время перестает быть наличным, создавать эффект наличности, а также «быть в настоящем», понятом как уникальность *здесь и сейчас*. Вместо этого искусство начинает документировать повторяющееся, неопределенное, даже, может быть, бесконечное настоящее — настоящее, которое всегда уже *здесь* и может бесконечно продлеваться в будущее.

Художественное произведение традиционно понималось как нечто, целиком воплощающее искусство, дающее ему непосредственно зримое присутствие. Когда мы идем на выставку, мы, как правило, предполагаем, что все, что на ней выставлено: живопись, скульптура, рисунки, фотографии, видео, редимейды или инсталляции, — должно быть искусством. Отдельные произведения искусства могут, конечно, тем или иным образом отсылать к вещам, которыми они не являются, может быть, к вещам из реального мира или к определенным политическим ситуациям, но они не отсылают к самому искусству, потому что сами являются искусством. Однако это традиционное допущение, определяющее наше восприятие выставок и музеев, оказывается все более сбивающим с толку. Кроме произведений искусства в художественных пространствах нашего времени мы сталкиваемся также и с документацией искусства. Мы видим там картины, рисунки, видео, тексты и инсталляции — иными словами, те же самые формы и медиа, в которых обычно представлено искусство. Но когда дело

доходит до художественной документации, искусство больше не представляется через эти медиа, а просто документируется ими. Ибо художественная документация по определению не является искусством. Именно потому, что она отсылает к искусству, художественная документация вполне ясно показывает, что само искусство уже не является наличным и зримым, а скорее отсутствует и сокрыто. И тут интересно сравнить традиционный фильм с современным процессуальным искусством, корни которого уходят в кино, чтобы лучше понять то, что произошло с нашей жизнью.

С самого начала кино претендовало на то, что оно способно документировать и представлять жизнь так, как это было недоступно другим видам искусства. Действительно, как медиум, основанный на движении, кино часто демонстрировало свое превосходство над другими медиа — самые большие достижения которых хранились в форме неподвижных культурных сокровищ и памятников, — инсценируя и приветствуя разрушение этих памятников. Эта тенденция также демонстрирует приверженность кино характерной для современности вере в превосходство *vita activa* над *vita contemplativa*. В этом отношении кино проявляет свою причастность философиям практики, витальности и желания, свою общность с идеями, которые вслед за Марксом и Ницше захватили воображение европейцев в конце XIX — начале XX века, — иначе говоря, в период рождения кино как медиа. Именно в эту эпоху господствовавшее прежде пассивное созерцание было дискредитировано и заменено прославлением мощных движений материальных сил. *Vita contemplativa* очень долго воспринималась как идеальная форма человеческого существования. В Новое время ее начали презирать и отвергать как проявление слабости, недостатка энергии. В этом новом преклонении перед *vita activa* кино играло центральную роль. С самого своего зарождения кино прославляло все, что движется на большой скорости — поезда, автомобили, аэропланы, а также и все то, что проходит в глубь — лезвия, бомбы, пули.

Несмотря на то что кино как таковое прославляет движение, парадоксальным образом оно — по сравнению с традиционными

художественными формами — вводит аудиторию в состояние большей неподвижности. Если, читая книгу или рассматривая выставку, можно передвигаться относительно свободно, то в кинотеатре зритель помещен в темноту и буквально приклеен к креслу. Ситуация кинозрителя, по сути, напоминает грандиозную пародию на *vita contemplativa*, которую разоблачает кино, поскольку кинематограф воплощает как раз ту самую *vita contemplativa*, какой она представляется наиболее радикальному критику — скажем, бескомпромиссному ницшеанцу, — то есть как плод фрустрированного желания, недостаток личной инициативы, проявление компенсаторного утешения, признак личной несостоятельности в реальной жизни. Это наблюдение стало исходной точкой для многих современных критиков кинематографа. Сергей Эйзенштейн, например, характерным образом сочетает эстетический шок с политической пропагандой в попытке мобилизовать зрителей и вывести их из пассивного, созерцательного состояния.

Идеология модернизма — во всех ее формах — была направлена против созерцания, против позиции стороннего наблюдателя, против пассивности масс, парализованных спектаклем современной жизни. В течение всего периода модернизма сохранялся конфликт между пассивным потреблением массовой культуры и активистским противостоянием ей — будь то политический или эстетический активизм или комбинация обоих. Прогрессивное искусство модернизма образовалось в этот период в противостоянии пассивному потреблению как политической пропаганды, так и коммерческого китча. Нам хорошо известны эти активистские реакции — от различных авангардистских группировок начала XX века до Клемента Гринберга («Авангард и китч»), Теодора Адорно («Культурная индустрия») или Ги Дебора с его «Обществом спектакля» (1967) — книгой, темы и риторические фигуры которой продолжают звучать во всех нынешних спорах

[8] о современной культуре. Для Дебора целый мир стал кинотеатром, в котором люди полностью изолированы друг от друга и от реальной жизни и вследствие этого обречены на абсолютно пассивное существование.

Однако на рубеже XX и XXI веков искусство вошло в новую эру — эру не только массового потребления искусства, но и его массового производства. Снять видео и выставить его на всеобщее обозрение в Интернете — действие, доступное практически каждому. Так самодокументирование стало сегодня массовой практикой и даже массовой obsesией. Современные средства коммуникации и социальные сети, такие как Facebook, YouTube, Second Life и Twitter, дали населению планеты возможность выставлять свои фотографии, видео и тексты так, что они стали неотличимы от любого другого постконцептуалистского произведения искусства. А это означает, что современное искусство сегодня стало массовой культурной практикой. Тогда возникает вопрос: как современный художник может пережить этот всенародный успех современного искусства? Или: как может художник выживать в мире, в котором каждый стал художником? Можно, конечно, и дальше говорить о современном обществе как обществе спектакля. Но для того чтобы вписаться в современный контекст массовой художественной продукции, художнику, как правило, нужен зритель, который мог бы обозреть всю эту неизмеримую массу художественной продукции и сформулировать эстетическое суждение, позволяющее выделить каждого отдельного художника из массы всех остальных художников. Очевидно, однако, что такого зрителя не существует — им мог бы быть Бог, но нас уже известили о том, что Бог умер. Следовательно, если современное общество продолжает оставаться обществом спектакля, похоже, это спектакль без зрителей.

С другой стороны, созерцательная позиция — *vita contemplativa* — сегодня также стала сильно отличаться от того, чем она была прежде. Субъект созерцания не может более полагаться на бесконечные временные ресурсы, на бесконечную временную перспективу — на бесконечное ожидание, которое имело конститутивное значение для платонической, христианской или буддийской традиции созерцания. Современные зрители — это зрители в движении, они прежде всего путешественники. Современная *vita contemplativa* совпадает с постоянной активной циркуляцией. Сам акт созерцания сегодня функционирует как повторяющийся жест, который не может привести

и не приводит ни к какому результату, то есть ни к какому завершенному и хорошо обоснованному эстетическому суждению.

В нашей культуре традиционно мы располагали двумя фундаментально различными модусами созерцания, которые давали нам контроль над временем, проводимым нами за созерцанием искусства: неподвижность образа в выставочном пространстве и неподвижность зрителя в кинотеатре. Однако оба эти модуса терпят крах, когда движущиеся изображения попадают в пространство музея или художественной выставки. Изображения продолжают двигаться, но и зритель тоже движется. Как правило, невозможно посмотреть видео или фильм с начала до конца в условиях посещения обычной выставки, если видео или фильм достаточно длинные — особенно если таких процессуальных работ много в одном и том же выставочном пространстве. Более того, такая попытка кажется неуместной. Чтобы посмотреть фильм или видео полностью, нужно идти в кинотеатр или сесть перед персональным компьютером. Смысл посещения выставки процессуального искусства в том, чтобы бросить на него взгляд, потом другой, потом еще один — но никогда не смотреть его целиком. Можно сказать, что сам акт созерцания здесь закольцовывается (*put in loop*).

Процессуальное искусство в том виде, как оно представлено в выставочных пространствах, — холодный медиум, если воспользоваться понятием, введенным Маршаллом Маклюэном. Согласно Маклюэну, горячие медиа ведут к социальной изоляции: читая книгу, мы находимся в одиночестве и в сфокусированном состоянии ума. В таком же сфокусированном состоянии мы бродим от одного объекта к другому на обычной выставке — будучи отделенными от внешней реальности, пребывая во внутренней изоляции. Маклюэн думал, что только электронные медиа, такие как телевидение, способны преодолеть изоляцию отдельного зрителя. Анализ Маклюэна, однако, неприменим к главному электронному медиуму сегодняшнего дня — Интернету. На первый взгляд Интернет кажется таким же холодным — если не еще не более холодным — медиумом, как и телевидение, потому что он активизирует пользователей, принуждая их к активному участию в медиуме. Тем не менее, когда мы сидим перед компьютером

и пользуемся Интернетом, мы одни — и крайне сосредоточены. Если Интернет предполагает участие, то в том же смысле, что и литературное пространство. Периодически все, что попадает в интернетное пространство, замечается другими участниками, вызывая их реакции, которые, в свою очередь, вызывают следующие реакции, и так далее. Но как бы то ни было, это активное участие происходит только в воображении пользователя, тогда как его тело остается неподвижным.

Выставочное же пространство, включающее в себя процессуальное искусство, является холодным медиумом, потому что оно делает концентрацию на отдельных экспонатах ненужной или даже невозможной. Вот почему такое пространство способно интегрировать любые горячие медиа: текст, музыку, отдельные образы — чтобы их остудить. Прохладное созерцание не нацелено на вынесение эстетического суждения или осуществление эстетического выбора. Прохладное созерцание — это просто постоянное повторение жеста «смотрения на» при осознании нехватки времени для всеохватывающего созерцания, которое необходимо, чтобы вынести квалифицированное суждение. Процессуальное искусство демонстрирует здесь дурную бесконечность растраченного, избыточного времени, которое не может быть освоено зрителем. Одновременно это искусство снимает с *vita contemplativa* модернистское клеймо пассивности. В этом смысле можно сказать, что документация процессуального искусства стирает различие между *vita activa* и *vita contemplativa*. Тем самым процессуальное искусство вновь обращает недостаток времени в его избыток — и демонстрирует себя соратником, товарищем времени, его истинным современником.

В последние несколько десятилетий получил широкое распространение и влияние дискурс о невозможности нового в искусстве. Любопытно то, что эта констатация конца истории сопровождается некоторым ощущением счастья, приятной взволнованности. Действительно, первоначальное постмодернистское сожаление о конце истории ушло. Мы, кажется, рады теперь утрате истории, а вместе с ней — и идеи прогресса, утопического будущего, всех этих понятий, традиционно ассоциируемых с феноменом нового. Исчезновение диктата исторически нового воспринимается как победа жизни над доминировавшими прежде историческими нарративами, которые, как правило, были направлены на подавление, идеологизацию и формализацию реальности. Учитывая, что наше восприятие истории искусства напрямую зависит от того, как она представлена в музее, освобождение от тирании нового, как кажется, влечет за собой освобождение и от истории искусства, от истории как таковой, и соответственно воспринимается причастными к искусству людьми как шанс порвать с музеем. Побег из музея обещает популярность, жизнь и значимость вне замкнутого круга официального искусства. Энтузиазм, сопутствующий провозглашению конца нового в искусстве связан в первую очередь с надеждой привнести искусство в жизнь — вне каких-либо исторических конструкций и рассуждений, вне оппозиции старого и нового.

Художники, равно как и теоретики, рады освободиться наконец от гнета истории, от необходимости предпринимать каждый раз все новые шаги и подчиняться историческим законам. Вместо этого им хочется быть политически и культурно ангажированными социальной реальностью, критически переоценить собственную культурную идентичность, выразить свои непосредственные стремления и т.д. Но в первую очередь они хотят доказать, что в отличие от абстрактных, мертвых исторических конструктов, представленных музейной системой и рынком искусства, их работы — живые и настоящие. Такое желание, разумеется, абсолютно легитимно. Но для того чтобы его

реализовать, необходимо ответить на следующий вопрос: когда и при каких условиях искусство представляется нам живым.

Модернистская привычка восставать против истории, против библиотеки, в целом против архивов во имя реальной жизни сложилась уже достаточно давно. Библиотеки и музеи стали излюбленными объектами ненависти для большинства писателей и художников Нового времени. Руссо восхищался разрушением древней Александрийской библиотеки, Фауст Гете был готов войти в сговор с дьяволом, лишь только бы сбежать из библиотеки (и избежать необходимости читать книги). В текстах художников и теоретиков модернизма музей постоянно сравнивается с кладбищем, а его кураторы — с могильщиками. Согласно этой традиции исчезновение музеев, а вместе с ними и воплощенной в них истории искусства, следует интерпретировать как воскрешение истинного, живого искусства, как обращение к реальности, к жизни, к великому Иному. Окончательная гибель музеев ознаменует смерть смерти. Мы неожиданно станем свободными, как евреи, только что бежавшие из Египта и готовящиеся отправиться в Землю обетованную настоящей жизни. Все это вполне понятно и логично, даже если не совсем ясно, почему этот египетский плен искусства должен подойти к концу именно сейчас.

Однако меня занимает несколько другой вопрос: почему, собственно, искусство хочет быть живым, а не мертвым? И что именно означает для него быть живым или казаться таковым? Я постараюсь продемонстрировать, как именно внутренняя логика музейных коллекций заставляет художников обращаться к реальности, к жизни и к созданию искусства, производящего впечатление витального. Я также намереваюсь показать, что быть живым означает в действительности не что иное, как быть новым.

На мой взгляд, существование взаимодополняющей связи между реальностью и музеем зачастую игнорируется в дискурсах об исторической памяти и ее репрезентации. Музей не вторичен по отношению к истории, не является простым отражением и документацией того, что действительно произошло за его пределами по автономным законам исторического развития. Верным является обратное: реальность

сама по себе вторична по отношению к музею и может быть определена лишь в сопоставлении с музейной коллекцией. Это означает, что любое изменение в последней приводит к изменениям в нашем восприятии жизни как таковой. В этом контексте реальность можно определить как сумму всех предметов, не включенных еще в музейную коллекцию. Таким образом, история не может быть понята как полностью автономный процесс, происходящий за стенами музея. Наше понимание реальности находится в непосредственной зависимости от нашего представления о том, что хранится в музее.

В особенности ясно демонстрирует взаимосвязь реальности и музея музей искусства. Современные художники, несмотря на все свои жалобы и недовольства, хорошо знают, что в своей работе они ориентируются в первую очередь на музейные коллекции — по крайней мере если работают в контексте так называемого высокого искусства. Эти художники, как правило, хотят, чтобы их работы были когда-нибудь включены в музейное собрание. В свое время динозавры не знали, что когда-нибудь станут музейными экспонатами, художники это понимают прекрасно. Насколько поведение динозавров было независимо от их будущей репрезентации в современном музее, настолько поведение современного художника в значительной мере определяется именно осознанием этой перспективы. Очевидно, что только предметы, взятые из реальной жизни, принимаются в музей, и этим объясняется, почему художник стремится представить свое искусство как живое и отражающее настоящее.

Выставленные в музее предметы автоматически рассматриваются как принадлежащие прошлому, как уже мертвые. Если за пределами музея мы сталкиваемся с произведением искусства, формально либо методологически напоминающим нам какую-либо работу, уже представленную в нем, мы не склонны воспринимать это произведение как живое и настоящее — скорее как мертвую копию отжившего прошлого. И если художник заявляет (а так поступает большинство), что он или она намеревается вырваться из музея, вернуться в жизнь, начать создавать действительно живое искусство, то это означает лишь одно: этот художник хочет быть включен в музейную

коллекцию. Повторяю, взгляд, натренированный музеем, может разглядеть настоящее, живое и современное лишь в новом. Если вы воспроизведете искусство, уже включенное в коллекцию, ваши работы будут рассмотрены (и отвергнуты) как китч. Подобные динозавры, копии уже выставленных ископаемых, могут быть продемонстрированы, как мы уже знаем, только в контексте Парка Юрского периода — в контексте развлечения, парка аттракционов, но не музея. Музей в этом отношении сходен с церковью: чтобы стать святым, необходимо сперва побыть грешником — в противном случае вам уготована роль законопослушного обывателя, без шанса сделать карьеру в канцелярии божественной памяти. Именно поэтому — парадоксальным образом — чем более вы желаете освободиться от гнета музея, тем сильнее попадаете под давление логики музейного коллекционирования (и наоборот).

Разумеется, подобная интерпретация проблемы нового, реального и живого противоречит некоторым глубоко укоренившимся убеждениям, унаследованным от раннего авангарда — а именно, что новая жизнь может быть открыта только путем разрушения музея и радикального, экстатического забвения прошлого, отделяющего нас от нашего настоящего. Подобное понимание нового ярко выражено в коротком, но важном эссе Казимира Малевича 1919 года «О музее». Во время гражданской войны новое советское правительство опасалось, что старые русские музеи и их коллекции будут разрушены и может произойти общий широкомасштабный коллапс государственных институтов и экономики. Реакцией Коммунистической партии стала попытка спасти эти коллекции. Малевич в своей статье протестует против промузейной политики Советского правительства и требует от него не вступаться за коллекции произведений искусства, ибо их разрушение может открыть дорогу настоящему, живому искусству. В частности, он пишет: «Жизнь знает, что делает, и если она стремится разрушить, то не нужно мешать, так как в помехе мы преграждаем путь новому представлению в себе зарождающейся жизни. <...> Сжегши мертвеца, получаем 1 г порошку, следовательно, на одной аптечной полке могут поместиться тысячи кладбищ.

Мы можем сделать уступку консерваторам, предоставить сжечь все эпохи и устроить одну аптеку».

Ниже Малевич предлагает конкретный пример того, что он имеет в виду: «Цель (этой аптеки. — *Б. Г.*) будет одна, даже если будут рассматривать порошок Рубенса, всего его искусства — в человеке возникнет масса представлений, может быть, живейших, нежели действительное изображение (а места понадобится меньше)».

- [1] Ссылка на Рубенса для Малевича неслучайна: в нескольких своих ранних манифестах он утверждал, что в наше время стало невозможным писать «толстый зад Венеры». Однако самое главное его убеждение — это то, что новое, оригинальное, инновационное искусство не может найти себе места в подчиненном отжившим конвенциям музее. На самом же деле во времена Малевича (и даже с момента формирования в конце XVIII века музея в нашем понимании) ситуация была диаметрально противоположной. Включение произведений искусства в музейную коллекцию не определяется каким-либо установленным, четким, нормативным вкусом, имеющим точку отсчета в прошлом — скорее главным принципом, заставляющим музейную систему собирать свои коллекции, является идея исторической репрезентации. Понимание музея как места исторической репрезентации никогда не подвергалось сомнению — даже авторы недавних постмодернистских текстов не идут дальше вопроса о том, кто и что является достаточно новым, чтобы выразить наше время.

Только тогда, когда прошлое не представлено как часть какой-либо коллекции, не закреплено музеем, имеет смысл и даже в некотором смысле является моральной необходимостью оставаться ему верными, следовать традициям и сопротивляться разрушительному влиянию времени. Культуры без музеев являются, по определению Леви-Стросса, «холодными культурами» — они стремятся сохранить свою идентичность путем бесконечного воспроизведения прошлого. Это происходит из-за ощущаемой ими угрозы забвения и исчезновения. Однако если прошлое собрано и сохранено в музее, то воспроизведение традиций, стилей, форм и конвенций теряет смысл. Более того,

воссоздание традиционного становится социально воспрещенной или как минимум невостребованной практикой. Девизом современного искусства отнюдь не является: «Теперь я свободен создавать нечто новое». Скорее в Новое время стало неприемлемым повторять прошлое. Как выразился Малевич, нельзя больше рисовать Венерин толстый зад. Стратегия авангарда исходит из постулирования не новой свободы, но нового табу, табу музея, запрещающего воспроизведение прошлого, которому больше не грозит исчезновение, поскольку оно надежно сохранено за стеклом музейной витрины.

Музей не диктует, как должно выглядеть новое, он лишь демонстрирует, каким оно быть не может — в этом смысле музей функционирует подобно демону Сократа: демон советует Сократу только как не надо действовать, но никогда не говорит, как следует поступать. Назовем этот демонический голос внутренним куратором. Каждый современный художник обладает таким внутренним куратором, который предупреждает его о том, какого типа произведения создавать больше нельзя, что больше не коллекционируется. Музей дает нам весьма четкое определение того, что означает для искусства производить впечатление жизни и актуальности — а именно, не напоминать собой ничего уже включенное в музейную коллекцию. Чтобы быть актуальным, искусство обязано выглядеть таковым. И это означает, что оно не может казаться старым, мертвым искусством прошлого, уже выставленным в музее.

Можно сказать, что в условиях современного музея новизна нового искусства не устанавливается постфактум путем сравнения со старым искусством. Скорее сравнение происходит еще до создания той или иной новой работы — и в некотором смысле определяет его. Современные произведения искусства могут считаться включенными в коллекцию еще до их завершения. Искусство авангарда — искусство элитарно мыслящего меньшинства не потому, что выражает некоторый специфически буржуазный вкус (как, например, утверждает Бурдьё), а потому, что авангард в некотором смысле вообще не выражает чьего-либо вкуса: ни массового, ни личного, ни даже вкуса самих художников. Авангардное искусство является

элитарным исключительно потому, что оно создается под давлением музея, является результатом ограничений, которым человечество в целом не подвергается. Для широкой публики почти любой предмет может выглядеть новым в силу своей незнакомости, даже если он уже включен в собрание музея. Это наблюдение делает возможным установить центральное различие, необходимое для лучшего понимания феномена нового — между новым и иным или между новым и дифферентным.

Новизна часто понимается как сочетание инаковости и недавней даты изготовления. Так, мы называем машину новой, если она отличается от остальных машин и является последней моделью, выпущенной автомобильной индустрией. Но, как уже указал Сёрен Кьеркегор, прежде всего в «Философских фрагментах» (Philosophical Fragments), быть новым вовсе не означает быть иным. Кьеркегор радикально отличал новое от иного. А именно, он утверждал, что любое конкретное различие можно распознать лишь потому, что мы уже обладаем способностью идентифицировать его. Иными словами, никакое отличие не может быть действительно новым, иначе оно не могло бы быть идентифицировано как таковое. Узнать всегда означает вспомнить. Но узнанное благодаря памяти, очевидно, не является действительно новым. Поэтому, по Кьеркегору, такое понятие, как новая машина, невозможно и неуместно. Даже в том случае, если автомобиль был выпущен сравнительно недавно, различие между ним и более ранней моделью не является чем-то радикально новым. Смещением понятий нового и другого объясняется исчезновение понятия нового в теоретическом художественном дискурсе последних десятилетий, несмотря на то что оно сохранило свою значимость для практики искусства. Это является, в свою очередь, результатом чрезмерной увлеченности понятиями дружности и инакости в структуралистской и постструктуралистской мысли, доминировавшей в теории культуры на протяжении последних десятилетий. Напротив, для Кьеркегора новое — это отличие в отсутствие отличия, отличие за пределами отличия, отличие, которое мы не способны увидеть, потому что оно не имеет отношения ни к какому из уже существующих культурных кодов.

Как пример такого отличия, Кьеркегор предлагает фигуру Иисуса Христа. Он утверждает, что исторический Христос выглядел как любой другой обычный бродячий проповедник своего времени. Иными словами, современник Христа, столкнувшись с ним, не смог бы обнаружить каких-либо конкретных отличительных знаков, идентифицирующих его как сына Божьего. Таким образом, для Кьеркегора в основе христианства лежит невозможность распознать божественную сущность Христа. Из этого следует, что Христос был кем-то действительно новым, а не только другим, и что христианство является выражением отличия в отсутствие отличия или отличия за пределами отличия. Для Кьеркегора единственный медиум, в котором возможно воплощение нового — это повседневность, обыденность, хорошо знакомое. Но возникает вопрос о том, как поступить с этим отличием за пределами отличия. Каким образом новое может проявить себя?

Если мы чуть ближе приглядимся к фигуре Христа, какой она представлена у Кьеркегора, то она начнет разительно напоминать редимейд. Для Кьеркегора различие между Богом и человеком не может быть объективно установлено или описано в визуальных терминах. Мы способны поместить фигуру Христа в контекст божественного, не видя в то же время ничего божественного в нем самом — и именно поэтому он является воплощением радикально нового. То же самое может быть сказано и о редимейдах Дюшана. В их случае мы также имеем дело с отличием без отличия, понятым как различие между произведением искусства и обыкновенным бытовым предметом. Таким образом, можно сказать, что «Фонтан» Дюшана является своего рода Иисусом Христом среди вещей, а искусство редимейда — своеобразным христианством в мире искусства. Христианство помещает фигуру человека в контекст религии, в пантеон языческих богов. Музей как пространство искусства также функционирует как место, где различие, превосходящее различие между произведением искусства и обыкновенным предметом, может быть инсценировано.

Как я уже упоминал, новое произведение не может повторять формы старого, традиционного искусства, уже включенного в коллекцию. Однако сегодня, чтобы быть действительно новым, произведение

искусства не может даже инсценировать прежнее отличие между произведениями искусства и обыкновенными вещами. Воссоздавая эти отличия, можно лишь создать другое, но не новое произведение. Новое искусство выглядит действительно новым и живым, только если оно в некотором смысле напоминает обыкновенные бытовые предметы либо продукты массовой культуры. Только в этом случае новое произведение искусства способно соотнестись с миром за пределами музейных стен. Новое может быть узнано как таковое только в том случае, когда оно создает эффект бесконечности, когда оно открывает неограниченный вид на реальность за пределами музея. И этот эффект бесконечности можно создать исключительно в стенах музея — в контексте самой реальности мы можем испытывать ее только как нечто конечное, поскольку мы сами конечны. Небольшое, контролируемое пространство музея позволяет зрителю представить мир вне музея прекрасным, бесконечным и экстатическим. Основная задача музея — предоставить нам возможность вообразить, что то, что лежит за его пределами, на деле не знает границ. Новые работы, принятые в музей, выполняют функцию символических окон, из которых открывается вид на бесконечность. Но, разумеется, новые произведения искусства способны предоставлять такую возможность только на сравнительно короткий срок, прежде чем из новых они превращаются в иные, поскольку расстояние, отделяющее их от обыкновенных бытовых предметов, становится со временем все более и более очевидным. Таким образом, возникает потребность заменить старое новое новым новым, для того чтобы восстановить романтическое ощущение бесконечности жизни.

В этом отношении музей сегодня — не столько место для репрезентации истории искусства, сколько механизм по производству и инсценированию нового. В первую очередь музей создает эффект присутствия, видимость жизни. Жизнь представляется по-настоящему живой, только когда мы рассматриваем ее в перспективе музея, потому что опять же только в музее могут возникать новые отличия. В реальности такой возможности не существует, так как в ней мы находим лишь старые, узнаваемые отличия. Для создания новых отличий

нам необходимо пространство культурно-узнаваемой и кодифицированной «нереальности». Различие между жизнью и смертью в действительности явление того же порядка, что и различие между Богом и обыкновенным человеком или — произведением искусства и бытовой вещью. Это отличие за пределами различий можно ощутить, как я уже говорил, в музее либо в архиве, то есть в социально признанных пространствах «нереального». Повторюсь, современная жизнь выглядит живой и является таковой лишь тогда, когда мы имеем дело с ней в контексте архива, музея или библиотеки. В самой же реальности мы сталкиваемся исключительно с отжившими отличиями — например, отличиями между новой и старой машинами.

Не так давно ожидалось, что практика редимейда вместе с ростом популярности фото- и видеоискусства приведет к эрозии и окончательному упадку музея. Складывалось впечатление, что закрытое пространство музея столкнулось с неотвратимой угрозой быть захлестнутым и смытым волной серийного производства редимейдов, фотографий и цифровых изображений. Этот прогноз был основан на понимании музея как привилегированного места, в котором собраны исключительно ценные предметы — произведения искусства — отличные от обыкновенных бытовых предметов. И если целью музея в самом деле является коллекционирование и сохранение уникальных предметов, тогда действительно вполне вероятно, что он попадет в кризисное положение, если эта претензия окажется несостоятельной. Именно практики фотографии, редимейда и видеоискусства, благодаря их способности выявлять отсутствие какой-либо романтической таинственности за творческим процессом создания искусства, предъясняются как доказательство того, что традиционные задачи музеологии и искусствоведения являются ошибочными.

Именно такую позицию отстаивал Дуглас Кримп в своем знаменитом эссе «На руинах музея». Он утверждал, со ссылкой на Вальтера Беньямина, что «репродуктивные технологии способствуют тому, что постмодернистское искусство избавляется от ауры. Фикция творческого субъекта сменяется откровенным заимствованием, конфискацией, цитированием и репродукцией уже существующих

изображений. Понятия оригинальности, аутентичности и присутствия, необходимые для поддержания организованного музейного дискурса, оказываются подорванными» .

Новые методы создания искусства разрушают концептуальный фундамент музея, построенный на мифе субъективного, индивидуального творчества. Добавим, что все это справедливо, ибо подобный концептуальный фундамент музея иллюзорен: он представляет собой попытку построить историческую репрезентацию творческой субъективности на месте, где на самом деле нет ничего, кроме массы артефактов — как справедливо утверждает Кримп, ссылаясь на Фуко. Кримп, как и многие другие критики его поколения, склонен рассматривать любую критику романтической концепции искусства как критику арт-институций, к которым принадлежит (в том числе) и музей.

То, что риторика уникальности отдельных, исключительных работ (шедевров) на протяжении длительного времени доминировала в искусствоведческом дискурсе, — неоспоримо. Однако можно усомниться, действительно ли этот дискурс легитимирует музейное коллекционирование искусства и — как следствие — его критический анализ является одновременно и критическим анализом музея как институции. Но если произведение искусства в силу своих художественных свойств или как выражение творческого гения автора может быть легко выделено из массы всех остальных предметов, не обесмысливается ли в результате этого существование музеев? Если понятие шедевра реально, не сможем ли мы распознать и оценить его, случайно увидев пусть даже и в самом профанном месте?

На деле ускоренное развитие музеев — в первую очередь музеев современного искусства, — которое мы наблюдали в течение последних нескольких десятилетий, сопровождалось ускоренным стиранием видимых отличий между произведениями искусства и обыкновенными вещами, систематически практикуемым авангардом XX века и в особенности искусством 60-х годов прошлого века. Чем менее произведение искусства отличается внешне от бытового предмета, тем более необходимым становится провести четкое разделение между

миром искусства и контекстом профанного, повседневного и немужейного, в котором мы можем с этим предметом столкнуться. Именно тогда, когда искусство выглядит как обыкновенная вещь, оно особенно нуждается в контекстуализации и патронаже музея. Безусловно, функция музея как хранилища, в котором произведения оказываются защищены от физического разрушения, важна также и для традиционного искусства, которое можно без труда идентифицировать также и в повседневной среде. Но что касается его рецепции — музей оказывается для этого искусства абсолютно бессмысленным и даже вредным: контраст между произведением искусства и профанной средой в музее оказывается в значительной мере стертым. В то же время искусство, которое визуально недостаточно выделяется из повседневной среды, по-настоящему выявляется исключительно в музее. Таким образом, стратегии авангарда, понимаемые как уничтожение внешнего различия между произведениями искусства и обычными предметами, непосредственно приводят к укреплению музеев, институционально фиксирующих это различие.

Результатом критики романтической концепции искусства, таким образом, становится отнюдь не делегитимация института музея, а напротив — теоретическое обоснование институционализации и музеологизации современного искусства. В музее обыкновенным предметам дается шанс стать особенными, быть выделенными из повседневности. И чем менее эти предметы заслуживают быть замеченными, чем менее они необычны и зрелищны, тем более справедливо и обоснованно подобное обещание. Современный музей провозглашает новое обетование — не для эксклюзивных работ, отмеченных аурой артистического гения, а для всего незначительного, тривиального и повседневного, которое за стенами музея затерялось бы. Если исчезнет музей, то вместе с ним исчезнет и возможность для искусства представить нормальное, тривиальное и повседневное как нечто по-настоящему живое. Для того чтобы успешно связать себя с жизнью, искусство должно стать иным — необычным, удивительным, эксклюзивным. История демонстрирует, что искусство способно достичь этого только в сотрудничестве с классической,

мифологической и религиозной традициями, порывая с банальностью повседневной жизни. Успешное производство массовых, популярных изображений сегодня в основном озабочено темами нападения инопланетян, апокалипсиса и второго пришествия, героями, наделенными сверхчеловеческими силами, и т.д. и т.п. Все это, безусловно, очень интересно и познавательно. Однако время от времени зрителю хочется занять себя чем-то нормальным, обыденным, даже банальным. В нашей культуре подобное желание может быть удовлетворено только в музее, поскольку в жизни в качестве предмета восхищения нам предлагается исключительно экстраординарное.

Однако из этого также следует, что новое все еще возможно, так как музей по-прежнему остается на месте — даже после провозглашения конца истории искусства, субъекта и т.д. Отношение музея к тому, что находится вне его, в первую очередь не темпоральное, а пространственное. Действительно, инновации происходят не во времени, а скорее в пространстве, в зоне границы между музейной коллекцией и внешним миром. Мы способны пересекать эту границу, буквально и метафорически, в любое время в любом месте и в любом направлении. Это означает, что мы можем и даже обязаны отделять понятие нового от понятия истории и понятие инновации от его связи с линейностью исторического времени. Постмодернистская критика прогресса и модернистских утопий становится неуместной, как только мы начинаем рассматривать художественные нововведения не в терминах линейного времени, а как пространственное взаимоотношение между музеем и миром за его стенами. Новое возникает не из какого-то таинственного источника в исторической жизни и не из обнаружения скрытого исторического телоса. Создание нового является прямым результатом смещения границ между предметами, включенными и не включенными в коллекцию: некоторые объекты принимаются в музей, тогда как другие, так сказать, выбрасываются в мусор. Подобное смещение вновь и вновь производит эффект новизны, открытости, бесконечности, используя знаки, позволяющие отличить произведения искусства от уже включенных в музейную коллекцию в прошлом и от обыкновенных предметов, циркулирующих вне музея.

Благодаря подобной тактике создания отличий за пределами любых исторически распознаваемых отличий, понятие нового может пережить конец исторического нарратива.

Материальность музея гарантирует, что создание нового в искусстве может продолжаться и после конца истории. Она демонстрирует, что современный идеал универсального и прозрачного музея как репрезентации всеобщей истории искусства недостижим и является чисто идеологическим конструктом. Регулятивной идеей, согласно которой развивалось искусство современности, было понимание музея как однородного пространства, в котором можно представить историю искусства в ее целостности и сравнить между собой отдельные произведения. Подобное универсалистское видение музея нашло свое выражение в известном проекте Воображаемого музея (*Musée imaginaire*), предложенном Андре Мальро. По своей сути этот проект является гегельянским, потому что основывается на понятии исторического самосознания, способного распознавать различия, возникшие исторически. Логика взаимоотношений искусства и универсального музея следует здесь логике гегелевского Абсолютного Духа: субъект познания и памяти на протяжении всей истории своего диалектического развития мотивирован желанием иного, отличного, нового, однако в конце истории он вынужден узнать и принять, что отличность как таковая является производным самого этого желания. И в этой конечной точке истории субъект узнает в ином свой собственный образ. Итак, можно сказать, что в тот момент, когда вселенский музей начинает пониматься как истинный источник иного — а иным в случае музея по определению является предмет желаний музейного куратора, — музей становится тем, что мы назовем Абсолютным Музеем, и достигает конца своей возможной истории. Более того, технику создания редимейдов Дюшана также можно проинтерпретировать в гегелевских терминах как акт саморефлексии универсального музея, полагающий конец его дальнейшему историческому развитию.

Итак, отнюдь не случайно, что дискурсы недавнего времени, провозглашающие конец искусства, указывают именно на редимейд как на конечную точку истории искусства. Артур Данто приводит в пример

коробки Брилло, выставленные Уорхолом, чтобы проиллюстрировать свою идею о том, что искусство подошло к концу уже некоторое время назад. А Терри де Дюв говорит о «Канте после Дюшана», подразуме-
[4] вая возвращение личного вкуса после того, как редимейд завершил
[5] движение истории искусства. Сам Гегель в своих лекциях об эстетике помещает, однако, конец искусства в гораздо более раннее время: для него оно совпадает с установлением современного типа госу- дарства, дающего жизни граждан определенную форму посредством закона и, следовательно, лишаящего искусство его функции наделе-
[6] ния реальности формой. Гегельянское государство кодифицирует все визуальные и опытно переживаемые отличия: оно распознает их, при- нимает их и наделяет их местом внутри своей юридической системы. По завершении этого акта политического и юридического призна- ния иного современным законом, искусство теряет свою историче- скую функцию выражать инакость, наделять ее формой и вписывать ее в систему исторической репрезентации. Таким образом, в момент триумфа закона искусство становится ненужным, ибо закон уже пред- ставляет все возможные отличия, делая тем самым лишней аналогич- ную репрезентацию в контексте искусства. Разумеется, можно воз- разить, что всегда будут оставаться некоторые отличия, которые закон не в состоянии репрезентировать или по крайней мере репрезенти- ровать полностью, так что искусство сохранит за собой прерогативу представления нерепрезентируемого и некодифицируемого иного. Но и в этом случае искусству отводится лишь второстепенная роль в обслуживании закона: истинная роль искусства, которая, по мне- нию Гегеля, состоит в том, чтобы быть инструментом, посредством которого отличия первоначально манифестируют себя и облекаются в форму, эта роль в настоящее время устарела.

Но, как я уже упоминал, Кьеркегор показывает, как институция, задачей которой является репрезентация отличий, также оказыва- ется способна их создавать — новые отличия, отличающиеся от всех известных отличий. Теперь я могу более четко сформулировать, что именно понимается под новым отличием — отличием по ту сторону всех отличий, о котором я говорил раньше. Это отличие не в форме,

а во времени — иными словами, в протяженности жизни индивидуальных вещей, равно как и в их положении в истории. Вспомним понятие «нового отличия», каким его описал Кьеркегор: для него разница между Христом и обыкновенным человеком того времени состояла не в различии формы, способной быть описанной искусством или законом, но в неощутимом отличии между коротким временем человеческой жизни и бесконечностью божественного существования. Если я перемещу в качестве редимейда какой-либо обыкновенный предмет из повседневности в музей, я изменю не его внешнюю форму, но его жизненный срок, и одновременно привяжу его к определенной исторической дате. Предмет в музее существует и сохраняет свою первоначальную форму дольше, чем в реальной жизни. Именно поэтому предметы в музее кажутся более живыми и настоящими, чем в реальности. Когда я сталкиваюсь с каким-либо предметом в самой жизни, я тут же предчувствую его гибель, момент, когда он будет сломан и выброшен. Жизнь определяется ее конечностью. Таким образом, продление срока существования предмета приводит к его тотальному изменению в отсутствие видимости такового.

Это отличие в сроке жизни между музейным объектом и обыкновенной вещью сдвигает наше внимание от внешнего вида предметов к механизмам их реставрации и в целом — к их физической сохранности, к осознанию их материальности. Вопрос о сроке существования музейных объектов также обращает наше внимание на социальные и политические условия, при которых эти предметы были собраны в коллекцию и тем самым получили гарантию долголетия. В то же время музейные правила поведения (и табу) делают невидимыми механизмы поддержания сохранности предметов. Как известно, модернистское искусство стремилось всеми средствами выявить внутреннюю, материальную сторону произведений искусства. Но в музее мы по-прежнему можем наблюдать экспонаты только с их внешней стороны: за их поверхностью нечто всегда остается скрытым. В то же время посетитель музея неизбежно оказывается вынужденным подчиниться ограничениям, продиктованным стремлением сохранить музейные экспонаты. Мы сталкиваемся здесь с интересным случаем

внешнего во внутреннем — все, что касается реставрации и сохранения произведений искусства, выставленных на обозрение в музее, остается скрытым. В определенном смысле в стенах музея мы имеем дело с еще более радикально недостижимой бесконечностью, чем в мире за его пределами.

Но даже если физическую сторону сохранения экспонатов в музее невозможно выявить полностью, тем не менее остается возможным тематизировать ее как нечто невидимое и скрытое. Как пример применения подобной стратегии в практике современного искусства, можно привести работу двух швейцарских художников — Питера Фишли и Дэвида Вайсса. Краткого описания будет достаточно, чтобы проиллюстрировать мою мысль: Фишли и Вайсс выставляют объекты, сильно напоминающие редимейды — обыкновенные предметы, такие, какими мы их видим в быту. Однако эти предметы не настоящие редимейды, а симуляции: они выполнены из легкого пластика полиуретана, но с такой швейцарской точностью, что если вы столкнетесь с ними в контексте художественной выставки, то только значительным усилием внимания вам удастся отличить предметы, сделанные Фишли и Вайссом, от настоящих редимейдов. Если бы вы впервые увидели их, скажем, в студии Фишли и Вайсса, то могли бы взять их в руки и взвесить — но в музее вам без привлечения к себе внимания персонала и охраны этого сделать, разумеется, не удастся, поскольку прикасаться к экспонатам запрещено. В некотором смысле можно утверждать, что именно охрана и полиция гарантируют поддержание различия между искусством и неискусством: новости о конце истории до них еще не дошли.

Работы Фишли и Вайсса, тематизируя материальное, но невидимое отличие между «настоящим» и «симулированным», делают очевидным тот факт, что материальная сторона любого выставочного экспоната всегда остается скрытой. Музейные таблички информируют посетителей о том, что объекты Фишли и Вайсса являются именно «симулированными», а не настоящими редимейдами. Однако проверить эту информацию посетитель музея никак не может, потому что она относится к скрытой материальной сути предметов, а не к их внешней

форме. Это означает, что нововведенное здесь различие между настоящим и симулированным не соответствует какому-либо визуальному различию между предметами на уровне их формы. Как бы ни хотели этого художники и теоретики исторического авангарда, произведение искусства не может выявить собственной материальности. Подобное отличие может быть тематизировано в музее лишь как таинственное и не поддающееся репрезентации. Симулируя практику редимейда, Фишли и Вайсс обращают наше внимание на материальную составляющую искусства, в то же время не полностью выявляя ее. Различие между реальным и симулированным может быть не узвано, но лишь заявлено, ибо любой предмет в мире можно рассмотреть одновременно и как реальный, и как симулированный. Мы можем тематизировать дистанцию между реальным и симулированным, только поставив под сомнение материальный медиум, материальную составляющую, материальные условия существования этого предмета. Работы Фишли и Вайсса демонстрируют темную бесконечность материального, скрытую внутри музея: бесконечное подозрение, что все его экспонаты потенциально могут оказаться подделками. Из этого также следует невозможность — даже в воображении — поместить в музей «тотальность видимой реальности». Возможность реализовать старую ницшеанскую мечту эстетизировать весь мир — до полного слияния мира и музея оказывается недостижимой. Музей создает свои собственные точки невидимости, свои темные зоны, в нем культивируется атмосфера подозрения, неуверенности и тревоги относительно всего того, что обеспечивает сохранность экспонатов и в то же время ставит под угрозу их аутентичность.

Искусственная долговечность, гарантированная предметам, собранным в музейной коллекции, всегда является симуляцией: она достижима только путем технической манипуляции их скрытой материальной составляющей. (Любая реставрация является технической манипуляцией и как таковая — неизбежной симуляцией.) Приходит время, когда любое произведение искусства погибает: изнашивается, ломается, распадается, подвергается деконструкции, разбирается на составные части. В гегельянском видении вселенского музея

материальная вечность заменяет бессмертие души и вечность божественной памяти. Но подобная материальная бесконечность, разумеется, только иллюзия. Музей как таковой темпорален, даже если собранные в нем работы могут быть исключены из общей циркуляции и обмена и тем самым ограждены от опасностей бытового существования. Такая консервация, однако, не может быть абсолютно успешной (а если и может, то лишь на относительно короткое время). Произведения искусства гибнут, и достаточно часто — в войнах, природных катастрофах, несчастных случаях, от времени. Физическая неизбежность разрушения и конца любого произведения искусства накладывает ограничения и на понятие истории искусства. Однако подобное ограничение является противоположностью конца истории. На чисто материальном уровне контекст искусства находится в перманентном движении, и мы не в силах полностью проконтролировать, отрефлексировать или тем более предугадать этот процесс, так что все материальные изменения вещей застают нас в конечном счете врасплох. Историческая саморефлексия искусства находится в зависимости от скрытой, недоступной для рефлексии материальности музейных предметов. И именно потому, что материальная судьба искусства закрыта для спекулятивных размышлений, оказывается необходимым переоценивать и переписывать историю искусства заново.

Даже если материальная сохранность отдельного произведения искусства на некоторое время гарантирована, его статус принадлежности к искусству всегда остается зависим от контекста его презентации в музейной коллекции. Однако обеспечить стабильность этого контекста на длительное время предельно сложно, а точнее — просто невозможно. Это является истинным парадоксом музея: музейная коллекция служит сохранению артефактов, однако сама по себе она нестабильна. Коллекционирование — действие, протяженное во времени *par excellence*. Музейная коллекция находится в перманентном движении: она не только расширяется, ее внутренняя организация также постоянно меняется. Соответственно параметры для различения старого и нового и определения произведения искусства как такового также непрерывно меняются. Такие художники, как, например,

Майк Бидло или Шерли Левин, прибегая к технике апроприации, демонстрируют возможность сместить историческое позиционирование той или иной художественной формы путем смены ее материальной поддержки (support). Репродукция или воспроизведение известных произведений прошлого нарушают всю структуру исторической памяти. Обыкновенный зритель не способен различить между оригиналом Пикассо и Пикассо, апроприированным Майком Бидло. В этом случае, как и с дюшановскими редимейдами или симулированными редимейдами Фишли и Вайсса, мы сталкиваемся с невидуальным отличием и в этом смысле с отличием заново сконструированным — между работой Пикассо и его копией, созданной Бидло. Инсценировка подобного рода отличия может произойти исключительно в музее, в контексте организованной определенным образом исторической репрезентации.

Итак, простая перемена контекста и условий экспонирования той или иной работы влияет на то, как она воспринимается зрителем. В последнее время модель музея как выставочного помещения для постоянной коллекции постепенно заменяется музеем как театром для передвижных широкомасштабных инсталляций. Каждая такая инсталляция, или большая выставка, создается с целью предложить новую систему организации исторической памяти и, как следствие, — критериев коллекционирования. Такие передвижные выставки и инсталляции являются временными музеями, ничуть не скрывающими свою темпоральность. Именно поэтому различие между традиционно модернистским и современным искусством описать сравнительно нетрудно. В модернистской традиции контекст искусства всегда рассматривался как нечто стабильное — это был идеализированный контекст универсального, всемирного музея. Новизна состояла в помещении новой формы, новой вещи в этот статичный контекст. В наше же время этот контекст рассматривается как нестабильный. Таким образом, стратегия современного искусства сводится к созданию специфического контекста, в котором определенная форма или предмет предстают новыми и интересными даже в том случае, когда эта форма уже была включена в коллекцию ранее. Традиционное искусство

функционировало на уровне формы. В современном же искусстве интерес сдвинут главным образом к вопросам контекста, структуры, пространства или новой теоретической интерпретации. Однако цель остается все той же: создать контраст между формой и историческим контекстом, на фоне которого она предстает, и, как следствие, этого контраста, создать впечатление, что эта форма является чем-то иным и новым.

Так, сегодня Фишли и Вайсс могут выставлять редимейды, внешне уже знакомые зрителю. Визуально отличить их от стандартных редимейдов, как я уже говорил, совершенно невозможно. Понять, а вернее представить, в чем же их новизна и отличие от простых предметов, мы можем, лишь прослушав историю их изготовления. Более того — отсутствует даже прямая необходимость изготовления этих предметов; достаточно объяснить их «концепт», чтобы заставить нас посмотреть на них новыми глазами. Постоянно изменяющийся контекст музейной экспозиции напоминает гераклитову реку, в которой растворяются любые системы, определения, идентичности, таксономии и в конечном итоге — архивы. Но осознать этот факт можно исключительно изнутри музея и архива, ибо только там можно осознать таксономическое упорядочивание истории в достаточной мере, чтобы представить ее разрушение как нечто потенциально возвышенное. Такое видение возвышенного совершенно недостижимо в контексте реальности как таковой, в которой мы способны сформулировать лишь перцептивные (эмпирические) различия, но никак не различия на уровне исторической датировки. Добавим, что, постоянно перестраивая свои экспозиции, музей способен указать на скрытую материальность своих экспонатов, не обнаруживая ее полностью.

Не случайно сегодня мы можем наблюдать все возрастающую популярность в контексте музея таких повествовательных форм искусства, как кино- и видеоинсталляции. Видеоинсталляции привносят в музей «великую ночь» — возможно, это их самая важная функция. Пространство музея утрачивает свой институциональный «свет», бывший в прошлом традиционной собственностью зрителя, коллекционера, куратора. Затемненный музей оказывается зависим от света

видеопроектора, то есть от материальной составляющей данной видеоработы, от скрывающейся за видеоизображением электрической и цифровой технологии. Нуждающимся в освещении, просвещенном изучении и оценке оказываются теперь не музейные экспонаты, а сами помещения музея, освещаемые теперь, в свою очередь, светом, падающим от технологически созданных цифровых и киноизображений. Любопытно также то, что попробуй посетитель поинтересоваться внутренней материальной составляющей электрифицированной инсталляции, он попросту получит удар током — что есть куда более эффективная интервенция, чем даже вмешательство полиции. Все это напоминает легенду о том, как незванный гость греческого храма поражался ударом молнии, посланной Зевсом.

Более того, не только контроль над освещением, но и над временем, необходимым для созерцания, перешел от зрителя к самому искусству. В классическом музее решение, как долго и на что смотреть, было делом зрителя. С движущимися изображениями ситуация разительно изменилась. Движущееся изображение не стоит на месте в ожидании зрителя. Стоит нам отвернуться — и мы уже что-то упустили. Таким образом, музей, в котором раньше все изображения были в нашем распоряжении, будучи доступными нашему взгляду в любой момент, становится местом упущенных возможностей, в котором оказывается невозможным вернуться к оставленному мгновению назад изображению. И это происходит даже более радикально, чем в так называемой реальной жизни, поскольку в большинстве случаев зритель оказывается физически не в состоянии просмотреть все представленные в контексте той или иной музейной выставки видео, так как их общая длина превышает возможную длительность посещения музея. На этом примере мы видим возникновение еще одного отличия в восприятии кино, возникшего в результате замены обыкновенного кинотеатра музеем.

Подведем итог: современный музей вводит различие между предметами, включенными и не включенными в коллекцию. Это различие является новым, так как оно не базируется ни на одном из уже существующих визуальных отличий. Выбор предметов для музея

интересует нас только постольку, поскольку он не просто констатирует уже существующие различия, но являет себя как нечто безосновательное, необъяснимое и оперирующее по ту сторону закона. Подобный выбор открывает для зрителя перспективу бесконечности. Более того, вводя новое различие, музей смещает внимание посетителей с внешней формы выставленных предметов на их скрытую материальность и предполагаемую протяженность физического существования. Новое в этом случае выполняет не функцию репрезентации реального другого, подобного следующему шагу в прогрессивном движении просвещения, а скорее напоминает, что неясное всегда остается неясным, что разница между настоящим и симулированным остается размытой, что сохранность предметов мира находится под постоянной угрозой и что бесконечное сомнение относительно внутренней сути вещей преодолеть невозможно. Или, говоря иначе: музей предоставляет нам возможность сделать возвышенное банальным. Из Библии мы узнаем, что под солнцем нет ничего нового. Это, безусловно, так. Но в музее солнце не светит. И, возможно, именно поэтому музей всегда был и остается пространством нового.

Работа куратора заключается в том, что он помещает произведения искусства в выставочное пространство. Этим куратор отличается от художника, у которого есть привилегия выставлять любые объекты, наделяя их статусом произведений искусства. И статус этот они обретают именно благодаря помещению в выставочное пространство. Дюшан, выставив писсуар, действовал не как куратор, а как художник, потому что — в результате его решения показать писсуар в рамках выставки — писсуар стал произведением искусства. Куратору же отказано в такой возможности. Он, разумеется, может выставить писсуар, но только если это писсуар Дюшана, то есть писсуар, который уже приобрел свой художественный статус. Куратор может, конечно, выставить неподписанный писсуар, писсуар без художественного статуса, но в таком случае он будет восприниматься просто как образец европейского дизайна определенного периода, или служить средством контекстуализации выставленных произведений искусства, или выполнять еще какую-либо второстепенную роль. Этот писсуар, увы, не сможет обрести художественный статус — и после окончания выставки вернется не в музей, а туда, откуда был взят. Куратор должен экспонировать искусство, но он не наделен магическим даром превращения неискусства в искусство одним только жестом его экспонирования. Такой властью, согласно нынешним культурным договоренностям, обладает только художник. Так было не всегда. Изначально искусство становилось искусством благодаря решениям скорее кураторов, а не художников. Первые музеи изобразительного искусства появились в начале XIX века и укрепились на его протяжении вследствие революций, войн, имперских завоеваний и разграбления культурных ценностей за пределами Европы. Всевозможные «красивые» утилитарные объекты, которые прежде использовались во время различных религиозных ритуалов, для украшения интерьеров властителей или для демонстрации богатства частных лиц, были собраны и выставлены как произведения искусства, то есть как лишённые

утилитарной функции автономные объекты, предназначенные исключительно для созерцания. Кураторы этих музеев создавали искусство посредством иконоборческих жестов, низводя традиционные символы религии и власти до уровня просто произведений искусства. Изначально искусство было всего лишь искусством. Такое отношение к искусству было сформировано традицией европейского Просвещения, которое воспринимало все религиозные изображения как профанные, секуляризованные объекты, а искусство в целом — исключительно как красивые вещи. Возникает вопрос, почему кураторы утратили способность создавать искусство, показывая его на своих выставках, и почему эту способность обрели художники? Ответ очевиден: выставляя писсуар, Дюшан не профанирует священный образ, как это делал музейный куратор, а, наоборот, возвышает профанный объект до уровня произведения искусства. Роль выставки в символической экономике таким образом меняется.

Сакральные объекты в прошлом обесценивались для создания искусства, в наше же время профанные вещи повышаются в цене, становясь искусством. То, что изначально было иконоборчеством, стало иконопочитанием. Однако механизм этого сдвига в символической экономике был уже запущен кураторами и художественными критиками XIX века.

Любая выставка рассказывает какую-то историю, указывая зрителю его маршрут в экспозиции: пространство выставки — это всегда нарративное пространство. Традиционный художественный музей рассказывал историю возникновения искусства и его последующего триумфа. Отдельные произведения вписывались в эту хронику, теряя свое прежнее религиозное или символическое значение и приобретая новый смысл. С тех пор как музей стал новым культовым местом, художники стали работать специально для музея. Отпала необходимость обесценивать исторически важные объекты, чтобы они стали произведениями искусства. Вместо этого совершенно новые, светские объекты предлагалось признать произведениями искусства, поскольку они якобы воплощают в себе художественную ценность. У этих объектов не было предыстории, они никогда не были

легитимированы религией или властью. В лучшем случае их можно было считать сомнительной ценностью символами простой, повседневной жизни. Вписание в историю искусства означало повышение ценности этих объектов, а не их обесценивание. А музеи из мест порожденного Просвещением иконоборчества превратились в места романтического иконопочитания. Экспонирование объекта в качестве произведения искусства перестало быть его профанацией, став теперь его сакрализацией. Дюшан просто довел этот поворот до его логического конца, наглядно показав, что присваивание престижного статуса произведения искусства простым вещам — это жест иконопочитания. Однако с течением времени художники-модернисты начали настаивать на полной автономности своего искусства — его независимости не только от сакральной предыстории, но также и от истории искусства. Ибо любое включение какого-либо образа в историю, любое использование его для иллюстрации определенного нарратива есть акт иконоборчества, даже если это рассказ о победе этого образа, его трансформации или о его прославлении. Согласно традиции модернистского искусства, образ должен говорить сам за себя. Он должен мгновенно убеждать молчаливо созерцающего его зрителя в своей ценности. Условия, в которых работа выставляется, должны быть сведены к белым стенам и хорошему освещению. Отвлекающий внимание теоретический и повествовательный дискурс необходимо убрать. Даже позитивное обсуждение и благоприятные условия экспонирования могут исказить сокровенный смысл произведения искусства. В результате и после Дюшана факт экспонирования любого объекта как произведения искусства остается амбивалентным, сочетая в себе иконопочитание с иконоборчеством.

Куратор не может размещать, контекстуализировать и вписывать в нарратив произведения искусства — все это неизбежно приводит к их релятивизации. В итоге художники-модернисты начали поносить кураторов, потому что куратор стал восприниматься как воплощение зла, опасности, иконоборческой стороны выставочной практики. Куратор представлялся деструктивным двойником художника, который создавал искусство, выставляя его: музеи постоянно сравнивали

с кладбищами, а кураторов — с гробовщиками. С помощью подобных оскорблений (замаскированных под институциональную критику) художники завоевали симпатии широкой общественности, незнакомой с историей искусства, о которой она, впрочем, и не желала ничего слышать. Публика стремится к прямому контакту с каждым произведением искусства и хочет испытать на себе его непосредственное воздействие. Массовый зритель свято верит в автономное значение каждого художественного объекта, которое, как он полагает, становится очевидным при первом взгляде на этот объект. Любое посредничество куратора подозрительно: куратор — это человек, стоящий между произведением искусства и зрителем и коварно манипулирующий восприятием этого зрителя, дабы лишить его самостоятельности суждений. Именно поэтому художественный рынок более привлекателен для широкой публики, нежели любой музей. Работы, которые циркулируют на рынке, существуют сами по себе, лишены контекста, не подверглись курированию, поэтому у них есть все шансы продемонстрировать свою аутентичную ценность. Художественный рынок, следовательно, это яркий пример того, что Маркс называл товарным фетишизмом, подразумевая веру в неотъемлемую ценность объекта как одно из изначально присущих ему качеств. Так начался период упадка и деградации кураторов — эпоха модернистского искусства. Кураторы, однако, неожиданно легко справились с этим упадком, успешно переняв доводы своих противников. И по сей день мы слышим от многих кураторов, что они работают над тем, чтобы представить каждое произведение искусства в наиболее благоприятном свете. Или же, иными словами: лучшее курирование — это ноль-курирование, не-курирование. С этой точки зрения лучше всего оставить произведения искусства в покое, предоставив зрителю возможность прямого контакта с ним. Однако даже знаменитый *белый куб* не всегда подходит для этой цели. Зрителю часто рекомендуют полностью абстрагироваться от окружающего работы пространства и целиком погрузиться в созерцание, отрешиться от себя и мира. Только при таких условиях — иначе говоря, вне любого курирования — встреча с произведением искусства может считаться аутентичной и действительно

успешной. Неоспоримым фактом — и этот факт нельзя отрицать — остается, однако, то, что подобное созерцание возможно только в том случае, если произведение искусства было выставлено. Джорджио Агамбен пишет, что «... образ есть сущность, которая по своей сути есть явление, видимость или подобие». Но этого определения сущности произведения искусства недостаточно, чтобы гарантировать зримость конкретного произведения. В действительности произведение искусства не может само провозгласить себя таковым и заставить зрителя созерцать себя — ему для этого не хватает витальности, энергии и здоровья. Оно кажется по-настоящему больным и беспомощным, зрителя надо привести к нему, подобно тому, как приводят посетителей к постели пациента. Отнюдь не случайна в английском языке этимологическая связь слова *curator* (куратор) со словом *cure* (исцеление, исцелить). Курировать означает исцелять. Процесс курирования исцеляет бессилие образа, его неспособность явить себя миру. Произведению искусства нужна посторонняя помощь, ему необходимы выставка и куратор, чтобы быть увиденным. Выставка — это лекарство, которое помогает больному образу выглядеть здоровым, помогает ему в буквальном смысле *показаться*, причем в самом выгодном свете. В этом смысле куратор в определенной степени работает в угоду иконопочитанию, поскольку для иконопочитания нужно, чтобы произведение искусства казалось здоровым и сильным.

Но в то же время кураторская практика вредит иконопочитанию, так как ее искусные врачебные уловки невозможно полностью скрыть от зрителя. В этом отношении кураторство невольно остается иконоборчеством, даже если программно и является иконопочитанием. В действительности курирование функционирует как дополнение (*supplement*), или *фармакон* (по Деррида): исцеляя произведение искусства, оно делает его еще более больным. Как и само искусство, курирование вынуждено быть одновременно и иконопочитанием, и иконоборчеством. Это утверждение, однако, ставит перед нами вопрос: какой должна быть правильная кураторская практика? Поскольку она не в состоянии себя полностью скрыть, главной целью курирования должна стать самовизуализация, демонстрация

собственной практики как предельно зримой. Воля к визуализации — это и есть то, что составляет сущность искусства, то, что движет им. Кураторская практика также не может избежать логики визуализации, ибо она осуществляется в контексте искусства. Визуализация курирования требует одновременной мобилизации его иконоборческого потенциала. Современное иконоборчество, разумеется, может и должно быть направлено в первую очередь не на религиозные символы, а на само искусство как таковое. Помещая произведение искусства в контролируемую среду, в контекст других тщательно отобранных объектов, а главное — включая его в особый нарратив, куратор совершает иконоборческий жест. Если этот жест сделан достаточно эксплицитно, кураторство возвращается к своим секулярным истокам: противостоит превращению искусства в религию и становится манифестацией художественного атеизма. Фетишизация искусства происходит за пределами музея, то есть вне зоны, над которой у куратора традиционно имеется власть. В наши дни произведения искусства становятся культовыми не в результате показа их в музее, а в результате их циркуляции на художественном рынке и в массмедиа. В такой ситуации курирование произведения искусства означает возвращение его в историю, обратно превращающее автономный художественный объект в иллюстрацию, ценность которой содержится не в ней самой, а обеспечена извне — историческим нарративом.

В романе Орхана Памука «Мое имя — Красный» описана группа персонажей-художников, которые ищут место искусству в иконоборческой культуре, а именно, в мусульманской Турции XVI века. Эти художники — иллюстраторы, украшающие по заказу власть имущих изысканными миниатюрами их книги, после чего эти книги попадают в государственные или частные коллекции. При этом герои Памука не только подвергаются все более жестоким гонениям со стороны своих радикальных исламистских недругов-иконоборцев, которые хотят запретить все изображения вообще, — они оказываются в конкурентной ситуации с западными художниками Ренессанса, в первую очередь венецианцами, которые открыто декларируют иконопочитание. Герои романа, однако, не могут разделить их взглядов, так как

не верят в автономию художественного образа. И, соответственно, они пытаются найти способ занять подлинно иконоборческую позицию, не покидая при этом территории искусства. Турецкий султан, чья теория искусства могла бы послужить добрым советом современным кураторам, указывает этим художникам-миниатюристам верный путь. По словам Султана, «...иллюстрация, которая не дополняет повествование, в конце концов станет не чем иным, как всего лишь ложным кумиром. Так как мы никак не сможем поверить в отсутствующую историю, мы, естественно, начнем верить в само изображение. Это ничем бы не отличалось от поклонения идолам, которое происходило в Каабе до того, как Наш Пророк, мир ему и блаженство, не уничтожил их... Если бы я верил, не приведи Господь, как верят эти неверные, что Пророк Иисус есть также и сам Бог... только тогда я смог бы принять за приемлемые и показать другим изображения человека во всех его подробностях. Вы ведь понимаете, не так ли, что со временем мы бы бездумно начали поклоняться любому изображению, висящему на стене?»

[3] Сильные иконоборческие тенденции и течения существовали, естественно, и на христианском Западе, в частности в модернистском искусстве XX века. Большая часть модернистского искусства действительно была порождена иконоборчеством. По сути дела, авангард инсценировал мученичество картины, которое заменило христианский образ мученичества. Авангард подверг традиционную живопись всевозможным пыткам, которые напоминали в первую очередь пытки святых, изображенные на средневековых картинах. Картина была точно так же — символически, а зачастую и буквально — распилена, разрезана, расчленена, пробуравлена, проколота, вывалена в грязи и выставлена на посмешище. И не случайно исторический авангард постоянно использовал язык иконоборчества: художники авангарда говорили о разрушении традиций, о разрыве с обычаями, об уничтожении исторического наследия и об истреблении старых ценностей. Но иконоборческий жест функционирует здесь как художественный метод: это не столько уничтожение старых икон, сколько создание новых образов — или, если угодно, новых икон и новых идолов.

В самом деле иконоборческий жест, если понять его как акт уничтожения старых идолов, никогда не был манифестацией атеистической или скептической позиции. Старых идолов уничтожают только во имя других, новых богов. А именно, иконоборчество хочет доказать, что старые боги утратили силу и не могут больше защищать свои земные храмы и изображения. Иконоборец воспринимает претензию религии на власть серьезно, его разрушительные акции стремятся опровергнуть веру в могущество старых богов, чтобы утвердить могущество новых. Традиционное иконоборчество действует как механизм переоценки ценностей, оно крушит старые ценности и идолов для того, чтобы ввести новые. Христианство присвоило себе и одновременно нейтрализовало этот традиционный иконоборческий жест, поскольку в христианской традиции картина смерти и унижения — Христос на кресте — превращается квазиавтоматически в картину триумфа того, что было унижено и убито.

Наше иконографическое воображение, воспитанное христианской традицией, не задумываясь, узнает победу в образе поражения, запечатленного в фигуре распятого Христа. На самом деле поражение здесь — изначально победа. Модернистское искусство успешно освоило стратегию иконоборчества как способ производства. И действительно, на протяжении всей эпохи модернизма, когда очередной иконоборческий образ создавался, вешался на стену или был показан на выставке, он становился идиолом. Причина очевидна: модернистское искусство ожесточенно боролось против использования художественного образа в качестве иллюстрации или нарратива. Результат этой борьбы подтверждает предостережение султана. Модернистское искусство хотело очистить картину от всего постороннего, представить ее независимой и самодостаточной, но этим оно лишь упрочило господство иконопочитания. Иконоборчество оказалось подчинено иконопочитанию: символические мучения картины только укрепили нашу веру в нее. Утонченная иконоборческая стратегия, предложенная султаном, — превратить картину обратно в иллюстрацию — оказалась весьма эффективной. Мы знаем, по крайней мере со времен Магритта, что, когда мы смотрим на изображение трубки,

мы видим не настоящую трубку, а нарисованную. Трубки как таковой там нет, она изображена как нечто отсутствующее. Вопреки этому мы склонны верить, что, глядя на произведение искусства, мы непосредственно сталкиваемся с *искусством*. В художественных объектах мы видим воплощение искусства. Всем известное различие между искусством и неискусством, как правило, понимается как различие между предметами, в которых присутствует *дух искусства*, и предметами, в которых он отсутствует. Так произведения искусства становятся идолами искусства по аналогии с религиозными образами, в которых, по убеждению верующих, присутствует божественный дух. В свою очередь, исповедовать арт-атеизм означало бы понимать произведение искусства не как воплощение искусства, а всего лишь как его документ, иллюстрацию или знак. Они могут отсылать к искусству, но сами не являются искусством. В той или иной степени этой стратегии придерживаются многие художники со времен 1960-х. Художественные проекты, перформансы и акции, как правило, документировались и с помощью этой документации экспонировались в выставочных залах и музеях. Подобная документация, однако, скорее отсылает к искусству, но не является им. Эта документация часто выставляется в рамках художественных инсталляций, для того чтобы описать определенный проект или акцию. Живопись, художественные объекты, фотографии или видео тоже могут быть использованы в подобных инсталляциях. В таком случае, правда, они теряют свой статус произведений искусства. Вместо этого они становятся документами, иллюстрациями истории, о которой говорится в инсталляции. Можно сказать, что сегодняшняя художественная публика все чаще сталкивается с документированием искусства, которое информирует о производстве — будь то художественный проект или акция, — лишь подтверждая тем самым отсутствие собственно произведения искусства. Но даже если искусство как иллюстрация и нарратив и проникло в художественные храмы, его внедрение туда еще не означает безусловного торжества арт-атеизма. Даже если художник теряет веру в искусство, он не теряет магической способности превращать простые вещи в предметы искусства, равно как и обряды, исполняемые утратившим веру

священником, не теряют своей эффективности. Сама инсталляция получила тем временем художественный статус: она признана легитимным художественным жанром и даже стала лидером в современном искусстве. Хотя отдельные картины и объекты в ее пространстве и теряют свой автономный статус, инсталляция как целое обретает его вновь. Когда Марсель Бротхерс выставлял свой «Музей современного искусства, отдел орлов» в Кунстхалле Дюссельдорфа в 1973 году, он поместил табличку с надписью: «Это не произведение искусства» рядом с каждым объектом в инсталляции. Вся же инсталляция в целом правомерно считалась произведением искусства. И тут на сцене появляется фигура независимого куратора, постепенно становящаяся центральной в современном искусстве. По существу, независимый куратор делает все то же, что и современный художник. Он ездит по свету и организует выставки, подобные художественным инсталляциям — подобные, потому что они тоже являются результатом кураторских проектов, решений и действий. Включенные в эти выставки/проекты произведения искусства выполняют роль документации кураторского проекта. Такие проекты совершенно лишены иконопочитания: они не ставят своей целью повысить ценность изолированного произведения искусства. Проект «Станция Утопия» — хороший пример. Организованная кураторами Молли Несбит, Хансом Ульрихом Обристом и Рикритом Тиравания, эта выставка была показана на 50-й Венецианской биеннале в 2003 году.

В центре внимания критических и публичных дискуссий по поводу этого проекта были следующие вопросы: продолжает ли концепция утопии быть релевантной в наши дни, действительно ли предложенное кураторами утопическое видение может считаться таковым и т. д. Мне же куда более важным показался тот факт, что однозначно иконоборческий кураторский проект мог быть представлен на одной из старейших международных выставок искусства. Он был иконоборческим, потому что использовал произведения искусства в качестве иллюстраций, в качестве документации поисков социальной утопии, игнорируя при этом независимую ценность этих произведений. Он следовал в этом радикальному иконоборческому методу русского авангарда,

который считал искусство документацией создания *нового человека и новой жизни*. Но самое главное — «*Станция Утопия*» был кураторским, а не художественным проектом. А это означало, что иконоборческий жест не мог сопровождаться и, следовательно, быть аннулированным возникновением художественной ценности. Очевидно, что при этом идея утопии была осквернена, так как была эстетизирована и позиционирована в элитарном художественном контексте. Но и искусство также было осквернено, так как послужило лишь иллюстрацией к кураторскому видению утопии. В обоих случаях зрителю пришлось столкнуться с осквернением, будь то осквернение искусства или осквернение посредством искусства. *Осквернение* здесь просто стало синонимом *иконоборчества*. Независимый куратор — это радикально секуляризованный художник. Он художник, потому что делает то же самое, что и художник. Но независимый куратор — это художник, который утратил ауру художника, не владеет более магией преобразования и не может наделять обыденные вещи художественным статусом. Он не использует объекты — включая произведения искусства — во имя искусства, оскверняет их, делая профанными. Но именно поэтому фигура независимого куратора столь привлекательна и так важна для актуального искусства. Современный куратор — законный наследник модернистского художника, хотя и не страдает магическими отклонениями своего предшественника. Он художник, но при этом он атеист — и абсолютно *нормальный*. Куратор — агент профанации искусства, его секуляризации, его осквернения. Конечно, нельзя отрицать, что независимый куратор, как и музейный куратор до него, зависит от рынка искусства — более того, способствует его становлению. Ценность произведения искусства повышается, когда оно выставляется в музее или демонстрируется на выставках, организованных независимыми кураторами. В результате доминантное иконопочитание, как и раньше, побеждает. Этот факт иконопочитания можно признать очевидным, а можно и не признавать. Рыночная цена произведения искусства не соотносится в точности с его исторической ценностью. Соответственно *музейная ценность* произведения никогда не совпадает с его ценой на рынке искусства. Произведение искусства может радовать, впечатлять

или возбуждать желание обладать им — не имея при этом исторического значения и, следовательно, оставаясь нерелевантным для истории искусства. И наоборот: многие произведения искусства, которые широкой публике могут показаться непонятными, скучными или депрессивными, находят себе место в музее потому, что были *исторически инновативными* или по меньшей мере *релевантными* в определенный период, и, следовательно, могут проиллюстрировать историю искусства. Широко распространенное мнение, что произведение искусства в музее становится *мертвым*, можно объяснить предположением, что оно теряет в музее свой культовый статус: языческих идолов почитали именно за то, что они были *живыми*.

Иконоборческий жест музея заключается как раз в том, что он превращает *живых* идолов в *мертвые* иллюстрации к истории искусства. Можно соответственно сказать, что традиционный музейный куратор всегда подвергал произведения искусства тому же двойному поруганию, что и куратор независимый. С одной стороны, вещи в музее эстетизируются, превращаются в художественные объекты, с другой — понижаются до уровня иллюстраций к истории искусства, лишаясь из-за этого своего автономного статуса. Это двойное поругание произведений искусства, этот двойной иконоборческий жест стал очевидным только с недавних пор, так как независимые кураторы вместо канонической истории искусства начали рассказывать свои собственные противоречащие друг другу истории.

Эти истории к тому же рассказываются посредством временных выставок (каждая из которых ограничена в сроках) и фиксируются с помощью неполной, а зачастую и невразумительной документации. Выставочный каталог кураторского проекта, который и так уже является двойным поруганием, может породить лишь дальнейшее поругание. Тем не менее произведения искусства становятся видимыми только в результате этого многократного поругания. Образы не возникают в *просвете Бытия* сами по себе, после чего их исходная зримость эксплуатируется арт-бизнесом, как это описывает Хайдеггер в «Происхождении произведения искусства». Скорее именно эта эксплуатация и делает образы зримыми.

От произведения искусства к документации искусства

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

Художественная документация, разумеется, отсылает к искусству по-разному. Она может отсылать к перформансам, временным

инсталляциям или хэппенингам, которые документируются точно так же, как театральные спектакли. В таких случаях можно говорить о художественных событиях, которые произошли, были зримыми в какой-то конкретный момент, в то время как их документация, которая пост-фактум представлена на выставке, — это просто средство, позволяющее нам вспомнить о событии. Вопрос о том, насколько вообще возможно такое воспоминание, конечно, остается открытым. С момента появления деконструкции — если не раньше — нам известно, что утверждение, будто события из нашего прошлого можно таким образом зафиксировать, является как минимум проблематичным. Однако в последнее время производится и выставляется все больше документации, которая не претендует на то, чтобы перенести события прошлого в настоящее. Примерами тому могут служить сложные и многообразные художественные интервенции в повседневность, долгие процессы анализа и обсуждения, создание необычных жизненных обстоятельств, художественные исследования того, как воспринимается искусство в различных культурах и сообществах, художественные акции с политическим подтекстом и т. д. Все эти виды активности можно репрезентировать только посредством художественной документации, потому что эта активность изначально не стремилась к созданию произведения искусства, в котором проявлялось бы искусство как таковое. Следовательно, такое искусство не возникает в форме объекта — оно не есть продукт или результат «творческой» активности. Скорее сама эта активность и есть искусство, художественная практика как таковая. И соответственно художественная документация — это не восстановление в настоящем некоего художественного события прошлого и не предвещание появления некоего произведения искусства в будущем, а единственная возможная форма указания на художественное творчество, которое не может быть показано иначе.

Придерживаться неверной и банальной трактовки художественной документации как «простого» произведения искусства значило бы оставить без внимания ее оригинальность, ее отличительное свойство, которое как раз и заключается в том, что документация — это результат без результата, ведь она лишь документирует искусство,

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

Традиционно было принято разделять искусство на чистое, созерцательное, высокое («изящное») и искусство прикладное, то есть дизайн. Первое, как считалось, создает не реальность, но изображения, образы реальности. Прикладное же искусство создает сами формы реальных вещей. В этом отношении искусство уподоблялось науке, которую также можно разделить на теоретическую и прикладную. Однако различие между высоким искусством и теоретической наукой заключается в том, что наука стремилась сделать

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

Однако в нашу эпоху биополитики ситуация меняется, поскольку главный предмет политики такого рода и есть сама жизнь. Биополитику нередко путают с научно-техническими стратегиями манипуляции генами, цель которых — переустройство отдельного живого тела.

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

Главное качество современной техники — это то, что мы уже не способны визуально, «на глаз», различать между природным, или органическим, и искусственным, или произведенным технически. Подтверждением этому служат генетически модифицированные продукты, а также многочисленные дискуссии (достигшие в наши дни пика своей интенсивности) о том, какими критериями мы пользуемся,

чтобы определить, когда начинается жизнь и когда она заканчивается. Иначе говоря, как провести границу между началом жизни, осуществленным при помощи технологии, например, искусственного осеменения, и «естественным» продолжением этой жизни или как провести границу между этим естественным продолжением и опять-таки технологически обусловленными способами поддержания жизни после «естественной» смерти? Чем больше делятся эти дискуссии, тем менее способны их участники прийти к единому выводу о том, где может проходить граница между жизнью и смертью. Главная тема почти всех фантастических фильмов последнего времени — как раз эта неспособность отличить натуральное от искусственного: под поверхностью живого человека может скрываться машина, и наоборот, под поверхностью машины может скрываться живое существо — напри-
[1] мер, инопланетянин. Различие между подлинным живым существом и его искусственным заменителем здесь — всего лишь продукт воображения, результат предположения или подозрения, которые никогда не могут быть ни подтверждены наблюдением, ни опровергнуты им. Но если живое существо можно произвольно воспроизводить и подменять, то оно утрачивает уникальную, неповторимую причастность своему времени — собственную уникальную, неповторимую жизнь, которая только и делает живое существо живым существом. И именно в этой точке документация становится незаменимой, предстает залогом жизни как таковой: она вписывает существование того или иного существа в историю, превращает его существование в жизнь, дает ему жизнь — неважно, «на самом ли деле» живое это существо или оно искусственное.

Таким образом, различие между живым и искусственным имеет чисто повествовательный характер. Его нельзя увидеть, о нем можно лишь рассказать, его можно лишь документировать: через повествование объект может обрести предысторию, генезис, происхождение. Кстати, техническая документация никогда не конструируется как история, но всегда как система инструкций по производству тех или иных объектов в данных конкретных обстоятельствах. Художественная документация — реальная или фиктивная — наоборот, в первую

очередь повествовательна, и тем самым она напоминает нам, что жизнь и ее связь со временем, которому она причастна, — неповторимы. Значит, посредством документации — рассказывая историю происхождения, «создания» объекта, — можно сделать искусственное живым и естественным. Значит, художественная документация есть искусство делать из искусственных вещей живые, из технической практики живую активность; это биоискусство, которое в то же время есть и биополитика. Главная функция художественной документации блестяще показана в «Бегущем по лезвию бритвы» Ридли Скотта. В этом фильме искусственно созданным людям, так называемым «репликантам», после их создания выдают фотографическую документацию, которая удостоверяет их «естественное происхождение» — поддельные фотографии их семьи, родного дома и т. п. Несмотря на то что эта документация фиктивна, она наделяет репликантов жизнью — субъективностью, — которая делает их неотличимыми от «настоящих» людей как «внутренне», так и внешне. Поскольку посредством этой документации репликанты вписаны в жизнь, в историю, они получают возможность продолжать эту жизнь — без разрывов и абсолютно персональным образом. В результате стремление героя фильма найти «реальное», объективно обусловленное различие между естественным и искусственным оказывается совершенно тщетным — ведь, как мы видели, это различие можно локализовать только через повествование.

Открытие, что жизнь можно документировать, но нельзя показать, не ново. В нашем распоряжении множество свидетельств о посмертных блужданиях души по различным мирам. Все эти свидетельства — как платонические, так и христианские и буддийские — по большому счету преследуют одну-единственную цель: продемонстрировать, что душа продолжает жить даже после смерти зримого тела. Можно даже сказать, что это и есть определение жизни: жизнь — то, что можно документировать, но не показать. Джорджио Агамбен в своей книге «Homo Sacer» утверждает, что «голая» жизнь «в чистом виде» — еще не жизнь, она находится лишь на пути к обретению политической или

[2] культурной репрезентации. В качестве культурной репрезентации

«голой» жизни Агамбен предлагает рассматривать концентрационный лагерь, ибо его узники лишены всякой политической репрезентации — о них ничего нельзя сказать, кроме того, что они живые. Поэтому их и можно только убить, но не исполнить в их отношении судебный приговор или принести их в жертву. По мнению Агамбена, жизнь, находящаяся вне всякого закона, но тем не менее укорененная в нем, — это наиболее точное выражение жизни как таковой. Каким бы спорным ни было такое определение жизни, нельзя забывать, что жизнь в концлагере обычно считается слишком ужасной для наших способностей наблюдения и воображения. О жизни в концлагере можно только рассказать — ее можно документировать, — но ее невозможно представить взгляду.

[3] В

Документация как форма искусства

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

В конце 1970-х — начале 1980-х московская группа «Коллективные действия» провела серию перформансов, инициированных в основном Андреем Монастырским. Перформансы проводились в окрестностях Москвы в присутствии только членов группы и немногочисленных приглашенных гостей. Широкой публике эти перформансы были доступны лишь через посредство документации в форме фото-

[4]

графий и текстов. В текстах описывались не столько сами действия, сколько впечатления, мысли и чувства участников — в результате эти

тексты приняли однозначно повествовательный, литературный характер. Сугубо минималистические перформансы «КД» происходили на белом, покрытом снегом поле — эта белая поверхность отсылает к белому фону супрематических полотен Казимира Малевича, ставших торговой маркой русского авангарда. Однако в то же время значение этого белого фона, который Малевич ввел в качестве знака радикальной беспредметности своего искусства, символа отрыва от всяческой природы и от всякой повествовательности, было абсолютно иным. Свести воедино супрематический «искусственный» белый фон и «природный» русский снег означает перенести беспредметное искусство Малевича обратно в жизнь — в частности, посредством повествовательного текста приписать (точнее, навязать) беломуцвету в супрематизме другую генеалогию. При этом полотна Малевича утрачивают свой статус автономных произведений искусства и, в свою очередь, тоже переинтерпретируются как документация живого опыта — опыта снегов России.

Эта переинтерпретация русского авангарда проводится еще более наглядно у другого московского художника того же времени, Франциско Инфантэ. В своем перформансе «Посвящение» Инфантэ воспроизвел на снегу одну из «Супрематических композиций» Малевича — снег еще раз заменил белый фон. Картинам Малевича здесь приписывается фиктивная «жизненная» генеалогия, которая выводит эти полотна из области истории искусств в область жизни — в точности как репликантов в «Бегущем по лезвию бритвы». Подобное навязывание «жизненной» генеалогии и сопутствующее превращение произведения искусства в документированную жизнь уводит нас в такое пространство, где с тем же успехом могут быть созданы любые другие генеалогии, включая вполне правдоподобные с исторической точки зрения: например, белый фон супрематических картин можно также интерпретировать как белый лист бумаги, служащий фоном для любой бюрократической, технической или художественной документации. В этом смысле можно также заявить, что фоном для документации тоже является снег — и тем самым игру повествовательных загадок можно длить и длить без конца.

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

Наконец, хочется упомянуть перформанс Карстена Хёллера «Эксперимент Бодуэна: большой нефаталистический эксперимент с девизацией», состоявшийся в 2001 году в комплексе «Атомиум» в Брюсселе. Группу людей заперли в одном из огромных шаров, из которых состоит «Атомиум», где они провели день, будучи полностью отрезаны от внешнего мира. Хёллер часто занимается превращением «абстрактных» минималистических пространств, произведений радикальной архитектуры в пространства человеческого опыта — а это еще один способ превращения искусства в жизнь при посредстве

документации. В данном случае он выбрал для своего перформанса строение, которое воплощает утопическую мечту и из которого не так уж легко сделать среду для обитания человека. Кроме того, этот перформанс отсылает нас в первую очередь к телевизионным шоу вроде «Большой Брат»*, где людям приходится долгое время проводить вместе друг с другом в замкнутом пространстве. Различие между коммерческой телевизионной документацией и документацией художественной выражено здесь особенно наглядно. Именно потому, что в телешоу нам показывают непрерывное изображение этих сидящих взаперти людей, зритель начинает подозревать фальшивку и постоянно задается вопросом, что же происходит по ту сторону этого изображения — там, где как раз течет «реальная» жизнь. Хёллер, наоборот, не показывает перформанс, но лишь документирует его — через свидетельства участников, которые рассказывают как раз о том, чего нельзя было увидеть. То есть здесь жизнь выступает как то, что можно рассказать или документировать, но нельзя показать или представить. И это придает документации такую правдоподобность, какая и не снилась прямой визуальной демонстрации.

«Топология ауры»

Приведенные выше примеры имеют непосредственное отношение к теме художественной документации в том числе и потому, что в них знаменитые художественные произведения, принадлежащие истории искусства, используются в новом качестве — не в качестве искусства, но в качестве части документации. И в то же время они делают явными те процедуры, посредством которых производится художественная

* «Большой Брат» (Big Brother) — телевизионное шоу, ставшее хитом на европейском телевидении 1990-х. Идея шоу заключалась в том, что группу людей запирали в замкнутом помещении под круглосуточным надзором телевизионных камер, регулярно транслировавших в эфир изображение жизни этой группы. В 2002 году на одном из каналов российского телевидения было сделано телешоу «За стеклом», полностью копирующее «Большого Брата». — *Прим. пер.*

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

Беньямин был одним из первых теоретиков, открывших для критической рефлексии тему победы технического воспроизведения над живым произведением — тему, которая в его времена только начала оформляться. Эссе Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» стало знаменитым прежде всего благодаря использованному в нем понятию ауры, посредством которого Беньямин обозначает различие между подлинником и копией в тех случаях, когда техническое воспроизведение совершенно. С тех пор понятие ауры сделало успешную карьеру в философии, преимущественно в контексте расхожей фразы «утрата ауры», описывающей судьбу оригинала в современную эпоху. С одной стороны, такой акцент на утрате ауры справедлив и несомненно созвучен общему настроению беньяминовского текста. С другой стороны, он игнорирует вопрос о том, откуда же берется аура — прежде чем она может или должна быть утрачена. Речь, конечно, идет не об ауре в широком

смысле этого слова, аура как религиозном или теософском понятии, но лишь об аура в том специфическом смысле, в каком этот термин используется у Бенямина. При внимательном прочтении беньяминовского текста становится ясно, что аура возникает благодаря современным репродукционным техникам — то есть она рождается в тот же момент, когда теряется. И рождается по той же причине, по какой теряется.

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

Беньямин отвечает на этот вопрос отрицательно. Исчезновение любого материального различия между подлинником и копией — или по крайней мере его потенциальное исчезновение — не отменяет другого, незримого, но не менее реального различия между ними: подлинник обладает аурой, копия — нет. Тем самым аура как критерий различения становится необходимой только тогда, когда благодаря технологиям репродуцирования все материальные критерии оказываются бесполезны. А это означает, что понятие ауры, как и сама аура, принадлежит только и исключительно современной эпохе. Для Бенямина аура — это отношение произведения искусства к тому месту, где оно находится, то есть к внешнему контексту. Душа искусства кроется

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

Итак, для Беньямина техническая воспроизводимость как таковая — это ни в коем случае не отречение от ауры или утрата ауры. Утрата ауры начинается только с появлением нового эстетического вкуса — вкуса современного потребителя, который предпочитает копию или репродукцию подлиннику. Сегодняшний потребитель предпочитает, чтобы искусство ему приносили, доставляли. Такой потребитель не желает двигаться, идти куда-то в другое место, перемещаться в иной контекст, чтобы испытать опыт подлинника как подлинника. Наоборот, он хочет, чтобы подлинник пришел к нему — и тот действительно приходит, но в виде копии. Когда различие между подлинником и копией становится чисто топологическим различием, тогда единственным

ответственным за это различие становится топологически обусловленное движение зрителя. Если мы идем к искусству, то это искусство — подлинник. Если по нашему требованию искусство приходит к нам, то это копия. Именно поэтому различию между подлинником и копией у Беньямина присущ оттенок насилия. Беньямин говорит не просто об утрате ауры, но о ее разрушении. И тот факт, что аура незрима, не делает это насилие меньшим. Наоборот, по Беньямину, даже в материальном ущербе, нанесенном подлиннику, насилия намного меньше, потому что такой ущерб все же вписывает себя в историю подлинника, оставляя на теле последнего некие следы. Но детерриториализация подлинника, изъятие его из его местонахождения посредством его приближения — это насилие незримое и потому более разрушительное, ибо оно не оставляет по себе никаких материальных следов.

Предложенная Беньямином новая интерпретация различия между подлинником и копией позволяет нам не только превратить подлинник в копию, но и копию в подлинник. В самом деле, если различие между подлинником и копией является чисто топологическим, контекстуальным, то становится возможным не только изъять подлинник с его места и детерриторизировать его, но также и ретерриторизировать копию. Беньямин сам обращает внимание читателей на эту возможность, когда пишет о «мирских озарениях» и о формах жизни, которые могут вести к таким мирским озарениям: «Читатель, мыслитель, бездельник, фланер, всякого рода иллюминаты, точно так же как курильщик опиума, мечтатель, безумец». Поразительно, что эти фигуры мирского озарения суть также и фигуры движения — в особенности фланер. Фланер не требует, чтобы что-либо приходило к нему — он сам приходит ко всему. В этом смысле фланер не разрушает ауру вещей, он ее уважает. Или скорее только через него аура вновь приходит в бытие. Фигура мирского озарения — это фигура, противоположная «утрате ауры», она возникает, когда копия помещается в топологию расстояний. Из этого, однако, следует, что инсталляцию тоже можно рассматривать в числе фигур мирского озарения, поскольку она превращает зрителя во фланера.

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

Здесь нам открывается более глубокое объяснение, почему художественная документация сегодня выступает полем биополитики, а также и более глубокое понимание современной биополитики в целом. С одной стороны, современность непрерывно подставляет искусственное, техническое, симулятивное на место реального,

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

Множественное авторство

Возможно, смерти, какой мы ее знаем, не существует.

Есть только документы, переходящие из рук в руки.

Дон Делилло, «Белый шум»

В прошлом распределение ролей при организации выставок не вызывало особых вопросов: художник создавал работы, которые затем проходили кураторский отбор и либо демонстрировались, либо отвергались. Художник при этом считался независимым автором. Куратор же занимал положение посредника между автором и зрителем, но сам ничего не создавал. Роли художника и куратора были определены ясно: художник творил, а куратор выбирал из уже существующих произведений. Творчество считалось первичным, а кураторство — вторичным явлением. Соответственно неизбежный конфликт между художником и куратором рассматривался как конфликт между авторством и посредничеством, между личностью и организацией, между перво- и второстепенным. Однако этот период, очевидно, подошел к концу. Взаимоотношения между художником и куратором фундаментально изменились. И хотя эти перемены не разрешили прежнего конфликта, они придали ему новую форму.

Объяснить подобную перемену ситуации нетрудно: в современном искусстве момент творчества зачастую совпадает с моментом выбора. Как минимум начиная с Дюшана, выбор произведения искусства стал приравниваться к его созданию. Это, разумеется, не означает, что все искусство, произведенное с тех пор, можно считать ридимейдом. Но творческий жест стал жестом селекции. После Дюшана, чтобы считаться художником, недостаточно просто творить — необходимым стало делать выбор из собственных работ и лишь потом провозглашать отобранное искусством. Исчезло также и различие между объектом, который художник создает сам, и объектом, изготовленным для него кем-то другим: и тот и другой предмет, чтобы считаться искусством, должен сначала пройти отбор. Таким образом,

автор сегодня — это тот, кто отбирает и авторизирует. Поэтому после Дюшана автором может считаться именно куратор. Художник же превратился в куратора самого себя, отбирающего собственные работы. Он часто также отбирает работы других. По меньшей мере начиная с 1960-х годов художники создают инсталляции исключительно с целью продемонстрировать свою практику выбора. Инсталляции являются не чем иным, как организованными самими художниками выставками, в которых их произведения представлены наряду с работами других авторов. В результате кураторы также освободились от необходимости выставлять только предметы, прошедшие предварительный отбор художниками. Так, наряду с произведениями искусства, включенными в курированную выставку часто оказываются обыкновенные предметы, взятые непосредственно «из жизни». Иначе говоря, после того как обыкновенные предметы были приравнены к произведениям искусства, исчезло и различие между куратором и художником. И хотя различие между (курированной) выставкой и (художественной) инсталляцией до сих пор существует, по сути, оно уже себя изжило.

Старый вопрос следует задать по-новому: что такое произведение искусства? Современные арт-практики дают достаточно однозначный ответ: произведение искусства — это выставленный предмет. Невыставленный же предмет — не произведение искусства, а лишь вещь, которая потенциально может им стать. Мы не случайно говорим сегодня о «современном искусстве». Подобное искусство, для того чтобы быть замеченным, должно быть продемонстрировано. Таким образом, элементарной единицей искусства сегодня является не отдельное произведение, но выставочное помещение. Современное искусство являет собой не сумму вещей, а топологию определенных мест. Инсталляцией была создана особо агрессивная форма искусства, способная ассимилировать все прочие традиционные виды искусства: живопись, рисунки, фотографии, предметы, редимейды, фильмы и тексты. Все эти объекты искусства собираются художником либо куратором в том или ином помещении, в соответствии с их субъективным видением и пониманием организации пространства. Таким образом, художник и куратор получают

возможность публично продемонстрировать свои частные, суверенные стратегии отбора.

Инсталляция часто не удостоивается статуса искусства, так как не ясно, что же именно является ее медиумом. Так, традиционные формы искусства определяются согласно их медиуму: холст, камень, пленка. Медиумом же инсталляции является само пространство. Это означает, кроме всего прочего, что инсталляция ни в коем случае не «имматериальна». Совсем наоборот: инсталляция именно материальна, поскольку она расположена в пространстве. Инсталляция демонстрирует материальную составляющую культуры особенно хорошо, так как она инсталлирует то, что обычно лишь циркулирует в нашей цивилизации. Это означает, что инсталляция выявляет скрытый механизм, управляющий циркуляцией информации. Она также на деле демонстрирует суверенность художника — а именно то, как эта суверенность формирует и практикует стратегии отбора. Поэтому инсталляция не является репрезентацией тех взаимоотношений между вещами, которые регулируются экономикой и социальным порядком, — напротив, инсталляция дает возможность осуществить эксплицитное установление субъективного порядка и типа отношений между вещами, чтобы оспорить *status quo*, предположительно существующий в действительности.

Мы должны использовать эту возможность, чтобы прояснить одно недоразумение, вновь и вновь появляющееся в литературе по этому вопросу. Многие настаивают, что искусство подошло к концу и что поэтому необходимо ввести новую дисциплину изучения визуального, которая встала бы на место искусствоведения. Эта дисциплина должна расширить поле анализа визуального. Вместо того чтобы концентрироваться исключительно на произведениях искусства, предполагается, что она займется значительно более широкой сферой всевозможных изображений и позволит смело выйти за рамки традиционно признанного искусства. Подобная смелость, разумеется, всегда похвальна и приветствуема. Однако в этом случае преодоление ограничений приводит не к расширению, а скорее к сужению исходного пространства. Как мы уже отмечали, искусство включает

в себя не только изображения, но и всевозможные вещи (в том числе и бытовые), тексты и т.п. Кроме того, не существует эксклюзивных «художественных образов», поскольку изображение чего угодно может быть включено в контекст произведения искусства, понятого как инсталляция. В этом смысле отдельное изображение также может быть рассмотрено как инсталляция, но только сжатая до размера отдельной картины. Инсталляция, таким образом, представляет не альтернативу, а расширение понятия изображения. Если мы хотим расширить понятие картины, нам стоит обратиться к обсуждению инсталляции, так как именно она определяет всеобщие законы пространства, по которым все изображения и не только изображения могут функционировать как предметы в пространстве. Переход к инсталляции как к главенствующей форме современного искусства ведет к изменению определения того, что мы считаем произведением искусства. Самым значительным из этих изменений является наша переоценка понятия авторства.

Сегодня мы все чаще восстаем против традиционного культа творческой субъективности, против фигуры автора и против всех подписей, свидетельствующих об авторстве. Этот бунт, как правило, представляется протестом против властных структур арт-системы, которые находят зримое воплощение в фигуре суверенного автора. Критики все громче настаивают, что творческого гения не существует и что авторский статус того или иного художника не следует из факта его предполагаемого таланта. Скорее атрибуция авторства рассматривается как условность, используемая арт-институциями, рынком искусства и арт-критиками для того, чтобы сделать кого-либо знаменитым в стратегических и коммерческих целях. Естественно, подобный бунт против фигуры автора заканчивается тем, что самые решительные критики понятия авторства, в свою очередь, провозглашаются знаменитостями. На первый взгляд мы можем расценить все это как очередной пример традиции цареубийства, при котором цареубийца провозглашается новым правителем. Однако все не так просто. Скорее эта полемика отражает реальный процесс, происходящий в мире искусства, который до сих пор не был как следует проанализирован.

Традиционное суверенное авторство индивидуального художника фактически исчезло, так что протестовать против авторства особого смысла больше нет. Оказавшись на выставке искусства, мы имеем дело с множественным авторством. И в самом деле, на любой экспозиции демонстрируются работы, отобранные одним или несколькими художниками (из собственных произведений или из множества редимейдов). Эти объекты затем проходят дальнейший отбор кураторами — таким образом, число людей, задействованных в «авторстве» того или иного произведения, все увеличивается. В дополнение к этому сами кураторы были отобраны финансирующими их грантодателями, фондами или организациями, которые, в свою очередь, также оказываются вовлеченными в авторский процесс. Работы демонстрируются в специально выбранном для этой цели помещении (специфика этого помещения зачастую играет решающую роль в формировании того или иного произведения искусства). Выбор выставочного помещения, таким образом, также является неотъемлемой частью творческого процесса; то же относится и к архитектору, разработавшему план этого помещения, и к комитету, его утвердившему. Список людей, задействованных в принятии решений при организации художественной выставки, может при желании быть продлен почти до бесконечности. Если мы признаем все решения, имеющие отношение к организации выставки, творческими жестами, то любая выставка предстает как результат множества подобных решений. Из этого следует, что выделить индивидуальное, суверенное авторство становится совершенно невозможно — все эти решения приводят к плюралистичному, смешанному и весьма запутанному авторству. Подобное гетерогенное и множественное авторство характерно для любой большой выставки последних лет. Постепенно это становится все более и более очевидным. Например, на одном из прошлых Венецианских биеннале несколько кураторов были приглашены представить свои собственные выставки в контексте более масштабной экспозиции. Так как эти кураторы предстали в роли художников, результатом их труда стала некоторая гибридная форма, что-то среднее между курированной выставкой и художественной инсталляцией. Однако и отдельные

художники нередко включают произведения своих коллег в собственные работы и становятся, таким образом, своего рода кураторами. В результате авторская практика в современном искусстве функционирует аналогично тому, как это происходит в кино, музыке и театре. Авторство фильма, музыкального концерта или театральной постановки также является множественным: его делят сценаристы, композиторы, режиссеры, актеры, операторы, дирижеры и прочие задействованные здесь люди. Не стоит ни в коем случае забывать и о продюсерах. Бесконечно длинный список участников съемки того или иного фильма, который мы видим в его заключительных титрах, выражает судьбу авторства в нашем веке, судьбу, которую арт-системе также не избежать.

При этом новом режиме авторства художника судят не по его работам, но по важности выставок и проектов, в которых он принимал участие. Сегодня, чтобы узнать о художнике, вместо того чтобы смотреть на его работы, следует прочитать его резюме. Подразумевается, что его авторство всегда лишь частично. Соответственно он оценивается не по результатам его труда, а по количеству и значимости выставок, в которых он принимал участие. Даже придя в мастерскую к художнику, вы скорее всего получите диск с фотографиями его прошлых участия в выставочных проектах, событий с его участием и с планами нереализованных инсталляций. Этот типичный опыт визита в мастерскую демонстрирует, насколько изменилось восприятие авторства в современном искусстве. Невыставленное произведение перестало считаться искусством — вместо этого оно стало арт-документом. Подобные документы относятся либо к уже реализованным, либо к планируемым выставкам. Этот аспект очень важен: отдельное произведение сегодня не выражает, но лишь обещает искусство. Искусство же выявляет себя, манифестируется только на выставке, о чем и свидетельствует, в частности, название Манифеста. Никакой объект до и после его экспонирования не обладает статусом искусства. Он является либо воспоминанием о прежнем искусстве, либо обещанием будущего искусства, но в любом случае это просто художественная документация.

Таким образом, функция музея сегодня также оказалась преобразованной. В прошлом музей функционировал как публичный архив. Но это был архив особого рода. Типичный исторический архив содержит документы, относящиеся именно к прошлому, — он основан на представлении, что жизнь хрупка и эфемерна, и поэтому требует документации. Бессмертным архив не нужен, лишь смертные находят ему применение. Предполагалось, что традиционный музей хранит произведения искусства, обладающие непреходящей художественной ценностью, значимые не только для прошлых, но и для будущих поколений. Иными словами, эти произведения не просто документируют прошлое, но и манифестируют искусство здесь и сейчас. Традиционный музей, таким образом, функционировал как парадоксальный архив вечного присутствия, профанного бессмертия — и в этом он качественно отличался от исторических или культурных архивов. Материальная составляющая того или иного произведения искусства — холст, бумага или пленка — может быть эфемерной, но искусство само по себе вечно.

Сегодня же музей все более и более начинает напоминать обыкновенный архив, так как собранная в нем арт-документация совсем не обязательно воспринимается его посетителями как искусство. Постоянная экспозиция музея перестала быть такой уж постоянной. Вместо этого музей все чаще становится местом для временных выставок. Характерная для традиционного музея тесная связь между коллекционированием и экспонированием оказалась, таким образом, нарушена. Музейная коллекция сегодня рассматривается как сырье, которое куратор волен использовать в задуманном им выставочном проекте, чтобы выразить свою личную позицию, свою индивидуальную стратегию и свой подход к искусству. Наряду с куратором художнику также часто предоставляется возможность оформить пространство музея по собственному вкусу. При этом музей обращается в склад, в архив художественной документации, качественно ничем не отличающейся от любого другого типа документов, а также — в публичное пространство для реализации частных творческих проектов. Впрочем, музей все же отличается от обыкновенного архива своими архитектурой,

планировкой и дизайном. Не случайно в последнее время произошло смещение внимания с коллекции музея на его архитектуру.

Однако музей пока не отрекся полностью от своих претензий на профанное бессмертие. Документация произведений искусства, собранная в музеях и других художественных институциях, в любой момент может быть представлена заново в качестве искусства. Этим творческие проекты, собранные в музее, отличаются от «жизненных проектов», документированных в прочих архивах: чтобы манифестировать искусство как искусство, достаточно его продемонстрировать. Именно музей предоставляет такую возможность. И жизненный проект, безусловно, можно заново инсценировать за пределами музея, но только если он, по существу, также является художественным проектом. Такого типа реанимация документации произведений искусства возможна благодаря использованию множественного авторства. Старые документы реставрируются, переводятся в цифровой формат, инсталлируются, демонстрируются в новом помещении и т.д. При этом бессмысленно говорить о целостном индивидуальном авторстве. Произведение искусства как демонстрируемый документ искусства продолжает свое существование именно потому, что число его авторов все время возрастает, и местом подобного расширения авторства является современный музей.

Трансформация произведения в арт-документ также предоставляет в распоряжение современного искусства широчайший спектр документации всевозможных проектов и событий, накопленной в ходе истории нашей цивилизации. Действительно, оформление и документация проектов являются нашим основным занятием сегодня. Что бы мы ни собирались предпринять в бизнесе, политике, культуре, первым делом необходимо сформулировать соответствующий проект, подать заявление на поддержку и финансирование в тот или иной фонд или организацию. Если первоначальная версия проекта оказывается отвергнута, то его переписывают до тех пор, пока он не оказывается утвержден. Как следствие, каждый член нашего общества постоянно вовлечен в бесконечное переписывание черновиков, обсуждение и критику новых проектов. Пишутся отзывы, формируются бюджеты,

созываются комиссии и комитеты и т.д. Соответственно определенная часть наших современников не читает ничего, кроме проектов, предложений, отчетов и бюджетов. Большинство этих проектов, однако, никогда не осуществляется. Того факта, что они показались неперспективными, нефинансируемыми или непривлекательными одному или нескольким экспертам, достаточно, чтобы весь затраченный на подготовку проектов труд оказался напрасным. А труд этот — не маленький, к тому же количество работы, инвестированной в подобную деятельность, все время возрастает. Документация проектов, представляемых различного рода комитетам, комиссиям и экспертам, разрабатывается все более и более тщательно. В итоге подобные проекты развиваются в автономную, самодостаточную форму искусства, значение которой в нашем обществе еще только предстоит полностью оценить. Независимо от того, был он реализован или нет, любой проект содержит в себе уникальную, интересную и познавательную версию будущего. Однако часто большая часть проектов оказывается просто-напросто потерянной или забытой. Подобное пренебрежительное отношение к искусству проекта весьма прискорбно, потому что лишает нас возможности проанализировать и понять вложенные в эти проекты надежды и представления о будущем. Именно проекты, более чем что-либо другое, могут сообщить нам многое о современности. Поскольку демонстрации документа в арт-системе достаточно для того, чтобы наделить его новой жизнью, архив искусства особенно хорошо подходит для проектов, и прежде всего для проектов утопических, которые никогда не будут реализованы полностью. Жизнь подобных обреченных в современных экономических и политических условиях проектов может быть сохранена в искусстве, где их документация переходит из рук в руки и обретает новых авторов.

Художественный критик с некоторых пор стал, казалось бы, таким же легитимным представителем мира искусства, как и художник, куратор, галерист или коллекционер, и его появление на вернисажах и других мероприятиях художественного сообщества никого не удивляет. Но в чем его функция? То, что об искусстве следует писать, кажется очевидным. Если художественные объекты не снабжены текстом — в сопроводительном буклете, в каталоге, в специальном журнале или где-либо еще, — они выглядят брошенными на произвол судьбы, беззащитными, нагими. Лишенные текста, они вызывают чувство неловкости, как голый человек в публичном пространстве. Им необходимо хотя бы текстовое бикини — подпись с именем художника и названием объекта, в худшем случае — монокини, т. е. «Без названия». Только в интимной обстановке частного собрания допустима нагота произведений искусства.

Следовательно, функция художественного критика, точнее, художественного комментатора заключается в изготовлении защитного текста-одежды для произведений искусства. Поэтому с самого начала имеются в виду тексты, не обязательно написанные для прочтения. Требовать от художественного комментатора быть ясным и понятным — значит, абсолютно не понимать его роли. Чем более герметичен и невнятен текст, тем лучше он защищает произведение искусства. Слишком прозрачные тексты оставляют произведения совершенно нагими. Разумеется, существуют тексты, прозрачность которых столь радикальна, что они кажутся особенно эзотеричными. Такие тексты защищают лучше всего — подобные уловки хорошо известны модельерам. В любом случае попытка читать и понимать комментарии к искусству выглядела бы наивной. К счастью, лишь немногим в художественном сообществе приходит такое в голову. Потребность в текстовом комментарии к искусству возникла, как известно, в качестве реакции на непонимание модернизма за пределами узкого круга его адептов, то есть широкой публикой. Комментарий должен компенсировать

дефицит легитимности, унаследованный и современным искусством. В обществе, мыслящем демократически, искусство также должно получить демократическую легитимацию. В современной культуре имеют демократическую легитимацию спорт, кино, поп-музыка, дизайн. Для них правильным считается то, что более всего соответствует ожиданиям широкой публики. Высокое современное искусство, напротив, демократически нелегитимно, поскольку нравится лишь немногим. Как раз недостаток легитимности — то, что непонятно в этом искусстве.

В остальном у современного искусства нет никакой тайны, требующей специального объяснения. В нем скорее нуждается старое традиционное искусство: необходимо, например, быть сведущим в мифологии, истории и религии, чтобы понять, о чем идет речь на картинах старых мастеров. Эти картины действительно требуют определенных знаний для их интерпретации. Но если Малевич пишет черный квадрат, а Дюшан выставляет писсуар — к чему здесь, казалось бы, объяснения? Кому-то, может быть, неизвестно, кто такие Аполлон или Дионис, однако каждый знает, что такое квадрат или писсуар. Возникает скорее вопрос: почему эти объекты вдруг стали искусством?

На этот вопрос, очевидно, нельзя ответить объяснением, потому что речь идет здесь не о понимании, а о решении. Единственное, что здесь можно объяснить, это то, что решения подобного рода принимаются не зрителем и не публикой, а должны быть предоставлены самому искусству. Но такое объяснение отрицает само себя, так как оно лишь выявляет невозможность какого бы то ни было объяснения. В XX веке были созданы сотни художественных теорий, призванных объяснить, почему искусство недоступно обсуждению с внешней позиции, почему его можно обсуждать только с позиции внутренней, которую зритель должен занять, чтобы получить право судить об искусстве. Однако все эти теории свидетельствуют лишь о том, что теория искусства, то есть интерпретация его извне, невозможна.

Комментарий к искусству оказывается сегодня в затруднительном положении: он кажется одновременно и необходимым, и ненужным. Мы, в сущности, не знаем, чего от него следует ожидать и требовать,

помимо его непосредственного, материального присутствия. Причина этой неясности кроется в истории возникновения современной художественной критики, ведь нынешняя позиция критика в художественном сообществе отнюдь не самоочевидна. Фигура художественного критика возникла, как известно, в конце XVIII — начале XIX века параллельно с повсеместным возникновением широкой общественности. Однако в те времена художественный критик понимался не как репрезентант художественного сообщества, а как его строгий внешний наблюдатель. Его функция состояла в том, чтобы от имени публики так рассматривать и оценивать художественные произведения, как это смог бы сделать любой другой образованный зритель из культурной среды, имея он для этого достаточно времени и обладая он способностью формулировать свой вкус: правильный вкус расценивался как выражение эстетического *common sense*. Художественный критик должен был придерживаться законов хорошего вкуса и быть судьей для художника. Критику следовало быть неподкупным, коль скоро он хотел вызывать к себе уважение. Отказаться от независимой, критической, эстетической дистанции по отношению к искусству значило для критика стать коррумпированным художественным сообществом и пренебречь своим профессиональным долгом. Об этом, в частности, писал автор первой эстетики Нового времени Иммануил Кант, требуя беспристрастной критики искусства от имени общественности.

Однако в эпоху исторического авангарда критик изменил этому судейскому идеалу. Искусство авангарда сознательно избегало суда публики. Оно обращалось не к широким массам, а к новому человечеству, каким оно должно быть — или по крайней мере могло бы стать. Искусство авангарда предполагает для своего восприятия другого, нового человека, способного понять скрытое значение чистых цветов и форм (Кандинский), подчинить свое воображение, а равно и свою повседневную жизнь строгим законам геометрии (Малевич, Мондриан, конструктивисты, Баухаус) или опознать в писсуаре произведение искусства (Дюшан). Таким образом, авангард вводит в общество раскол, нередуцируемый к уже наличным общественным дифференциям. Авангард стремится установить господство одиночек над

дифференцией — и для этого прежде всего сделать различие между искусством и неискусством независимым от других различий.

Новая, искусственная дифференция является подлинно авангардистским произведением искусства. Теперь уже не зритель судит художественное произведение, а произведение судит — и зачастую осуждает — свою публику. Часто отмечалось, что эта стратегия авангарда элитарна и не отвечает демократическому духу. Возможно, она действительно такова — однако речь идет об элите, которая открыта всем в равной степени, поскольку всех в равной степени исключает. Избранность не означает здесь ни преобладания, ни господства. Независимо от расы, класса или пола каждый современник супрематизма Малевича или дадаизма Дюшана испытывал удивление, сталкиваясь с их искусством. Это не зависимое от класса, расы и пола непонимание со стороны публики и является собственно демократическим измерением авангардистских проектов. Конечно, эти проекты не могли отменить многообразия существующих общественных дифференций и добиться культурного единства. Они, однако, вводили различия столь новые и радикальные, что эти новые различия могли затмить все уже существующие. При этом каждый одиночка волен был заново устанавливать линию фронта, выступать на стороне художественного произведения против обычной публики и причислять себя к новому человечеству. Так поступили и некоторые из художественных критиков того времени. Таким образом, вместо художественной критики от имени общества появилась критика общества от имени искусства: произведение искусства оказалось уже не предметом обсуждения, а исходным пунктом для критики, вершившей свой суд над миром и обществом.

Двусмысленность положения сегодняшнего художественного критика состоит в том, что он унаследовал общественный заказ вместе с авангардистской изменой этому заказу. Он постоянно пытается судить об искусстве от имени публики — и одновременно критиковать общество от имени искусства. Эта парадоксальная задача раскалывает изнутри современные критические дискурсы об искусстве. Но можно прочитывать эти дискурсы как попытки преодолеть раскол

или хотя бы замаскировать его. Так, например, от искусства требуют тематизировать существующие общественные дифференции и выступить против иллюзии гомогенности. Разумеется, это звучит очень по-авангардистски. Однако при этом забывают, что авангард не тематизировал дифференции в том виде, в каком они уже существуют в обществе, а вводил свои собственные, новые, искусственные дифференции, которых не было прежде.

Несмотря на это, критические высказывания от имени реальности, находящейся якобы по ту сторону художественной системы, превратились в последнее время в настоящую эпидемию. Быстрота ее распространения отчасти объясняется тем, что эти высказывания позволяют проделать любопытный трюк: если художник заявляет, что он хочет прорвать границы художественной системы и проникнуть в реальность, возникает впечатление, будто он уже находится внутри этой системы. Потому молодому художнику, о котором никто до сих пор не слышал, особенно целесообразно утверждать, что он хочет вырваться из художественной системы: тогда все поверят, что он уже к ней принадлежит.

Некоторые, однако, всерьез верят, что искусство, созданное тем или иным художником, в первую очередь диктуется находящейся вне сферы искусства классовой, расовой или гендерной принадлежностью художника и должно поэтому оцениваться в соответствии с ней. Многие подозревают, что в реальности свирепствует радикально Другое, постоянно производя симулякры и деконструируя все вокруг себя — поэтому считается необходимым ссылаться на это Другое, чтобы ликвидировать искусственные идентичности. Но при этом возникает вопрос: располагает ли человек на самом деле чем-то вроде места в самой реальности, на которое он мог бы ссылаться в своем искусстве? А если не местом, то хотя бы оригинальной неуместностью, которую художник, если следовать некоторым более продвинутым теориям, должен тематизировать в своем искусстве. При ближайшем рассмотрении мы должны дать на этот вопрос отрицательный ответ, ведь в постоянных разговорах о реальности мы имеем дело только с различными теориями, предоставляющими

нам определенные места — или отсутствие таковых — в своих конструкциях и деконструкциях реальности. Так что пресловутый прорыв в реальность ведет лишь к утверждению господства существующих теорий, предлагающих различные описания реальности, включая ее описание как неопределимой. Но это означает, что реальные контексты и реальные условия, которые якобы определяют искусство и должны найти отражение в художественной системе, — всего лишь иллюзии и грезы, проецируемые самой художественной системой на свое Внешнее, и не более того.

И только внутри теоретического и художественного контекста мы в состоянии обрести место. Искусство не имело бы смысла, если бы не предлагало пространство, в котором мы только и можем себя позиционировать, определить свое индивидуальное место. Конечно, подобное самопозиционирование постоянно происходит и вне художественной системы. Следовательно, нет никакой необходимости взламывать ее, чтобы установить, как выглядит мир. Эта система делает, напротив, особенно наглядными и эксплицитными соответствующие стратегии и методы. Все мы подобны Зелигу Вуди Аллена: у нас нет индивидуального места, но мы постоянно сталкиваемся с требованием его иметь. Мы должны, следовательно, приобрести себе место, создать его — и художественная система хорошо приспособлена для этого.

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

дифференций означает, собственно говоря, заигрывание с обществом в форме общественной критики.

В наше время искусство обычно понимается как разновидность общественной коммуникации, при этом очевидным считается, что каждый из нас непременно хочет коммуницировать и стремится к коммуникативному признанию: если культурные дифференции уже не могут быть унифицированы, то их следует хотя бы коммуницировать. Быть другим отныне не означает быть плохим. Вместо этого плохим и асоциальным считается стремление уклониться от коммуникации. Даже если современный художественно-критический дискурс понимает Другого не в виде других культурных идентичностей, а как желание, власть, либидо, как бессознательное, реальное и т.д., искусство по-прежнему интерпретируется как попытка сообщить это Другое, наделить его голосом и формой, дать ему возможность коммуницировать. Так, классический авангард или сюрреализм обезвреживаются за счет того, что им приписывается благонамеренная цель выразить бессознательное: непонятность такого искусства для среднего зрителя получает оправдание через невозможность коммуникативной передачи радикально Другого. Даже если коммуникация не может осуществиться, достаточно желания произвести ее.

Разумеется, Другое, которое непременно хочет сообщаться, быть коммуникативным, это недостаточно Другое. Классический авангард был радикален и интересен именно потому, что он сознательно уклонялся от общественной коммуникации: он себя экскоммуницировал. Непонятность авангарда была его сознательной целью, а не случайным эффектом коммуникативной неудачи. Язык, в том числе язык визуальный, может использоваться не только как средство коммуникации, но и как средство стратегически спланированной дисконмуникации или авто-экскоммуникации, то есть намеренного выхода из общности коммуницирующих. И эта стратегия авто-экскоммуникации вполне легитимна. Вполне правомерно стремиться к тому, чтобы соорудить языковой барьер между самим собой и другими для достижения критической дистанции по отношению к обществу. И автономия искусства есть не что иное, как это движение авто-экскоммуникации.

Речь идет о том, чтобы получить власть над дифференциями, о стратегии продуцирования новых дифференций, а не о том, чтобы преодолевать старые дифференции или коммуницировать их. Автономия искусства отнюдь не означает замкнутый в себе художественный рынок или особую художественную систему среди множества других общественных систем, как это утверждал Никлас Луман в своей книге с характерным названием «Искусство общества». Искусство скорее определяется способностью формировать не только особую сферу общественной активности, но и раскалывать само общество.

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

При этом, правда, возникает вопрос: каковы эти реально существующие дифференции? Большая часть из них насквозь искусственна. Эффективно работающие дифференции устанавливаются в наше время прежде всего через технику и моду. И там, где они сознательно стратегически продуцируются и учреждаются, традиция авангарда по-прежнему жива, будь то в высоком искусстве, в дизайне, в кино, в поп-музыке, в медиальных каналах и т.д. Эпоху классического авангарда напоминает и недавний энтузиазм по поводу Интернета. Но обо всех этих искусственных, технических, модных различиях не желает

знать большинство занимающихся социальной критикой искусства авторов, хотя именно благодаря этим различиям их дискурс сейчас в моде или же был модным совсем недавно. Современный художественно-теоретический дискурс страдает прежде всего тем, что искусственные, сознательно произведенные дифференции и через многие годы после триумфа авангарда все еще остаются непривилегированными. Тех, кто стремится сегодня, подобно художникам авангарда, ввести искусственные эстетические дифференции, упрекают в том, что их желание мотивировано исключительно коммерческим и стратегическим расчетом. В серьезной теории считается неприличным с восхищением и надеждой реагировать на моду, видеть в ней шанс на новую и интересную общественную дифференцию. Все-речь можно говорить только о принудительных и произвольных дифференциях.

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

Неуместность критика, идентифицирующего себя с определенной художественной позицией, часто обосновывается утверждением, будто мы живем в конце истории искусства. Как аргументировал, например, Артур Данто в своей последней книге «После конца

искусства», все программы авангарда, пытавшиеся определить сущность и функцию искусства, в конечном счете оказались неубедительными. Поэтому невозможно теоретически обосновать привилегию того или иного искусства, как это пытались сделать авангардистски мыслящие критики, например Климент Гринберг. Итогом художественной эволюции в XX веке оказывается плюрализм, который все релятивирует, все делает возможным и не допускает никакого обоснованного критического суждения. Конечно, этот анализ убедителен. Однако нынешний плюрализм носит насквозь искусственный характер, являясь продуктом авангарда — единственным в своем роде современным произведением искусства, мощной машиной по производству дифференций.

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

дифференции, нельзя сказать, что процесс дифференциации может иметь естественный исторический конец.

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

Однако и все попытки критика вновь перейти на сторону публики, предложив свои услуги в качестве защитника ее легитимных притязаний, ни к чему не приводят: прежняя измена непростительна. Публика по-прежнему видит в критике инсайдера и PR-агента художественного сообщества. При этом критик обладает в этом сообществе минимальной властью. Он лишь реагирует на то, что уже произошло. Если критик пишет для каталога, то по заказу и на деньги тех, кто выставляет художника, о котором он пишет. Если критик пишет для журнала или газеты, он опять же пишет о выставке, о которой заведомо известно, что она достойна упоминания. Следовательно, у критика нет никакого реального шанса написать о художнике, если этот последний еще не открыт. И, следовательно, критик всегда запаздывает с признанием художника. Напрашивается возражение, что критик может по крайней мере выступить с негативной критикой выставки. Это, конечно, так — но это ничего не меняет. Из многолетней истории художественных революций и смены различных направлений публика сделала вывод, что негативная рецензия не отличается от позитивной. Возможно, негативная рецензия для художника даже лучше позитивной. Современный читатель, листая критические тексты, отмечает лишь, какой художник упомянут, в каком месте и как долго о нем идет речь. Это показывает, насколько этот художник значителен. Все остальное не столь важно.

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

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

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

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

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

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

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

Граница между словом и изображением

Соперничество между словом и изображением имеет, как известно, давнюю историю. Я остановлюсь на относительно недавнем эпизоде этой истории, который актуален по сей день. Речь идет о включении слова в изображение, которое стало практиковаться в искусстве 1960-х годов. В концептуализме это явление приняло форму текстового теоретического комментария относительно границ и роли искусства, интегрированного в само произведение. Здесь же следует упомянуть аудиозаписи, используемые в современных инсталляциях, а также поэтические цитаты, которые возникают в картинах Ансельма Кифера. Каким образом текст включается в картину, а звучащее слово становится частью инсталляции? Ведь можно было бы счесть — и многие так считают, — что язык есть нечто чужеродное изображению. Отсюда — широко распространенная рекомендация при созерцании картины внутренне сконцентрироваться на ней, дабы она воздействовала на нас напрямую, помимо любых толкований и комментариев, которые в конечном счете принадлежат внешнему по отношению к ней пространству языка. Если это так, то появление текста в картине является лишь формой цитирования. В этом случае текст или голос функционируют как редимейд-объекты, изъятые из окружающей реальности и интегрированные в произведение искусства, как и любой другой редимейд. В такой практике можно также усмотреть отречение от авторефлексии, характерной для искусства модернистской эпохи. Действительно, в использовании слова обычно видят попытку развернуть искусство лицом к окружающей действительности, возвращение к реализму, к репрезентации внешнего мира, пусть и в обновленной форме. Далее я попытаюсь показать, что изображение как таковое отнюдь не чуждо языку и представляет собой своего рода молчаливое сообщение, подразумевающее желание нечто сказать. Таким образом, место языка — не за рамками изображения, а скорее скрыто под его поверхностью, отчего нам не следует особенно удивляться, когда язык всплывает на этой поверхности и картина начинает говорить.

В качестве отправной точки анализа обратимся к знаменитой книге Лессинга «Лаокоон», цель которой состояла как раз в том, чтобы провести ясную и непреложную границу между языком и изображением или, точнее, между литературой и изобразительным искусством. Лессинг определяет эту границу следующим образом:

«...если справедливо, что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени <...>, то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга <...>. Следовательно, тела с их видимыми свойствами и составляют предмет живописи. Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии»*.

Эта обстоятельная характеристика устанавливает своего рода паритет между живописью и поэзией или, вернее, между изображением и нарративом. Каждое из искусств получает в свое распоряжение собственную, четко отделенную от соседней территорию. Изображение управляет пространством, поэтический нарратив управляет временем, историей, событием. Безупречность такого разделения полномочий подчеркивается еще и тем, что Лессинг признает за живописью право изображать не только тела, но и действия, хотя и «только опосредствованно, при помощи тел». Подобное ограничение действительно и для поэзии, поскольку и она может изображать тела «лишь опосредствованно, при помощи действий».

Но если принять во внимание общую стратегию «Лаокоона», можно заметить, что эта безупречность абсолютно иллюзорна. Прежде всего Лессинг полемизирует с гипотезой, согласно которой живопись может

* Г.Э. Лессинг. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. Перевод Е. Эдельсона // Г.Э. Лессинг. *Избранные произведения*, М.: Худ. лит., 1953, сс. 443–444.

быть не только прекрасной, но и правдивой, что она способна дать достоверное изображение реального мира. Критика искусства (в особенности изобразительного искусства), претендующего на достоверность, разумеется, не нова. Начиная с Платона и заканчивая Гегелем, философы постоянно утверждали, что картины лгут или во всяком случае не сообщают нам всего, что необходимо для постижения истины. Соответствующие формулировки хорошо известны: Платон обвиняет художников в том, что они воспроизводят только иллюзорные формы вещей, вместо того чтобы обнаруживать их скрытые прообразы, а Гегель в начале своей «Эстетики» пишет, что в эпоху абсолютного духа искусство есть дело прошлого. С позиции нашего времени можно сказать, что враждебное отношение этих философов к изображениям объясняется их верой в существование трансцендентной реальности по ту сторону видимого, чувственного мира. И можно заклеить их как метафизиков, чье время прошло. Ведь мы сегодня не верим в трансцендентное, незримое и абсолютное. Мы скорее склонны верить своим глазам, нежели теориям и рассказам о том, что скрывается от взгляда. Мы хотим видеть. Хотим очевидности. Мы хотим быть очевидцами, которые не только слышали, но и видели своими собственными глазами. Поэтому в мире, где мы живем, визуальные медиа одержали верх над языком. Конечно, мы постоянно критикуем эти медиа за то, что они искажают и фальсифицируют образ реальности, но такая критика лишней раз доказывает: мы ждем от визуальных медиа достоверного изображения реальности. В этом смысле действительно есть все основания сказать, что эпоха метафизики минула, а иконоборчество с его метафизическими предпосылками более не актуально.

Однако интересной особенностью текста Лессинга является то, что, критикуя живопись с ее несостоятельными претензиями на достоверность, он при этом игнорирует классические аргументы метафизики и строит свою критику исходя из совсем другого принципа. Лессинг не апеллирует к невидимой реальности и вовсе не отвергает образный поэтический язык в пользу языка абстракции и рассудка. Единственным недостатком картин, по мнению Лессинга, является то, что они не могут изображать действия — иначе говоря, человеческую практику.

Причина этого проста: чтобы описать человеческие поступки, необходимо также воспроизвести язык или, если быть точным, живую речь, которой пользуются люди, совершая эти поступки. Поэзия это может, а живопись — нет. Запечатленные в форме визуальных образов люди остаются немymi — и потому не способны передать реальный жизненный опыт, немислимый без речи. Когда живопись пытается изобразить говорящих людей, мы сталкиваемся с неприятно искаженными лицами и деформированными телами. Множество страниц своего трактата Лессинг посвящает описанию впечатления от картин, авторы которых попытались изобразить человека в момент, когда он говорит. Все эти картины кажутся Лессингу неприятными, а то и отвратительными. Когда греческий или римский поэт описывает, как герои его стихов кричат, ругаются, жалуется или обвиняют, то это, по мнению Лессинга, всегда звучит удивительно поэтично и художественно убедительно. Но когда художник пытается изобразить те же сюжеты средствами изобразительного искусства, когда он, к примеру, изображает лицо с широко открытым ртом или тело, искаженное экспрессивной жестикуляцией, результат не может вызвать у зрителя ничего, кроме отвращения. Нереализованный, безголосый, переданный намеком, через изображение, речевой акт превращается в гримасу и выглядит непристойно. Таким образом, в живописи мы сталкиваемся не с самим языком, а с немой речевой потугой — безуспешным, невыполнимым, подавленным желанием языка. Именно эта драма подавленного желания говорить делает картину, в которой она инсценируется, непристойной — столь же непристойной, как картина, изображающая подавленное сексуальное желание. Не случайно Лессинг выбирает изображение старцев, восхищающихся красотой Елены Троянской и ее комментирующих, в качестве примера картины, которая пытается быть реалистичной, но вызывает лишь чувство отвращения*.

Аргументы, используемые Лессингом в его анализе живописи, справедливы не только для неподвижных изображений, но и для появившихся позднее движущихся, например кинематографических.

* Там же, сс. 476–477.

Современному читателю описания картин, приводимые Лессингом, невольно напоминают немые фильмы, где требуются специальные титры, позволяющие понять, что за аффект исказил лицо персонажа в тот или иной момент. Но даже несмотря на такие титры, немое кино вызывает у современного зрителя чувство неловкости и кажется ему комичным, а то и отвратительным. Это впечатление исчезает только с появлением музыкального сопровождения. Интересно отметить, что даваемая Лессингом характеристика изображения как инсценировки подавленного желания говорит фактически разделяется теми художниками, которые рассчитывают на широкое публичное признание своих работ. В комиксах это желание неожиданно прорывается в виде бесформенных потоков речи, изливающихся из уст персонажей, где отдельные фразы и слова соседствуют с выкриками типа «Ух ты!» или «Бац!». Некоторые художники, такие как Лихтенштейн или Эрро, использовали эту технику в своих картинах, но подавляющее большинство их коллег избрали для себя другой путь, стремясь убедить эстетическую целостность изображения от непристойного и разрушительного вторжения желания говорить.

Путь, позволяющий художнику создать эстетически совершенное, художественно цельное произведение, намечен уже Лессингом. Необходимо столь радикально подавить потенциально присущее персонажам желание говорить и столь последовательно осуществить языковую аскезу, чтобы никакие деформации, к которым обычно приводят подавляемые речевые потуги, не смогли изуродовать изображение. Только так, утверждает Лессинг, можно создать прекрасное произведение, красота которого обеспечена тем, что оно изображает изолированное, покоящееся и определяемое исключительно своим положением в пространстве тело. В качестве примера Лессинг вновь приводит образ Елены — но на сей раз тот, который, согласно традиции, создал Зевксис: одиноко стоящая, обнаженная фигура, далекая от всего мира, с лицом, не обезображенным гримасой речевой потуги. Однако можно заметить, что подчеркнутое «нежелание говорить», выражаемое фигурой Елены в данном случае, в свою очередь, является высказыванием — таким высказыванием, которое

выражается фигурой Елены в целом. Или, точнее, эта фигура изображает гримасу нежелания говорить, ведь чтобы понять это высказывание, недостаточно просто посмотреть на нее. Для этого необходимо также прочесть и понять трактат Лессинга. Приходится признать: последовательное вытеснение желания говорить в изображении фигуры приводит лишь к тому, что фигура целиком превращается в подавленную гримасу этого желания.

Сказанное выше относится и к модернистскому произведению искусства, которое, как известно, стало результатом радикальной борьбы с сюжетом, нарративом и языком. В ходе этой борьбы с поверхности картины были устранены любые изображения тел и вещей, чтобы тем самым полностью исключить гримасы речевых потуг. Исходя из этого модернистская традиция всегда настаивала на том, что не только фигуры, изображенные на картине, но прежде всего сама картина не должна нести никакого сообщения, не должна говорить, не должна поддаваться желанию языка. Автономное произведение модернистского искусства кажется совершенным воплощением языковой аскезы. Все, что она предъявляет — это свое чисто вещественное, материальное присутствие в мире в качестве тела среди других тел, что полностью соответствует определению изобразительного искусства, данному Лессингом. И я хотел бы еще раз подчеркнуть: речь не идет о человеческом желании нечто сказать, которое может быть визуализировано или, напротив, подавлено. Речь идет о латентном желании говорить самой картины — если угодно, о языковом бессознательном картины, о способности передавать через картинную поверхность сообщения, допускающие также вербальную формулировку. Такое желание картины или произведения искусства вообще модернизм последовательно подавляет. Идеал, связанный с нежеланием говорить, царит на протяжении всей истории классического модернизма и своей кульминации достигает в работах Дональда Джадда, которые категорически не желают говорить о себе даже как о произведениях искусства и вместо этого позиционируют себя в качестве «специфических объектов», ничего не скрывающих, лишенных всякого содержания и глубины, по сути своей являющихся тем,

что мы видим, и не более того. Отныне не существует произведения, которое скрывает что-то от нашего взгляда и внутренняя сущность которого проступает сквозь его внешнюю оболочку. Похоже, желание говорить здесь окончательно подавлено — и тем самым реализована мечта Лессинга о совершенном произведении искусства.

Но, как мы знаем, в действительности все не так просто. Еще в 1930-е годы Клемент Гринберг провозгласил, что произведение модернистского искусства не просто демонстрирует свою чувственно воспринимаемую поверхность — прежде всего оно манифестирует свою скрытую медиальную, материальную сущность. Сущностью живописи Гринберг считал ее плоскостность и в соответствии с этим требовал от современного живописца максимально последовательной манифестации факта двухмерности картины. За это Гринберга часто критикуют и называют догматиком. Но в контексте моих нынешних размышлений не столь уж важно, какие цели Гринберг приписывал живописи. Я только хочу обратить внимание на то, что, требуя от живописной картины репрезентации ее медиальной природы, Гринберг фактически признает присущее ей желание говорить. Современная картина неожиданно опять стала передавать сообщения — но на сей раз не сообщения о внешнем мире, а сообщения о своем собственном медиальном носителе. Медиум становится сообщением, а картина снова начинает говорить. Точнее, картина вновь превращается в гримасу подавленного желания говорить. Ведь она по-прежнему остается немой. То, что картина начала передавать сообщения своего медиума, знают только те, кто прочитал Гринберга. В противном случае зритель, конечно, чувствует, что модернистская картина пытается ему что-то сказать, но что именно — ему неизвестно. В свое время (вскоре после Второй мировой войны) Арнольд Гелен писал о том, что современное искусство испытывает «нужду в комментарии», и в этой нужде усмотрел его существенный недостаток. Однако в данном случае слово «комментарий» несколько сбивает с толку: может показаться, что произведение искусства изначально немо и лишь постфактум получает объяснение посредством языка, занимающего внешнюю позицию по отношению к этому произведению. Это не так. Любое современное

произведение искусства представляет собой некий проект или жест, укорененный в истории современного искусства, и, как правильно заметил Лессинг, язык является неотъемлемой частью подобных проектов и жестов. Произведение современного искусства возникает в результате дискуссии или даже спора конкурирующих, антагонистических художественных программ — спора, где в ход идут взаимные обвинения, упреки, жалобы и оскорбления. Искусство, настаивающее на своей автономии, также возникает из этого спора. Внешний вид таких произведений позволяет лишь догадываться, что они пытаются нечто сказать и возникли как аргументы в дискуссии. Залы музеев современного искусства часто производят тягостное, а то и неприятное впечатление, очень напоминающее то, которое описывает Лессинг в своем трактате. Мы видим там произведения, которые безуспешно пытаются нам что-то сказать. Некоторые наивные зрители реагируют на эти языковые потуги, говоря, что не понимают современное искусство. У инсайдеров эти слова обычно вызывают усмешку, ведь они знают: современное искусство непонятно только потому, что не хочет ничего говорить. Но то, что современное искусство ничего не говорит, еще не означает, что оно полностью подавило в себе это желание. Слова исчезли, но остались гримасы речевых потуг — желание говорить, вытесненное в бессознательное картины, сокрытое в недрах ее медиального носителя.

Современная теория медиа склонна к чисто сциентистскому и техникстскому пониманию и описанию своего предмета. Это касается как художественных медиа, так и медиа в широком смысле слова, включая средства массовой коммуникации. Источником этой тенденции являются тексты Маршалла Маклюэна, который своим пониманием медиальной природы массовых коммуникаций обязан уже упомянутой теории модернистской живописи. Магическая формула «медиум есть сообщение» впервые появляется у Маклюэна в придаточном предложении, в контексте разговора о кубизме. В «Толковании медиа» (1964) Маклюэн пишет, что кубизм разрушил иллюзию трехмерности и исследовал методы, с помощью которых картина «передает наше сообщение». Тем самым кубизм позволил «понять и охватить медиум

как целое». Далее Маклюэн заключает: «Этим приемом непосредственного, тотального охвата кубизм показывает, что медиум есть сообщение»*. Стало быть, радостное сообщение о сообщении медиума принадлежит не самому Маклюэну — оно принадлежит кубизму. Но откуда, собственно говоря, Маклюэн знает, что кубизм передает именно сообщение медиума, а не какое-либо другое? В качестве непререкаемого академического авторитета Маклюэн приводит имя Эрнста Гомбриха **. Однако теория Гомбриха, в сущности, отличается куда меньшей ясностью формулировок, нежели, к примеру, теория уже упомянутого Клементя Гринберга, который во времена Маклюэна еще не обладал столь же непререкаемым авторитетом, как Гомбрих. В своей статье «Модернистская живопись», опубликованной в 1960 году (то есть незадолго до появления книги Маклюэна) и вызвавшей оживленную дискуссию, Гринберг писал в связи с французским кубизмом: «Вскоре стало ясно, что специфические качества, присущие тому или иному медиуму, и составляют предметную область соответствующего вида искусства». И далее: «Ограничения, которыми определяется медиум живописи — плоская поверхность, форма картинного носителя, качество пигментов, — расценивались старыми мастерами как негативные факторы, подлежащие сокрытию. Модернизм рассматривает те же самые ограничения как позитивные факторы, которые теперь открыто признаются»***. Таким образом, именно кубизму Гринберг уверенно приписывает открытие медиальности медиума и эксплицитную тематизацию медиального — именно кубизм, с его точки зрения, впервые оглашает сообщение медиума. Так что к моменту, когда Маклюэн работал над своей книгой, понимание классического авангарда как стратегии, направленной на выявление медиума, было распространено весьма широко — по крайней мере среди наиболее продвинутых теоретиков современного искусства.

* M. McLuhan. *Die magischen Kanäle / Understanding Media*, Dresden: Verlag der Kunst, 1994, S. 30.

** Op. cit, S. 29.

*** C. Greenberg. *Modernistische Malerei (1960) // C. Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden: Verlag der Kunst, 1997, S. 265f.

Однако кубистские картины, в которых Маклюэн увидел манифестацию медиального, не очень многочисленны — нельзя сказать, что они достаточно репрезентативны для медиума живописи в целом. Большая часть картин, известных нам из истории искусства, не говоря уже о тех изображениях, которые циркулируют в системе массовой культуры, не похожа на картины кубистов. Утверждение, что именно кубистские картины манифестируют медиум живописи, должно показаться странным. Скорее следовало бы ожидать, что он манифестируется некой типичной, среднестатистической картиной, а не этими своеобразными и довольно необычными произведениями, которые к тому же не пользуются особым успехом у широкой публики. Кубистская картина представляется не правилом, а исключением, и ее особенности не поддаются генерализации. Слова о том, что такая картина раскрывает медиум живописи, очень напоминают утверждение, будто война раскрывает внутренний характер человека, поскольку она ставит человека в исключительную, экстремальную ситуацию, в которой обнаруживается, каков он есть в своей скрытой «медиальной» сущности. Можно сказать, что модернизм делает с картиной то же самое, что война с человеком — помещает ее в экстремальную ситуацию. И мы доверяем модернистской картине в том же смысле, в каком мы доверяем войне. В фантазме «экстремального случая», позволяющего увидеть внутреннюю сущность явления, обычно, то есть в мирное время, скрытую под обманчивым слоем конвенциональных знаков, проявляется глубокая связь между эстетикой, стремлением к обнаружению скрытого и насилием, — связь, которая играет ключевую роль в модернизме. Мир необходимо вынудить к признанию, с тем чтобы он показал свое внутреннее качество; художник должен подвергнуть картину насильственным, разрушительным, редуционистским процедурам, чтобы проявилась ее внутренняя сущность, обычно скрытая за конвенциональным фасадом. Эта фигура проникновения во внутреннее с помощью насильственного устранения внешнего конститутивна для тех экстремальных случаев, посредством которых война, искусство и философия манифестируют свои истины, радикально отличающиеся от поверхностной истины обычного, или мирного, времени.

Кубистская картина также представляет собой картину в экстремальной ситуации — уплощенную, разбитую на части, неузнаваемую и неудобочитаемую. Еще дальше на этом пути продвинулись Малевич и Мондриан, а позднее Барнетт Ньюман и Эд Рейнхардт — художники, демонстрирующие истину живописной плоскости — истину медиального — путем радикального устранения всего внешнего, мимического и сюжетного. Тем самым они довели до победного конца работу по разрушению конвенциональной картинной поверхности, начатую кубистами. «Черный квадрат» Малевича (1915) представляет собой особенно красноречивый пример радикального уничтожения, устранения, редукции привычных знаков живописи. То, что остается в итоге, — это универсальная, базовая форма картины как таковой, медиальный носитель живописной картины, очищенный от всех тех изображений, которые он обычно на себе несет. Перед нами совершенная инсценировка эффекта медиальной откровенности: «Черный квадрат» выглядит не просто как картина в ряду многих других картин, а как настоящее откровение медиального носителя живописи, с неотразимой очевидностью являющегося нам на фоне обычного разнообразия живописных форм в результате применения художником насилия над картиной. Кстати, говоря об инсценировке, я ни в коем случае не имею в виду, что откровение медиального представляет собой симуляцию. Подлинное откровение, чтобы быть воспринятым, тоже нуждается в подмостках — то есть в некоем контексте своей манифестации.

Стратегию медиальной откровенности практиковали не только представители геометрической абстракции вроде Малевича и Мондриана. Для Кандинского, сформулировавшего свою позицию в знаменитом трактате «О духовном в искусстве» (1910–1911), любая картина представляет собой комбинацию чистых цветов и форм*. Нормальный зритель, чье внимание сосредоточено на сюжете картины, обычно не замечает этих комбинаций. Тем не менее именно эти

* В. Кандинский. *О духовном в искусстве* // В. Кандинский. *Точка и линия на плоскости*, СПб.: Азбука, 2001.

неосознаваемые, базовые элементы живописи определяют воздействие любой картины на зрителя. Настоящий художник является, с точки зрения Кандинского, медиааналитиком, систематически изучающим эти бессознательные воздействия и целенаправленно применяющим их в своей практике. Художник-аналитик, оперирующий абстрактными формами и цветами, в состоянии выявить их словарь, который другими художниками используется бессознательно, несистематически и в замаскированном виде, чтобы от случая к случаю вызывать у зрителя определенные эмоции. Таким образом, экстремальный случай проникновения во внутреннее одновременно становится опорой в борьбе за власть. Художник-авангардист, обнаруживший внутреннее измерение любой возможной картины, приобретает абсолютную власть над миром изображений — и может сознательно и последовательно его формировать. Таким образом, исключительный случай одной-единственной картины, демонстрирующей истину медиума, дает художнику власть над взглядом всего человечества и позволяет ему управлять массой обычных зрителей. Как известно, художники радикального авангарда, включая самого Кандинского, а также представителей русского конструктивизма или немецкого Баухауза, действительно настаивали на своем праве формировать визуальный мир современности. И хотя наследующие им медиатеоретики вроде Маклюэна прямо не высказывали аналогичных намерений, они не столь уж от них далеки. Ведь медиатеоретик также претендует на то, чтобы управлять взглядом зрителя — и если уж не посредством реформирования визуального мира, то хотя бы посредством его реинтерпретации.

Эта претензия ясно показывает, что при всем своем восхищении наукой и техникой Маклюэн далек от того, чтобы видеть в медиа всего лишь материальные приборы и носители. Скорее Маклюэн приписывает медиа скрытое желание говорить, гримасами и жестами которого они являются. Уже проект понимания медиа (не зря главная книга Маклюэна называется «Толкование медиа») означает, что за медиальной поверхностью изображения, в его субмедиальном пространстве, предполагаются язык, сообщение, коммуникация, чьи послания зритель может и должен правильно интерпретировать. Аналогия

с психоанализом налицо. В силу этого Маклюэн интерпретирует отношение зрителя к медиуму как герменевтическое отношение чтения и понимания. Он даже привносит в свою интерпретацию субмедиального субъекта ноты сентиментальности, подразделяя медиа на «горячие» и «холодные» и тем самым окончательно превращая их в партнеров по диалогу, которых мы в определенных обстоятельствах можем упрекнуть в не заслуженной нами холодности, как это обычно бывает в дружеских или любовных отношениях. Получая себе в качестве носителя горячий или холодный медиум, изображение обретает тем самым некое невидимое тело, которое просвечивает сквозь поверхность этого изображения и говорит, передавая нам свои собственные сообщения, не совпадающие с сообщением картины.

Но как должно осуществляться понимание (суб)медиальных сообщений? Ответ Маклюэна относительно прост: путем сравнения различных медиа. Сознательно передаваемое сообщение, которое говорящий формулирует с помощью того или иного медиума, как бы отделяется от своей медиальной манифестации и сравнивается с другими возможными формулировками этого же сообщения в других медиа. Отправитель сообщения интерпретируется здесь как субъект выбора между различными медиа — потенциальными носителями этого сообщения. Если он хочет передать какую-то информацию, он выбирает один из имеющихся в его распоряжении носителей, оставляя в стороне остальные. Поскольку получатель послания знает, как выглядит парадигма в целом, то есть какие медиальные опции были в распоряжении отправителя, он может угадать, какие последствия мог бы возыметь выбор другого медиума для функционирования этого сообщения — стало бы оно, к примеру, более холодным или более горячим. Таким образом, получатель может вычислить послание медиума с помощью довольно простой формулы: медиализированное сообщение минус сообщение отправителя равно сообщению медиума. Сам Маклюэн в весьма остроумной и стимулирующей манере практикует свои герменевтические исследования различных медиа с помощью такого интермедиального сравнения. Однако в основе этого сравнительного анализа лежит вера в то, что сознательное сообщение

субъекта можно аналитически отделить от сообщения медиума, чтобы затем продемонстрировать, как одно сообщение модифицирует или даже искажает другое. Но эта вера весьма проблематична.

Маклюэн унаследовал ее от кубистов, не задавшись вопросом, при каких условиях и какими методами кубисты добились такого эффекта. А ведь кубизм, как уже было сказано, не просто интерпретирует картину как сообщение медиума — он буквально принуждает ее к признанию своей медиальной природы с помощью весьма суровых методов, очень похожих на традиционные методы пытки: редукции, дробления, фрагментации и коллажирования. Эту основополагающую авангардистскую фигуру обнажения медиального Маклюэн радикально расширяет, перенося ее на весь визуальный мир массмедиа, оперирующих совершенно обычными, конвенциональными изображениями и исключаящих какие-либо экстремальные случаи. Объяснительную модель, первоначально предназначенную для легитимации радикальных стратегий художественного авангарда, Маклюэн распространяет на визуальный мир современных медиа в целом, не подвергая этот мир аналогичным процедурам редукции, целенаправленного разрушения, принуждения к откровенности. Правда, Маклюэн писал свои тексты примерно в то же время, когда художники поп-арта уже начали применять стратегии медиальной откровенности по отношению к образному миру массмедиа, в особенности к рекламе. Однако при чтении его текстов возникает впечатление, что эти опыты были избыточными, поскольку медиа всегда несли свое сообщение, не нуждаясь для этого в специальных художественных стратегиях. Активная, наступательная художественная практика авангарда сводится Маклюэном к практике чисто интерпретационной, которая кажется ему достаточной для того, чтобы услышать анонимные сообщения массмедиа, скрытые за «субъективными» интенциями участников процесса коммуникации и формулируемыми ими сообщениями.

Отсюда возникает впечатление, что сообщение медиума неизбежно подрывает, расшатывает и в конце концов разрушает субъективную авторскую интенцию сообщающего. Недаром в контексте теории медиа чаще всего заходит речь о смерти автора, чье субъективное

намерение подрывается сообщением медиума. При этом странным образом игнорируется возможность авторской интенции, состоящей в том, чтобы обнажить и заставить говорить медиум, как это было в случае художников-кубистов. Вернее, подобная интенция приписывается самому медиатеоретику, претендующему на метапозицию по отношению к языку, тогда как все прочие сообщения (кроме медиатеоретического) классифицируются как сугубо «авторские», индивидуальные, субъективные. Дихотомия «авторская интенция versus анонимное послание медиума» определяет чуть ли не всю современную теорию медиа — причем очевидно, какому из терминов принадлежит первенство в этой неравной паре.

Сообщение о том, что медиум есть сообщение, почти совершенно заглушает в общественном сознании всякую индивидуальную речь. Желая быть самокритичной, теория медиа обращает подозрение в анонимности, зависимости от медиума, провале любого субъективного сообщения против себя самой. Так, снова и снова говорится о том, что для формулировки и трансляции своего сообщения теоретик также должен пользоваться медиа, которые он анализирует и критикует — и тем самым медиа подрывают и это его сообщение. Такая медиасамокритика, с ее неизбежной тавтологичностью, едва ли делает теорию медиа более убедительной. Основная проблема этой теории состоит не в ее медиальной обусловленности, а скорее в том, что она постоянно упускает из виду тот факт, что индивидуальные сообщения, которые формулировались в эпоху модернизма и продолжают формулироваться сегодня, по большей части понимаются как сообщения медиума. Медиатеоретик не обладает исключительным правом на метапозицию — многие из тех, кто говорит, пишет, рисует или снимает кино, также демонстрируют свою способность передавать сообщения медиума. Более того, теория медиа, как уже отмечалось, зависит от ранее сформулированных художественными средствами метапозиций, которые она усваивает, дабы исходя из них анализировать и «истолковывать» медиум. Однако сообщения медиума — даже (и именно) в том случае, когда они выступают как индивидуальные сообщения — не подвергаются при этом

дополнительному подрыву и упразднению со стороны медиума. Тотальная картина безграничного движения, распада и текучести всех сообщений обманчива: многие из сообщений, а именно сообщения самого медиума, не так-то легко поддаются растворению и приведению в текучее состояние.

Эффект откровенности возникает как результат сложносоставной, наступательно-оборонительной стратегии, предполагающей постоянный обмен знаками откровенности между художником и его медиумом. Аналогичный обмен знаками, пусть и в замаскированной форме, происходит и в контексте поставангардной теории медиа. Если, например, Маклюэн сообщает своим читателям о победе медиального сообщения над индивидуальным, авторским, то это подразумевает также победу сообщения, сформулированного им самим, над сообщениями других авторов. Для медиатеоретика гул медиа заглушает все индивидуальные голоса — за исключением его собственного голоса, доносящего этот гул. А это значит, что все сообщения деконструируются, растворяются, затихают и умирают, но сообщению медиатеоретика такая участь не грозит, ибо оно есть сообщение, сделанное самой смертью, — а смерть в отличие от жизни бессмертна. Можно сказать, что медиум — это смерть, потому он и бессмертен. Тот, кто говорит не от своего собственного имени, а от имени медиума, будет жить вечно — или по крайней мере столько, сколько существует медиум, сообщение которого он передает. Когда медиум становится знаком, этот знак получает в свое распоряжение все время медиума. Художник-авангардист, а вслед за ним и современный теоретик медиа стремятся к вечной жизни, поэтому они и пытаются стать медиумом медиума. Они рассчитывают обрести долговечность, недоступную другим, чисто «субъективным» умам. Однако встает вопрос, возможен ли случай исключительной, экстремальной долговечности в рамках экономики медиального.

В искусстве авангарда часто видят манифестацию радикально индивидуалистической стратегии «самореализации» художника-одиночки, который стремится говорить на собственном языке и формулировать собственное сообщение. Однако идея самореализации явно

противоречит самосознанию радикального авангарда. Как уже было сказано, вместо своего собственного сообщения художник-авангардист пытается «озвучить» сообщение медиума. Высшая степень откровенности для такого художника заключается в том, чтобы наделить голосом субмедиальное пространство картины. Тем самым он становится медиумом медиума, а сообщение этого медиума делает своим собственным сообщением.

Только благодаря этому современный зритель оказывается подготовлен к тому, чтобы узреть скрытое за картинной поверхностью субмедиальное пространство. Поверхность любого изображения представляется ему гримасой речевой потуги, указывающей на сообщение медиального носителя и заставляющей в него вслушиваться. В этой связи интересно, что современная киноиндустрия и другие масс-медиа, также являющиеся объектами такого взгляда, начинают инсценировать особые случаи, которых не знала эпоха Маклюэна, — случаи, обеспечивающие доступ в субмедиальное пространство изображения. Достаточно упомянуть такие фильмы, как «Шоу Трумана» и «Матрица». В обоих фильмах зрелище субмедиального пространства открывается в чрезвычайной ситуации как результат напряженной борьбы. В этом смысле особенно интересна «Матрица», где нам показывают цифровой код, в обычном состоянии скрытый за изображением. Однако цифровой код, который в фильме превращается в изображение, невидим в принципе. Видимы лишь изображения, создаваемые с его помощью. Цифровая запись изображения — технология, впервые приравнивающая изображение к языку. Отношение изображений, созданных с помощью цифровых технологий, к цифровому коду можно сравнить с отношением икон к невидимому Богу, которого они изображают — и те и другие представляют собой копии без оригинала. Следовательно, любое откровение цифрового кода обманчиво, даже если оно дарит герою нечто вроде нового виртуального бессмертия и позволяет (пусть на некоторое время) создать эффект самовыявления электронных медиа.

Однако если основная задача современного искусства состоит в том, чтобы дать высказаться медиуму, то оно не может удовлетво-

ряться тематизацией различных материальных носителей, будь то холст, камень или аппаратура, используемая для создания и презентации фотографий, кино- или видеофильмов. Разумеется, стремление тематизировать материальность медиальных носителей выполняет важную и даже необходимую функцию, но все эти носители одновременно вовлекаются в субмедиальную практику, в рамках которой они проектируются, производятся, выставляются и приводятся в рабочее состояние. Искусство, если угодно, выполняет роль программного обеспечения (Software), а медиальные носители, позволяющие этим программам функционировать, — роль «железа» (Hardware). Однако «железо» также является продуктом экономической, политической и, не в последнюю очередь, поэтической практики, ведь создание нового оборудования требует вдохновения и воображения. Так что субмедиальная практика не обходится без языка, как и любая другая практика. Мы не найдем сообщение медиума, если будем искать его исключительно на уровне материального носителя. Если картина демонстрирует нам исключительно материальность своего носителя, мы видим в ней всего лишь гримасу речевой потуги. Так, в «Черном квадрате» Малевича осуществлена тотальная редукция, однако отношение черного и белого напоминает отношение текста к листу бумаги, на котором он написан. Малевич говорит также о бессознательном картины, о скрытой форме, инфицирующей и изменяющей ее. «Черный квадрат» также остается всего лишь гримасой речевой потуги и начинает говорить лишь тогда, когда картина интегрируется в текст — сам Малевич постоянно практиковал такую интеграцию. Уточню еще раз: речь идет о репрезентации бессознательного самой картины, а не человеческого бессознательного. Речь идет о поэтике создания картины, о субмедиальной практике ее экспонирования, то есть в конечном счете о языке, который описывает судьбу произведения искусства, его вхождение в мир, существование в нем и одновременно связывает эту судьбу со всей совокупностью общественной практики.

Остается лишь, исходя из сказанного ранее, уточнить границу между языком и изображением. Уже анализ текста Лессинга показывает,

что граница эта вовсе не определяется природой живописи как пространственного искусства и природой поэзии как временного искусства. Скорее это граница между медиумом картины и его субмедиальным пространством. Язык представляет собой вытесненное бессознательное изображения — желание говорить, видимой гримасой которого является картина. Это позволяет объяснить опыты по интеграции языка в изображение, практикуемые искусством с 1960-х годов и по сей день. Они отнюдь не означают отказ от стратегии модернистского искусства, направленной на тематизацию скрытого медиального измерения картины. Напротив, это попытка еще глубже проникнуть в субмедиальное пространство картины, чтобы обнаружить там вытесненный язык — со всеми присущими ему политическими и поэтическими измерениями. В концептуализме английской группы Art and Language произведение искусства включает в себя язык теории искусства, который, собственно, и сделал возможным создание этого произведения. Марсель Броджерст интегрирует в свои работы язык, регулирующий музеефикацию и сохранение искусства. Ансельм Кифер использует поэтические цитаты, указывая тем самым на источники, вдохновившие его на создание картин. Примеры прямого использования языка в картинах и инсталляциях последних десятилетий слишком многочисленны, для того чтобы их просто перечислить, не говоря уже о подробном анализе. Достаточно сказать, что в первых опытах такого использования предпочтение отдавалось языку теории искусства и философии, предметом которого является статус произведения искусства, тогда как в наши дни этот язык становится все более аффективным, психологизированным и политизированным, а в ряде других случаев — более загадочным, поэтическим и герметичным. Каждый из этих вариантов использования языка заслуживает отдельного рассмотрения. Для меня в данном случае важно лишь показать, что массовое использование языка в искусстве наших дней вовсе не является результатом цитирования, то есть обращения с текстами как своего рода редимейдами, а представляет собой очередную попытку установить медиальную истину искусства, аналогичную тем, которые уже предпринимались в истории модернизма.

Но если язык становится частью картины, не означает ли это, что современные картины наконец заговорили, а граница между словом и изображением, о которой в свое время писал Лессинг, наконец ликвидирована? На мой взгляд, такой вывод был бы ошибочным. Обычно язык появляется на поверхности произведения искусства в виде текста — а мы знаем, что аналогия между текстом и изображением очень стара. Как известно, по крайней мере со времен Платона, текст заставляет умолкнуть живую речь — так же, как это делает изображение. Но даже если эта живая речь записана и интегрирована в состав художественной инсталляции, она тем самым изъята из своего естественного окружения и поэтому должна рассматриваться уже не как речь в собственном значении слова, а как изображение этой речи. Только на первый взгляд может показаться, будто появление языка в картине означает обнажение внутреннего, субмедиального измерения этой картины. Скорее подобные опыты приучают нас к присутствию в картине текста, воспринимаемого нами как неотъемлемая часть изображения, как элемент декора или арабеска. Этот эффект подкреплен еще и тем, что тексты, используемые в произведениях искусства, при экспонировании этих произведений не переводятся (я имею в виду не заменяются переводами на видимой поверхности произведений), дабы не нарушить их аутентичность. Перевод размещается в каталоге или на стене рядом с картиной, так что текст воспринимается как нечто внешнее по отношению к самому произведению. Как быть с концептуальным и вообще современным искусством, в котором использован китайский или арабский язык? Или, к примеру, русский? Когда мы впервые видим такое искусство, оно отнюдь не кажется нам говорящим. Поэтому в искусстве наших дней используется почти исключительно английский язык: предполагается, что английский понятен всем и всюду. Но такое предположение ошибочно, поскольку и в наши дни хорошее владение английским встречается реже, чем многие полагают. Но даже если это не так, как же быть с будущими историческими эпохами, когда английский, возможно, превратится в мертвый язык наподобие латыни? В каком случае тексты в произведениях современного концептуального и постконцептуального

искусства станут восприниматься и интерпретироваться как декоративные арабески (по моему впечатлению, уже сегодня многие дизайнеры именно так обращаются с текстами каталогов). Нельзя сказать, что граница между изображением и языком может быть установлена раз и навсегда, потому что она то и дело пересекается в обоих направлениях, — но точно так же нельзя сказать, что эта граница может быть устранена или деконструирована. Правильнее будет сказать, что через эту границу осуществляется экспорт и импорт слов и изображений. И в последние десятилетия экономика этого непрерывного торгового обмена стала основным двигателем развития искусства. Эта экономика куда важнее для искусства наших дней, чем экономика арт-рынка, вызывавшая в последнее время столько восторгов и столько негодования. Ведь производство искусства — это в первую очередь не товар, а непристойная гримаса речевой потуги, заставляющая подозревать за ней наличие языка.

Перевод картины в цифровой формат первоначально сулил ей освобождение: возможность избежать музея и выставочного помещения как такового. Однако в последние десятилетия присутствие цифровых изображений в контексте традиционных арт-институций все возрастает. Возникает вопрос: какие выводы о процессе оцифровки и о современных выставочных практиках можно сделать на основании этого факта?

Определенное недовольство ощутимо по обе стороны границы, проведенной дигитализацией. Так, эмансипированное цифровое изображение оказывается заново поработанным в стенах музея. Одновременно создается впечатление, что, демонстрируя цифровые копии вместо оригиналов, арт-система себя также компрометирует. Разумеется, можно возразить, что цифровые фотографии и видео, как в прошлом редимейды, аналоговые фильмы и фотографии, демонстрируются в первую очередь в качестве симптомов утери ауры (в понимании Вальтера Беньямина) и постмодернистского скептицизма касательно модернистского понятия оригинальности. Но достаточный ли это аргумент для создания и экспонирования огромного числа цифровых изображений, которые мы видим сегодня в музеях и галереях? И почему, собственно, эти изображения вообще стоит выставлять, вместо того чтобы просто-напросто дать им возможность свободно циркулировать в информационной сети?

Перевод в цифровой формат, казалось бы, должен был освободить изображение от зависимости от какой бы то ни было выставочной практики. Цифровые изображения обладают способностью произвольно возникать, тиражироваться и распространяться по современным коммуникационным каналам — Интернету и сетям мобильных телефонов — мгновенно и анонимно, без какого-либо контроля со стороны цензора или куратора. В этом отношении мы можем говорить о цифровых изображениях как о по-настоящему сильных образах, способных демонстрировать самих себя в силу природно свойственной

им витальности. Разумеется, всегда можно заподозрить скрытое присутствие куратора и его интересов за любым таким отдельно взятым сильным образом, однако подобное подозрение нельзя подтвердить объективно. Казалось бы, цифровое изображение — по-настоящему сильное изображение, в том смысле, что, для того чтобы быть увиденным, оно не нуждается ни в какой дополнительной помощи куратора. Но возникает вопрос: достаточно ли силы у такого изображения, чтобы стабилизировать собственную идентичность при каждом случае его демонстрации? Изображение может считаться действительно сильным только в том случае, если оно способно гарантировать свою идентичность во времени. В противном случае, мы снова имеем дело со слабым изображением, находящимся в зависимости от места и контекста, в котором оно демонстрируется.

Предположим, что сильным можно считать не само цифровое изображение, а содержащий его файл, так как он остается в значительной мере неизменным в процессе собственной циркуляции и распространения. Но сам по себе файл изображением не является — он невидим. Лишь персонажи «Матрицы» обладали способностью заглянуть внутрь цифрового кода. Взаимоотношение между цифровым изображением и его файлом в ходе расшифровки последнего компьютером можно представить как взаимоотношение между оригиналом и копией. Цифровое изображение является видимой копией невидимого файла. В этом смысле оно сравнимо с византийской иконой — видимой копией невидимого Бога. Перевод в цифровой формат создает иллюзию, что различие между оригиналом и копией стерлось и что мы теперь имеем дело исключительно с репродукциями, беспрепятственно циркулирующими по информационному пространству. Но копий без оригинала не бывает. Различие между копией и оригиналом в случае цифровых изображений исчезает лишь потому, что код файла, содержащего то или иное изображение, сам по себе остается невидим.

Возникает вопрос, каким образом вообще возможно найти доступ к цифровому коду, скрытому за изображением. Вряд ли у рядового зрителя найдется волшебная таблетка, позволившая бы ему, словно

герою «Матрицы», проникнуть внутрь цифрового изображения и непосредственно увидеть его код. Обыкновенный человек не обладает средствами для того, чтобы перенести информацию напрямую в мозг и пережить ее как чистое, не визуализируемое страдание, как это происходит в другом фильме, «Джонни Мнемоник». (К слову сказать, чистое страдание, как нам хорошо известно, является наиболее адекватным опытом невидимого). В этом отношении, чтобы разобраться в ситуации, будет полезно обратиться к примеру того, как поступили с изображениями иконоборческие религии. Согласно им, невидимое являет себя миру не с помощью какого-то конкретного образа, но в целостности истории его появлений и интервенций. Подобная история неизбежно неоднозначна: она документирует отдельные случаи явления невидимого в топографии видимого мира (говоря языком Библии, знамения и чудеса), но в то же время документирует их методом, делающим относительными все эти явления и вмешательства, позволяющим избежать закрепления какого-то одного из этих образов как истинного образа невидимого. Невидимое остается невидимым именно благодаря множественности его манифестаций.

Аналогичным образом, глядя на цифровые изображения, мы каждый раз сталкиваемся с новым событием визуализации невидимой информации. И так, можно сказать, что цифровое изображение является копией, но событие его визуализации само по себе уникально, так как цифровая копия не обладает видимым оригиналом. Далее, это означает следующее: чтобы быть увиденным, цифровое изображение должно быть не просто выставлено, но инсценировано. Оно становится подобным музыке, нотация которой, как всем известно, ей не идентична, так как сама по себе не звучит (для этого она должна быть исполнена). Таким образом, дигитализация превращает визуальное искусство в перформанс. Однако исполнить какое-либо произведение — означает его проинтерпретировать, а каждая интерпретация является по-своему предательством. Ситуация становится особо сложной в случае, когда оригинал невидим: если он перед нами, то можно сверить с ним копию, при необходимости откорректировать ее и тем самым понизить степень предательства

и несоответствия. Но если оригинал вне доступа, подобная сверка невозможна и, как следствие, любая визуализация оказывается нелегитимной. И тут снова возникает фигура куратора — более могущественная, чем когда-либо прежде, так как куратор теперь ответствен не только за демонстрацию данного изображения, но и за его интерпретацию и инсценировку. Ответственность куратора не сводится к простой демонстрации ранее неизвестного изображения. Современный куратор обращает невидимое в видимое. А именно, он принимает решения, существенно влияющие на презентацию изображения. В первую очередь он выбирает технологию для визуализации цифровой информации. Информационная технология постоянно развивается: аппаратура и программное обеспечение находятся в постоянном развитии. При использовании новой технологии изменяется и изображение, демонстрируемое с ее помощью. Сегодняшняя техника определяется в терминах поколений: мы говорим о поколениях компьютеров, о поколениях фото- и видеоаппаратуры. Однако там, где есть смена поколений, неизбежен и их конфликт. Вся мощь этого Эдипова конфликта ощутил на себе каждый, кто когда-либо пробовал перенести свои файлы со старой аппаратуры на более новую — в ходе этой процедуры данные часто утрачиваются, теряются во мраке. Вся ситуацию можно описать с помощью биологической метафоры: не только жизнь, но и технология, которая по идее противостоит природе, стала медиумом неидентичной репродукции. Однако даже если бы техника могла гарантировать видимую идентичность различных визуализаций одних и тех же информационных данных, они все равно остались бы неидентичными из-за нестабильности контекста их демонстрации.

В своем знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его механической репродукции» Вальтер Беньямин исходил из возможности идеальной с технической стороны, абсолютно идентичной репродукции, не оставляющей возможности материального различия между оригиналом и копией. Однако это различие так или иначе остается в силе. По Беньямину, традиционное произведение искусства теряет свою ауру, когда из своего изначального места оно переносится в музей или репродуцируется. Это означает, что понятие утраты ауры

становится особо важным в случае визуализации файла с цифровым изображением. Когда традиционный аналоговый оригинал переносится с одного места на другое, он остается частью пространства, той или иной топографии — иными словами, видимого мира. Цифровой же оригинал, напротив, в момент визуализации переходит из невидимого в видимое пространство. Как следствие, мы имеем дело с массивной потерей ауры, так как ничто не обладает большей аурой, чем невидимое. Визуализация невидимого является самой радикальной формой профанации, надругательством над святыней, сравнимой с попыткой визуализировать Бога для последователей ислама или иудаизма. Подобный акт радикальной профанации не может быть компенсирован с помощью свода правил, обеспечивающих стандартизацию визуального, порожденного этой профанацией — как, например, это произошло с византийскими иконами. Как уже упоминалось, современная технология не в состоянии установить и гарантировать подобного рода гомогенность.

Убеждение Беньямина, что развитая технология может обеспечить материальную идентичность между оригиналом и копией, не было подтверждено историей технического прогресса, который пошел в противоположном направлении — а именно, в направлении диверсификации условий изготовления и распространения копий и, как следствие, диверсификации самих изображений, полученных таким образом. Основная характеристика Интернета состоит в том, что в Сети всем символам, словам и изображениям дан адрес: они территориялизованы, вписаны в определенную топографию. Из этого следует, что даже вне перманентных поколенческих различий и соответствующих сдвигов судьба цифровой информации в Интернете зависит в первую очередь от качества аппаратуры, сервера, программного обеспечения, браузера и т.д. Отдельные файлы могут быть повреждены, интерпретированы неправильно, сделаны нечитабельными. На них могут напасть компьютерные вирусы, они могут быть случайно стерты. В этом смысле файлы, размещенные в Интернете, становятся героями своей собственной истории, которая, как любая другая, является в первую очередь историей вероятных или реальных потерь.

Подобные рассказы о нечитаемых или пропавших файлах мы слышим постоянно.

Социальное пространство, в котором оцифрованные изображения — фотографии, видео — циркулируют сегодня, также весьма гетерогенно. Видео можно показать с помощью видеокамеры, но также и как проекцию на кино- или телеэкран, в контексте видеoinсталляции, на мониторе компьютера или мобильного телефона и т.д. В каждом из этих случаев один и тот же видеофайл будет выглядеть по-разному. И я даже не упоминаю здесь о влиянии различных социальных контекстов, в которых он демонстрируется. Дигитализация изображения делает его легко воспроизводимым и распространяемым. Перевод в цифровой формат можно сравнить с лекарством, благодаря которому изображение было излечено от своей врожденной пассивности. Однако в то же время оцифрованное изображение все более заражается неидентичностью, а вместе с тем возрастает необходимость в его курировании.

Иначе говоря, возвращение изображения обратно в музей, в выставочное пространство становится неизбежным. Любое представление дигитализированного изображения становится в нем рекреацией этого изображения. Лишь традиционное выставочное помещение предоставляет нам возможность рефлексии не только программного обеспечения, но и самой аппаратуры, то есть материального аспекта цифрового файла, кодирующего визуальный образ. Прибегая к марксистским терминам: позиционирование дигитального изображения в выставочном помещении позволяет зрителю отразить не только надстройку, но и материальный базис дигитализации.

Это особенно релевантно в отношении видео, так как оно в последнее время стало главным средством визуальной коммуникации. Когда видеоизображения помещаются в выставочное помещение (в музей или в арт-галерею), они мгновенно вынуждают нас изменить ожидания, с которыми мы обычно приходим в эти помещения. В традиционном арт-пространстве посетитель — по меньшей мере в идеальном случае — полностью контролирует время, в течение которого он смотрит на ту или иную работу. Он свободен простоять перед ней сколько

ему угодно, отойти в любой момент и вернуться позже. Во время его отсутствия с изображением ничего не происходит, оно остается прежним. Поддержание самоидентичности того или иного произведения искусства на протяжении длительного времени принято считать высокой культурой. В нашей обыкновенной, повседневной жизни то время, которое нам отводится на моменты созерцания, как правило, диктуется самой жизнью. Мы не обладаем суверенностью и абсолютным контролем над тем, как долго мы будем наблюдать образы, являемые в реальной жизни. Мы всегда лишь случайные свидетели отдельных событий и образов. Искусство же начинается с желания задержать мгновение, заставить его застыть на неограниченное время. Таким образом, существование музея — как и любого другого выставочного помещения, в котором демонстрируются статичные изображения, — оправдывается тем, что он обеспечивает способность посетителей контролировать длительность внимания, уделяемое ими тому или иному экспонату. Однако ситуация радикально меняется с привнесением в музей движущихся изображений, которые сами диктуют зрителю, сколько времени он должен провести перед ними, и тем самым подрывают его суверенность.

В нашей культуре существуют две модели, позволяющие нам установить контроль над временем: иммобилизация изображения в музее и иммобилизация зрителей в кинотеатре. Обе они, однако, оказываются несостоятельными, когда движущееся изображение переносится в музей. В этом случае изображение продолжает находиться в движении, одна картинка сменяется другой, но и зритель не обязан сидеть смирно на месте. При этом невозможно предотвратить свободное движение зрителя по выставочному помещению, так как оно является неотъемлемой составляющей того, как функционирует восприятие в арт-системе. Кроме того, попытка заставить посетителя просмотреть от начала до конца все фильмы и видео, включенные в программу той или иной крупной выставки, заранее обречена на провал, так как их общая длина обычно значительно превышает время стандартного посещения музея.

Очевидно, что это создает ситуацию, в которой ожидания от посещения музея и ожидания от посещения кинотеатра оказываются

в конфликте друг с другом. Посетитель видеоинсталляции находится в некой растерянности относительно того, что ему делать: остановиться и сесть посмотреть выставленное видео, как если бы он был в кино, или продолжать осматривать экспозицию, так как он все-таки в музее (в расчете на то, что по прошествии времени ничего особо неожиданного или значительного на экране не произойдет). Оба решения явно неудовлетворительны. По большому счету ни одно из них не является настоящим решением. Приходится признать, что из подобной ситуации адекватного выхода нет. Решение остаться или продолжать двигаться по музею всегда является компромиссом.

Именно эта фундаментальная неуверенность, возникающая из-за того, что и зрители, и изображение на экране движутся одновременно, придает дополнительную эстетическую ценность видео- и киноработам, помещенным в выставочное пространство музея или галереи. В случае видеоинсталляции между зрителем и художником возникает некоторая конкуренция за то, кому контролировать протяженность наблюдения. Таким образом, эстетическая ценность видеоинсталляции состоит в первую очередь в эксплицитном тематизировании потенциально невидимых, скрытых от глаз аспектов изображения, ограничении контроля над тем, как много времени зритель может уделить ей в выставочном помещении, где раньше царила иллюзия абсолютной, неограниченной видимости. Неспособность зрителя полностью контролировать то, сколько времени он может провести перед тем или иным экспонатом в музее, еще более усугубляется скоростью, с которой цифровые изображения создаются сегодня.

В прошлом соотношение между временем, требуемым для созерцания и временем, необходимым для создания произведения искусства (с учетом инвестированных в них труда и энергии), оказывалось соотношением в пользу зрителя. Он мог в считанные мгновения (и без затраты особых физических усилий) увидеть и оценить то, над чем художник работал долгое время. Это объясняет традиционное превосходство потребителя, зрителя, коллекционера над художником и ремесленником. Лишь с развитием фотографии и искусства редимейда — и, как следствие, со значительным сокращением времени,

требующегося для создания искусства — художник смог уравнивать свое положение с положением зрителя в экономике времени. Сегодня цифровая камера может не только создавать изображения почти моментально, но и записывать и распространять их автоматически, не отнимая у художника почти никакого времени. Это наделяет его немалым превосходством: зрителю теперь приходится тратить больше времени на то, чтобы увидеть произведение искусства, чем потребовалось художнику для его создания. Повторяю, речь идет не о длительности созерцания, необходимого, чтобы понять изображение (так как зритель ее полностью контролирует), а о времени, требуемом для обыкновенного просмотра картины от начала до конца. Современные технологии позволяют создавать видеоработы значительной длины за очень короткие сроки. Именно поэтому преобладающим ощущением, с которым посетитель покидает видеоинсталляции, становится ощущение неидентичности представленной работы или даже ее недоступности для полного обзора. Вполне вероятно, что при повторном посещении инсталляции мы снова, войдя в видеозал, увидим другой отрывок из выставленной работы, нежели просмотренный нами ранее. Из этого следует, что видеоработа оказывается каждый раз иной и что она всегда остается отчасти скрытой от наших глаз.

Неидентичность видеоизображений также обнаруживает себя на ином, несколько более глубоком техническом уровне. Как я уже упоминал, изменяя отдельные технические параметры, мы изменяем все изображение в целом. Но нельзя ли сохранить некоторые аспекты более ранней техники, чтобы обеспечить самоидентичность изображения при каждом случае его демонстрации? Однако в этом случае наше внимание будет смещено от изображения как такового к техническим условиям, в которых оно было создано, — мыотреагируем в первую очередь на несколько устаревший вид изображения, а не на его содержание. Художник, однако, не добивался этого эффекта намеренно, так как он не обладал возможностью сравнить свою работу с результатами дальнейшего технологического прогресса.

Таким образом, использование старой техники может привести к тому, что само изображение останется незамеченным. Этим

объясняется решение перенести его на новые технологические (и компьютерные) носители, чтобы оно снова выглядело современным. Однако, следуя этой логике, мы сталкиваемся с той же дилеммой, с которой безуспешно борется современный театр: режиссеры никак не могут определиться, что же лучше — выразить эпоху или индивидуальный характер отдельной пьесы. Неизбежным остается то, что акцент на одном из этих аспектов всегда устанавливается за счет другого. Однако технические ограничения можно также применять продуктивно: мы способны манипулировать в творческих целях техническими свойствами изображения на всех уровнях, включая материальные свойства монитора, экрана (или любой другой поверхности, предназначенной для проекций), внешний свет, который, как известно, значительно влияет на наше восприятие демонстрируемых изображений.

Все это снова и снова доказывает, что копий не существует. В мире цифровых изображений мы имеем дело исключительно с оригиналами — с оригинальными визуализациями недоступного нашему зрению цифрового оригинала. Выставочная практика делает создание копий обратимым процессом: оно превращает копию в оригинал. Но этот оригинал остается отчасти невидимым и неидентичным. Становится очевидным, почему имеет смысл применять по отношению к изображению оба метода врачевания — оцифровывать и курировать его. Это двойное лекарство не является более эффективным, чем если бы мы применяли два лекарства по отдельности — оно никак не укрепляет изображение. Скорее наоборот: вследствие приема этого двойного зелья мы начинаем все больше замечать слепые пятна, зоны невидимого, нехватку собственного визуального контроля, невозможность стабилизировать идентичность изображения; тогда как, имея дело просто с объектами в выставочном помещении или же со свободно циркулирующими цифровыми изображениями, мы могли бы оставаться гораздо менее чувствительными ко всем этим пробелам зрения. Но из этого следует также, что современная постдигитальная кураторская практика достигает того, что при традиционных выставочных условиях можно было достичь лишь метафорически, а именно — демонстрации невидимого.

Кино никогда не ставилось в контекст сакрального. С самого начала оно ассоциировалось с низшей, коммерциализированной сферой профанного и функционировало в контексте дешевых массовых развлечений. Даже единственная попытка сакрализации кино, предпринятая тоталитарными режимами XX века, была неполноценной и сводилась к тому, что кино время от времени использовалось в пропагандистских целях. Причины этого не обязательно заключались в медиальных качествах фильма. Просто кино появилось слишком поздно — к моменту его появления культура уже утратила свой сакрализующий потенциал. Поскольку кино изначально носило светский, секулярный характер, на первый взгляд представляется неуместным говорить об иконоборчестве в контексте кино. Кажется, что кино в лучшем случае в состоянии инсценировать и иллюстрировать исторические сцены иконоборчества, но само не способно быть иконоборческим.

В то же время, однако, можно утверждать, что кино на протяжении всей своей истории вело более или менее открытую борьбу против других медиа, таких как живопись, скульптура, архитектура, театр или опера, родословная которых восходит к сакральным источникам и которые поэтому сохраняют высокий, аристократический статус в современной культуре. Разрушение этого аристократического культурного богатства постоянно инсценируется и воспевается в различных фильмах. Кинематографическое иконоборчество имеет место, следовательно, не в контексте религиозной или идеологической, а в контексте медиальной борьбы. Оно направлено не против собственных сакральных источников, а против других медиа. В то же время за долгую историю этой медиальной борьбы кино завоевало право выступать в роли иконы секуляризованной современности. Фильм при этом переносится в традиционную сферу искусства и, в свою очередь, все чаще становится мишенью для иконоборческих акций: поток кинематографического изображения замедляется

и препарируется с помощью новых технических средств, таких как видео, компьютер или DVD.

Исторически иконоборческий жест никогда не был проявлением последовательно атеистической или скептической позиции. Такой позиции соответствует скорее толерантное равнодушие к религиозным заблуждениям всякого рода и благосклонная музеефикация исторических свидетельств этих заблуждений, а вовсе не их уничтожение. Разрушение старых идолов происходит только во имя других, новых богов. Иконоборчество стремится доказать, что старые боги потеряли власть и могущество и поэтому не могут защитить свои земные храмы и изображения. Стало быть, иконоборец, насильственно свергающий с престола старых богов и возводящий на него новых, всерьез относится к их властным притязаниям. Так, например, языческие храмы разрушались во имя христианской веры, а католические церкви разорялись во имя другой, протестантской интерпретации христианства. Позднее любые христианские церкви становились мишенью иконоборческих акций со стороны религии разума, власть которого ставилась выше власти старого библейского Бога. А затем власть разума, воплощенная в том представлении о человеке, которое сформировалось в эпоху гуманизма, была иконоборчески оспорена во имя оптимизирования государством производительных сил, всемогущества техники или тотальной мобилизации — по крайней мере в Центральной и Восточной Европе. И, наконец, совсем недавно идолы реального социализма, в свою очередь, были торжественно разбиты и выброшены — и вновь во имя еще более могущественной религии безграничного потребления. Ибо в один прекрасный день стало ясно, что развитие технологий в конце концов зависит от потребления — согласно старой максиме «спрос создает предложение». Так что товарные бренды остаются пока нашими последними божеествами, при том что уже и против них поднимается очередная волна иконоборческой ярости.

Иконоборчество, следовательно, функционирует как машина исторической инновации — то есть как машина переоценки ценностей, которая постоянно разрушает старые ценности и вводит новые. Это

объясняет, почему иконоборческий жест всегда кажется указующим в одном и том же историческом направлении — по крайней мере если, вслед за Ницше, понимать историю как историю возрастания власти.

В этой перспективе иконоборчество предстает как деяние прогрессивных, исторически передовых течений, которые устраняют все изжитое, бессильное и опустошенное и тем самым подготавливают путь для будущего и жизнеспособного. По этой причине критика иконоборчества традиционно имела реакционный привкус. И по той же причине сегодня она такого привкуса лишена. Поскольку наше общество обожествовало инновацию, креативность и прогресс, критика иконоборчества вызывает все больше симпатий, ведь мы научились критически оценивать издержки прогресса.

Однако связь иконоборчества с историческим прогрессом не является логически необходимой. Ведь иконоборчество зачастую направлено не только против старого, но и против нового: приверженцы новых богов на начальной стадии своей исторической миссии всегда подвергались преследованию, символы их веры — уничтожению, как, например, это было в ситуации христиан, революционеров, марксистов или хиппи — этих мучеников потребления и моды. Такое преследование, в сущности, жест, призванный доказать, что новые божества недостаточно могущественны — в данном случае недостаточно могущественны по сравнению со старыми богами. И очень часто этот жест оказывался даже эффективным: новые религиозные течения подавлялись, и закреплялась власть старых богов. В этом, разумеется, можно при желании, в гегелевской манере, усмотреть хитрость разума, обращающего реакционеров в служителей прогресса. Характерно, однако, что мы не склонны определять жест подавления и уничтожения нового как иконоборческий: вместо этого мы предпочитаем говорить о страдании нового. И иконография новых религий большей частью состоит из образов их прошлых страданий, а также их преодоления. В этом смысле можно сказать, что иконография любой религии заранее предвосхищает потенциально направленный против нее иконоборческий жест. Разница между предвосхищением и актуальным уничтожением заключается только в том, что в первом случае прославляется

выживание, а во втором — гибель. Стало быть, речь идет о различии между позициями победителей и побежденных, причем зритель волен выбирать между той или другой позицией — в соответствии с собственным представлением об истории.

Таким образом, история состоит не столько из инноваций, сколько из реноваций, причем многие инновации определяют себя как реновации, и наоборот. Чем более пристально мы рассматриваем этот вопрос, тем менее способны решить, какая из этих сил в конечном счете одержала историческую победу, и тем самым отличить иконоборчество от мученичества. Этот «конечный счет» не может быть установлен — история предстает как серия переоценок, общее направление которой не поддается определению. А главное, мы не знаем точно, означает ли поражение снижение, а победа — увеличение власти и могущества. Ведь поражение и страдание заключают в себе потенциал, которого лишена победа. Победа приводит к установлению определенного порядка вещей, поражение же, возможно, ведет к окончательной победе, которая переоценит весь этот порядок. По крайней мере после смерти Христа иконоборческий жест стал, по сути, несостоятелен, поскольку теперь он указывает на высшую победусвоей мнимой жертвы. В свете христианской традиции образ разрушения, возникающий в результате иконоборческого жеста, автоматически превращается в образ триумфа того, что подверглось разрушению — задолго до его воскрешения или исторической переоценки. Наше иконографическое воображение, в значительной степени сформированное христианством, опознает в поражении победу, не дожидаясь «реальных» подтверждений такой переоценки: поражение изначально отождествляется с победой.

Как этот механизм функционирует в современную постхристианскую эпоху, можно с достаточной ясностью показать на примере исторического авангарда. Можно сказать, что авангард инсценирует не что иное, как страдание картины, которое замещает христианскую картину страдания. Авангард подвергает тело традиционной картины всевозможным мучениям, весьма напоминающим те мучения, которым

[1] подвергались тела святых на средневековых иконах.

Картина реально или символически разрывается, режется, фрагментируется, протыкается, смешивается с грязью и при этом еще и подвергается осмеянию. Не случайно исторический авангард постоянно использует в своих манифестах иконоборческий словарь и говорит о подрыве традиций, о разрыве с конвенциями, о разрушении старого искусства и об уничтожении старых ценностей. Но, конечно же, в этом нет садистической радости от жестокого обращения с невинным телом картины. И при этом не предполагается, что результатом всех этих подрывов и разрушений должно стать появление новых картин или введение новых ценностей. В действительности же новыми иконами, репрезентирующими новые ценности, служат сами картины подрыва и уничтожения. Иконоборческий жест используется здесь как художественный метод, предназначенный не столько для уничтожения старых икон, сколько для продуцирования новых картин — или, если угодно, новых икон.

Но эта возможность стратегически использовать иконоборчество как художественный метод является, в свою очередь, результатом того, что внимание авангарда перемещается с сообщения на медиум. Разрушение старых картин, которые несли определенное сообщение, должно вести не к созданию новых, несущих какое-то новое сообщение, а скорее к обнаружению скрытого за этим «духовным» сообщением материального медиума. Материал, из которой сделана картина, делается видимым только тогда, когда картина перестает служить манифестацией определенного «осознанного» художественного сообщения. Следовательно, можно сказать, что в художественной практике авангарда иконоборческий жест также должен свергнуть с престола старое и немощное и утвердить истинную власть в ее правах. Но это уже не власть нового религиозного или идеологического сообщения, а власть самого медиума. Недаром Малевич говорил, что цель его искусства — достижение «супрематизма в живописи»,

[2] считая живопись чистой материальной формой, превосходящей дух. Художественный авангард празднует тем самым победу могущественных в силу своей материальности художественных медиа над немощным, «нулевым медиумом» духа, которому эти медиа на протяжении

долгого времени были подчинены. Таким образом, метод уничтожения старых икон отождествляется с методом создания новых — на сей раз икон материализма. Из пространства откровения духа картина превращается в пространство откровения материи.

Однако этот переход от духовного к материальному, осуществляемый в рамках таких традиционных искусств, как живопись или скульптура, оставался непонятным для широкой публики — эти медиа не воспринимались как достаточно могущественные. Все изменилось с появлением кино. Уже Вальтер Беньямин заметил в этой связи, что в кино методы фрагментации и коллажа (то есть страдания картины) без труда принимаются той же самой публикой, которая с негодованием отвергает их в контексте традиционных искусств. Беньямин объясняет этот феномен тем, что, будучи новым медиумом, кино не обременено культурной памятью: смена медиа мотивирует здесь введение

[3] новых художественных методов.

К этому следует добавить, что кино кажется более могущественным, чем старые медиа. Причина этого могущества заключается не только в его репродуцируемости и системе массовой коммерческой дистрибуции кинематографической продукции. Поскольку кинофильм сам движется во времени, он выглядит родственным духу. Функционирование фильма аналогично функционированию сознания — и поэтому кино обладает способностью замещать движение сознания. Как правильно заметил Жиль Делёз, кино превращает своего зрителя в живой автомат: фильм протекает в голове у зрителя взамен его собствен-

[4] ного потока сознания. Поэтому основное свойство фильма оказывается глубоко амбивалентным. С одной стороны, в кино торжествует движение, благодаря которому оно демонстрирует свое превосходство над другими медиа. Но, с другой стороны, кино помещает зрителя в состояние небывалой телесной и духовной неподвижности. Эта амбивалентность диктует различные кинематографические стратегии — включая иконоборческие.

Действительно, в качестве медиума движения кино часто и охотно демонстрирует свое превосходство над другими медиа, высшие достижения которых сохраняются в виде неподвижных культурных

сокровищ и монументов, инсценируя и воспевая разрушение этих монументов. Тем самым оно одновременно демонстрирует типично модернистскую веру в превосходство *vita activa* над *vita contemplativa*, активного образа жизни над созерцательным. Любая иконография в конце концов базируется на принципиально созерцательной позиции, на готовности воспринимать считающиеся сакральными объекты исключительно как объекты почтительного созерцания; она базируется на табу, которое защищает эти объекты от прикосновения, от проникновения в их внутреннее устройство — от любого профанирования путем вовлечения в жизненную практику. Но для кино нет ничего святого, что могло или должно было бы быть защищено от вовлечения в общее движение. Все, что показывается в кино, вовлечено в движение и, следовательно, профанируется. В этом отношении кино обнаруживает свое родство с философиями практики, жизненного напора (*élan vital*), и желания, которые благодаря Марксу и Ницше завладели воображением европейцев в конце XIX и начале XX столетий, то есть в эпоху возникновения медиума кино. Пассивная созерцательная позиция, способная изменить только мышление, но не реальность, сменилась в это время преклонением перед могуществом движения материальных сил. В этом преклонении кино играет ведущую роль. С самого начала оно воспевало все, что быстро движется: поезд, автомобиль, самолет. А также все, что прорывает поверхность: шпагу, пулю, снаряд.

И точно так же с самого начала своей истории кино в форме фарса устраивало настоящую оргию разрушения всего того, что не движется, что стоит или висит, включая традиционно почитаемые культурные объекты, а также такие учреждения, как театр или опера, которые воплощают дух традиционной культуры. Эти кинематографические сцены разрушения, порчи и уничтожения, провоцирующие дружный смех публики, напоминают известную бахтинскую теорию, кото-
[5] рая подчеркивает и одобряет разрушительную сторону карнавала. Не случайно ранний кинематограф из всех прежних искусств определенно предпочитал цирк и карнавал. Карнавал описывается Бахтиным как иконоборческий праздник, чуждый серьезности, патетики

и революционного пафоса, поскольку не ставит целью сменить профанированные иконы прежнего порядка иконами нового порядка, а приглашает нас, напротив, наслаждаться разрушением существующего порядка. Бахтин также пишет о всеобщей карнавализации европейской культуры в Новое время, которая компенсирует упадок «реальной» социальной практики карнавала. Хотя Бахтин берет свои примеры главным образом из литературы, его описания карнавализованного искусства в точности соответствуют методам, которыми созданы некоторые знаменитые сцены из истории кино.

В то же время бахтинская теория карнавала ясно показывает, насколько внутренне противоречив иконоборческий карнавализм кинематографа. Исторический карнавал предполагает коллективное участие. Это радостное иконоборческое действие, в котором участвует весь собравшийся народ. Если же иконоборчество стратегически используется в качестве художественного метода, народ остается за его пределами — он превращается в публику. И, действительно, воспевая движение, фильм в то же время создает — по сравнению с традиционными искусствами — более высокую степень неподвижности зрителя. Мы можем довольно свободно обращаться с книгой в процессе чтения и свободно перемещаться в выставочном пространстве музея или галереи, но в кинозале мы погружены в темноту и прикованы к своему креслу. Соответственно положение кинозрителя выглядит как грандиозная пародия на обесцененную самим же кинематографом *vita contemplativa*. Система кино манифестирует собственно «созерцательную жизнь», какой она должна представляться ее самому радикальному критику, скажем, последовательному ницшеанцу — как следствие слабой витальности и отсутствия личной инициативы, как утешение и компенсацию личной неполноценности в реальной жизни. Отсюда берет начало критика кино, порождающая новый иконоборческий жест — на сей раз направленный против самого кино. Поначалу критика пассивности зрителя ведет к попыткам с помощью кино активизировать, политически мобилизовать, привести в движение зрительный зал. Так, например, Сергей Эйзенштейн, комбинируя эстетический шок с политической пропагандой,

пытался с их помощью расшевелить зрителя, вывести его из пассивного, созерцательного состояния.

Со временем, однако, стало ясно, что создаваемая фильмом иллюзия движения как раз и делает зрителя пассивным. Лучше всего это сформулировано в книге Ги Дебора «Общество спектакля», проблематика и риторические фигуры которой стали общим местом современной критики массовой культуры. Дебор не без оснований описывает все современное общество, определяющую роль в котором играют электронные технологии, как один большой киносеанс. Для Дебора весь мир превратился в кинозал, где люди совершенно изолированы друг от друга и от реальной жизни и тем самым обречены на абсолютную пассивность. Здесь уже не помогут ни увеличение скорости, ни более интенсивное движение, ни всплеск эмоций, ни эстетический шок, ни даже политическая пропаганда. Эту мысль Дебор особенно настойчиво проводит в своем последнем фильме «In girim imus nocte et consumimur igni» (1978). Нужно разрушить иллюзию движения, которую создает кино, — только в этом случае у зрителя появится шанс снова двигаться самому. Кинематографическое движение во имя реального общественного движения теперь прекратится и наступит состояние покоя.

Так начинается иконоборческое восстание против кино. Этот иконоборческий протест против кинематографических образов того же происхождения, что и другие иконоборческие движения — протест против пассивной, созерцательной позиции во имя действия и активности. Только в случае кино протест приводит к результату, который на первый взгляд кажется парадоксальным. Поскольку кинематографические образы являются движущимися, иконоборческий жест, направленный против кино, приводит к их остановке, к прерыванию кинематографической динамики. Орудиями мучений, которым подвергается кинематографическое изображение, служат при этом новые технические средства: видео, компьютер, DVD и т.д. Все они позволяют прервать движение фильма в любом месте и показать нематериальный, иллюзорный характер этого движения, которое можно с таким же успехом симулировать дигитальным способом. Рассмотрим несколько

примеров реализации этих двух иконоборческих жестов — с одной стороны, кинематографического разрушения религиозных и культурных икон, а с другой — разоблачения самого кинематографического движения как иллюзорного. Разумеется, эти примеры не могут проиллюстрировать все аспекты соответствующих иконоборческих практик, но они помогут понять их логику.

В коротком фильме Трэйси Моффат «Художник» (1999) цитируются различные более или менее известные игровые фильмы, рассказывающие историю какого-то художника. В начале каждой из этих историй мы видим художника, который надеется создать шедевр, затем он с гордостью представляет готовое произведение, а заканчивается история уничтожением этого произведения руками разочарованного или сомневающегося автора. В конце этого киноколлажа Трэйси Моффат инсценирует, используя для этого соответствующий кинематографический материал, настоящую оргию уничтожения искусства. Картины и скульптуры разных стилей разрезаются, сжигаются, прокалываются и взрываются. Этот киноколлаж очень точно передает тот способ, каким в кино обращаются с традиционными искусствами. Однако нельзя не заметить, что при этом художница подвергает деконструкции сам медиум кино. Отдельные фильмы фрагментируются, их собственное движение прерывается, их сюжет теряется, а из фрагментов этих столь разнообразных и непохожих по своей стилистике фильмов монтируется какое-то новое, монструозное кинотело. При этом возникающий коллаж явно предназначен не для кинозала, а для демонстрации в таких традиционных художественных пространствах, как галереи, музеи и выставочные залы. Следовательно, фильм Трэйси Моффат не только тематизирует жестокое обращение с искусством в кино, но и тонко мстит за это.

- 71 В видеокollaже «Иконоборческие удовольствия», сделанном специально для выставки «Иконоборчество», я цитирую кинокадры, которые прославляют иконоборческий жест и одновременно могут служить иконами истории кино.

Кадр с разрезанием глаза из фильма Луиса Бунюэля «Андалузский пес» (1929) принадлежит к числу самых знаменитых киноиконок

подобного рода. Здесь воспевается не просто уничтожение какой-то определенной иконы, а отрицание созерцательной позиции как таковой. Созерцательный теоретический взгляд, который стремится охватить мир в целом и тем самым понимает себя как нечто духовное и бестелесное, ставится в контекст материальных, физиологических отношений. Таким образом, зрение превращается в материальную и, если угодно, слепую активность, как это позднее описывалось Мерло-

[8] Понти — своего рода ощупывание мира глазом. Здесь можно говорить о метаиконоборческом жесте, который делает принципиально невозможным почтительное созерцание с религиозной или эстетической дистанции. Глаз показан как материальное — а потому осязаемое и даже уязвимое — тело. Движущийся образ, демонстрирующий упразднение созерцательности путем физического, материального насилия, действует здесь как откровение чистой материальности мира.

Эта слепая, чисто материальная разрушительная сила воплощается — пусть и довольно наивным образом — в фигуре Самсона из фильма «Самсон и Далила» (1949) Сесила Демилле. В главной сцене фильма Самсон разрушает языческий храм вместе со стоящими в нем идолами и тем самым символически свергает весь старый порядок. Однако Самсон показан здесь не как носитель новой религии или хотя бы просвещения, а как слепой титан, разрушительные действия которого напоминают действие природных стихий вроде землетрясения. Столь же стихийны действия революционных иконоборческих масс в фильмах Сергея Эйзенштейна. На уровне социальной и политической активности эти массы манифестируют слепые материальные силы, которые втайне управляют человеческой историей — в соответствии с описанием этих сил в марксистской философии истории. Человеческие массы в своем историческом движении разрушают монументы, которые должны были увековечить одного человека (в «Октябре» Эйзенштейна — царя). Однако ко всеобщему воодушевлению от этой анонимной разрушительной работы, обнаруживающей материальную «сделанность» культуры, у Эйзенштейна добавляется еще и садистически-вуайеристская радость от созерцания жестоко-

[9] сти, в которой он откровенно признается в своих воспоминаниях.

Эта эротически-садистическая компонента иконоборчества еще более ощутима в знаменитой сцене сожжения «Лжемарии» из «Метрополиса» (1927) Фрица Ланга. Здесь слепая ярость масс находит не революционное, а контрреволюционное выражение: революционерку-пропагандистку сжигают как ведьму. Ее внешний вид явно напоминает символические женские образы, которые — по меньшей мере уже со времен Великой французской революции — служили воплощением идеалов свободы, республики и революции. Эта прекрасная и вдохновенная женщина, увлекавшая массы, во время сожжения оказывается человекоподобной машиной, то есть Лжемарией. Женский идол революции деконструируется и разоблачается как механическая, нечеловеческая конструкция. Вся эта сцена, однако, производит впечатление довольно жестокой — особенно вначале, когда еще не ясно, что перед нами не живое человеческое существо, а всего лишь машина, которая не может испытывать боли. Но гибель этого идола революции подготавливает появление истинной Марии, которая восстанавливает социальный мир путем примирения отца с сыном, а также высших слоев общества с низшими. В данном случае иконоборчество служит не новой религии социальной революции, а реставрации старых христианских ценностей. Однако те кинематографические средства, с помощью которых Ланг инсценирует иконоборческое движение масс, не отличаются от эйзенштейновских: в обоих случаях эти массы действуют как стихийная материальная сила.

От этих старых фильмов — прямой путь к многочисленным недавним фильмам, в которых сама Земля, функционирующая ныне как икона новейшей религии глобализации, уничтожается внешними космическими силами. В «Армагеддоне» (1998, режиссер Майкл Бэй) речь идет о материальных космических силах, которые действуют по законам природы и для которых Земли со всей ее цивилизацией не имеет никакого значения. Уничтожение таких икон этой цивилизации, как Париж, прежде всего демонстрирует брэнность человеческой цивилизации и ее иконографии. Еще более радикально действуют пришельцы в фильме «День независимости» (1996, режиссер Роланд Эммерих) — с одной стороны, они разумны и цивилизованны, с другой, однако,

следуют закону внутренней необходимости, который требует от них уничтожения всего инородного. В заключительных сценах разрушения Нью-Йорка зритель без труда опознает неявную полемику со знаменитой сценой прибытия инопланетян из фильма Стивена Спилберга «Ближние контакты третьей степени». Если у Спилберга высокий интеллект инопланетян автоматически подразумевает миролюбие, то пришельцы из «Дня независимости» сочетают в себе высокий интеллект с безоговорочной волей к абсолютному злу: Другой оказывается здесь не партнером, а смертельной угрозой.

Еще более очевидно и последовательно эта идея проводится в фильмах Тима Бёртона. В фильме «Марс атакует» (1996) главный марсианин начинает свою разрушительную работу выразительным иконоборческим жестом: он убивает голубя мира, которого во время церемонии приветствия выпускают легковверные и гуманистически настроенные земляне. Здесь иконоборческий жест возвещает человечеству не начало Просвещения, а начало физического уничтожения. И это касается не только насилия над голубем, но и насилия над картинами. Отрицательный герой фильма «Бэтман» (1989), Джокер, предстает как художник-авангардист и иконоборец: он уничтожает классические картины в музее, закрашивая их живописью в духе абстрактного экспрессионизма. При этом весь эпизод с закрашиванием снят как веселый музыкальный видеоклип. Акция художественного иконоборчества выглядит здесь карнавальной — вполне в духе Бахтина. Однако эта карнавальность подчеркивает и радикализует лишь злость иконоборческого жеста вместо его нейтрализации за счет включения в традицию карнавальной культуры. Таким образом, фильмы последнего времени весьма далеки от прославления иконоборческих жестов. Современное кино не революционно, несмотря на то что продолжает питаться традицией революционного иконоборчества. Оно по-прежнему тематизирует невозможность примирения, стабильности, покоя в мире движения и насилия — а соответственно и отсутствие материальных условий для спокойной, созерцательной, иконопочитательной позиции. Кино по-прежнему инсценирует катастрофическую гибель мироздания и насмехается над традиционными

искусствами с их неподвижными образами: ведь голубь в фильме Тима Бёртона — это символ мира из знаменитого рисунка Пикассо. Но иконоборчество при этом уже не понимается как знак надежды на освобождение человечества от власти старых идолов. Поскольку в центре господствующей ныне гуманистической иконографии стоит образ человека, иконоборческий жест неизбежно воспринимается как знак бесчеловечности, радикального зла — как дело рук зловых пришельцев, вампиров или обезумевших человекоподобных машин. Однако поворот в отношении к иконоборчеству диктуется не только идеологическими переменами нашего времени, но и имманентным развитием медиума кино. Сам иконоборческий жест все больше переходит в сферу развлечений. Фильмы о катастрофах, конце света, инопланетянах и вампирах воспринимаются в первую очередь как чемпионы проката, ибо они наиболее радикально воплощают и воспевают кинематографическую иллюзию движения. Именно поэтому внутри самого коммерческого фильма зарождается критика кино, которая стремится остановить кинематографическое движение.

Примером — до сих пор непревзойденным — этой имманентной критики стал фильм «Матрица» (1999, режиссеры Энди и Лари Вачовски). Снятый в бешеном темпе, с многочисленными сценами быстрого движения, он одновременно инсценирует конец любого движения, в том числе и фильма. В финале «Матрицы» главный герой Нео приобретает способность воспринимать всю видимую реальность как цифровой фильм: он прочитывает под внешней оболочкой мира его код — код этот непрерывно движется, словно струи дождя, сверху вниз. Таким образом движение фильма деконструируется и разоблачается, поскольку оно показано не как движение жизни, движение материи и движение духа, а как мертвое движение цифрового кода. По сравнению с революционными фильмами 1920–1930-х годов, мы имеем здесь дело с другим подозрением и соответственно с другой формой иконоборческого жеста. Нео, выступающий как необуддийский, неогностический герой, задача которого — бороться против злого творца, *malin génies*, управляющего миром, восстает уже не против духа во имя материальности мира, а против иллюзии его материальности

во имя критики симуляции. В конце фильма Нео приветствуют словами: «Это Он». И Нео доказывает свою миссию нового, гностического Христа тем, что останавливает движение фильма жизни так, что даже пули, которые должны были его поразить, повисают в воздухе.

По всей видимости, Голливуд переходит здесь к тематизации — и одновременно радикализации — широко распространенной критики киноиндустрии. Эта критика, как известно, упрекает киноиндустрию в создании соблазнительной иллюзии, красивой инсценировки мира, задача которой — скрывать, маскировать, отрицать безобразную реальность. И в этом смысле «Матрица» утверждает то же самое. В ней, однако, уже не столько кинематографическая «прекрасная видимость», сколько повседневный «реальный» мир предстает как сплошная инсценировка. Эта так называемая «реальность» изображается в фильмах типа «Шоу Трумана» или — наиболее последовательно — «Матрица» в виде непрерывного *reality show*, которое продуцируется квазикинематографическими методами в некоей потусторонней студии, скрытой за поверхностью видимого мира. Герой таких фильмов — просветитель, критик медиа и одновременно частный сыщик, подозревающий, что не только культура, в которой он живет, но и весь повседневный мир есть искусственно созданная иллюзия.

Разумеется, несмотря на свои метафизические претензии, фильм «Матрица» остается в контексте массовой культуры. Но и апелляция к христианской традиции не выводит фильм из этого контекста. Эту мысль в ироничной и убедительной форме иллюстрирует фильм Монтти Пайтона «Жизнь Брайана» (1979): в этом фильме пародируется и профанируется не только жизнь Христа, но даже смерть на кресте изображается в карнавализованной форме музыкального видеоклипа. Перед нами элегантный и иконоборческий жест, который не только переносит страдания Христа в контекст развлечения, но и сам является весьма развлекательным. Более серьезная форма антикинематографического иконоборчества практикуется в наше время переносом кино в контекст серьезного, высокого искусства — в тот самый контекст, который раннее революционное кино стремилось подвергнуть радостному карнавалу разрушению.

Наше восприятие движущихся кино- и видеообразов в выставочном или музейном пространстве во многом определяется ожиданиями, обычно связанными с посещением музея — то есть ожиданиями, сформированными нашим долгим опытом созерцания неподвижных изображений, будь то картины, фотографии, скульптуры или реди-мейды. В традиционном музее зритель — по крайней мере в идеальном случае — полностью контролирует время созерцания: он может в любую минуту прекратить просмотр картины, чтобы позднее вернуться к ней и возобновить созерцание с того момента, когда оно было прервано. За время отсутствия зрителя неподвижная картина не меняется и ничто не мешает поэтому возобновлению созерцания.

Наша культура предлагает нам две различные модели, позволяющие контролировать время созерцания образов: неподвижность картины в музее и неподвижность зрителя в кинозале. Обе модели оказываются негодными, когда движущиеся образы помещаются в музейное пространство. В этом случае они сохраняют свою подвижность, но и зритель тоже становится подвижным. Видеоарт последних десятилетий разными способами пытается разрешить конфликт между этими двумя видами движения. Широко распространенная стратегия состоит в том, чтобы сделать видео- или кинофильм как можно более коротким, чтобы время его просмотра не превышало существенно того времени, которое зритель обычно готов провести перед «хорошей» картиной в музее. И хотя против этой стратегии нечего возразить, она не позволяет эксплицитно тематизировать ту неопределенность, которая возникает при переносе движущихся образов в музей. Намного удачнее такую тематизацию осуществляют фильмы, в которых изображение меняется очень медленно — или не меняется вообще — и показ которых близок к традиционной музейной презентации неподвижной картины.

Ранним примером такого «неподвижного» фильма, который выглядит иконоборческим жестом за счет остановки кинообраза, можно назвать «Empire State Building» (1964) Энди Уорхола — не случайно его автор в основном работал в контексте искусства. Это статичное изображение, почти не меняющееся на протяжении многих часов.

При этом, однако, посетитель выставки, в отличие от кинозрителя воспринимая фильм Уорхола как часть киноинсталляции, не должен испытывать скуку. Ведь он может и даже должен свободно передвигаться в выставочном пространстве, выходить из зала, возвращаться и т.д. В результате к концу этого фильма посетитель выставки в отличие от кинозрителя не может с уверенностью сказать, было ли это изображение движущимся или неподвижным, поскольку вполне возможно, что он пропустил какие-то события, которые имели место в фильме в его отсутствие. Но именно эта неопределенность эксплицитно тематизирует отношение между движущимся и неподвижным образами в выставочном пространстве. Время переживается здесь не как время движения изображения в фильме, а как неопределенная, проблематичная [11] длительность кинообраза как такового. Следовательно, показ практически неподвижных кинематографических кадров в традиционном выставочном пространстве демонстрирует неопределенный, сомнительный, иллюзорный характер любого изображения — включая традиционные неподвижные картины, обладающие «твердыми», «надежными» носителями. Здесь можно упомянуть и знаменитый фильм Дерека Дхармена «Blue» (1993), и «Feature Film» (1999) Дугласа Гордона, который изначально был задуман как киноинсталляция. В этой инсталляции использован фильм Хичкока «Вертиго», от которого, однако, осталась только музыка, сопровождаемая иногда показом дирижера, ее исполняющего. В остальное время экран остается черным: движение музыки заменяет здесь движение киноизображения. Эта музыка функционирует как некий код, движению которого следует фильм, даже если он и создает на своей поверхности иллюзию движения, происходящего в реальности. Иконоборческий жест замыкает здесь круг: если в начале истории кино его мишенью был спокойный, неподвижный просмотр фильма, то в конце эта неподвижность снова возвращается в кино — но уже как слепое созерцание черного Ничто. Пытаясь на ощупь сориентироваться в темном пространстве киноинсталляции, невольно вспоминаешь кадры с разрезанным глазом из фильма Бунюэля — образ, предвещающий погружение мира во мрак.

Религия в эпоху дигитального репродуцирования

Современные средства массовой информации обычно сходятся на том, что возрождение религии сейчас является самым важным фактором глобальной политики и культуры. Но при этом явно не имеется в виду второе пришествие Мессии или даже появление новых богов и пророков. Речь скорее о том, что религиозные убеждения перестали быть чем-то маргинальным и вошли в зону культурного мейнстрима. Если это так, а статистика это подтверждает, то вопрос в том, что могло стать этому причиной.

Судьба мнений на глобальном информационном рынке подчиняется дарвиновскому закону: выживает сильнейший. Мнения, которые лучше приспособлены к условиям, в которых они распространяются, автоматически получают лучшие шансы стать мейнстримом. Рынок мнений сегодня, впрочем, явно находится под воздействием репродукции, повторения, тавтологии. Обычно современной цивилизации ставится следующий диагноз: с наступлением Нового времени (*modern age*) теология сменилась философией, направленность в прошлое — направленностью в будущее, апелляция к традиции — доказательствами субъективного свойства, верность корням — инновацией и так далее. На самом деле в эпоху *modern age* сакральное вовсе не было уничтожено — оно распространилось в профанном пространстве, демократизировалось, глобализировалось. Прежде ритуал, повторение, репродуцирование находились в зоне религии и практиковались в изолированных сакральных пространствах; в современную эпоху ритуал, повторение и репродуцирование стали уделом всего мира и культуры в целом. Все воспроизводит себя — капитал, товар, технология и искусство. Даже прогресс в конечном счете есть чисто репродукционный процесс; он состоит в постоянно повторяющемся разрушении всего, что не может быть отрепродуцировано достаточно быстро и эффективно.

В этой ситуации неудивительно, что религии — любые религии — становятся все успешнее. Религия сегодня действует при помощи

современных медиа, которые сами являются продуктом выдвигения традиционных религиозных практик в секулярную сферу. Обратимся же к некоторым аспектам такой экстраполяции и секуляризации религиозного, которые кажутся ключевыми в вопросе о возрождении и успехе религий в современном мире.

В нынешнем светском демократическом обществе западного типа религия, любая религия, действует в условиях свободы совести или веры. Это означает, что каждый волен верить в то, во что ему или ей заблагорассудилось, и каждый свободен организовать свою личную жизнь согласно этим верованиям. В то же время это означает, что запрещается навязывать свою веру (включая веру в атеизм) обществу и государственным институтам. Результатом Просвещения стало не полное исчезновение религии, а ее приватизация, ее уход в сферу частной жизни. В современном мире религия является делом личного вкуса — примерно так же, как искусство и дизайн.

Это, конечно, не означает, что религиозные различия не могут быть предметом дискуссии. Однако место религии в ее отношении к публичной дискуссии остается тем местом, которое Кант в своей «Критике способности суждения» приписал искусству: религиозные различия могут публично обсуждаться, но такая дискуссия не может привести к выводу, который стал бы обязательным для ее участников или для общества в целом. Верность той или иной религии есть вопрос суверенного личного решения, и тут никакая общественная авторитетная инстанция, включая даже и утвержденную демократическим путем, не может ничего диктовать. А что еще более важно, такое решение — как и в случае искусства — не нуждается ни в публичном прокламировании, ни в обосновании. Скорее предполагается, что общество его принимает, не требуя никаких объяснений. Законность личной веры базируется не на силе убеждения, но на верховном праве индивидуума верить в то, что ему угодно.

В этом отношении свобода совести принципиально отличается от, скажем, свободы научного исследования. В контексте научной дискуссии можно высказать любое мнение, но оно должно быть подтверждено какими-то фактами и доказано согласно определенным

правилам. Каждый участник такой дискуссии, разумеется, свободен — по крайней мере в теории — формулировать свои позиции. Но настаивать на них вне каких-либо доказательств, вопреки всем очевидностям, не приводя убедительных аргументов, невозможно. Такое упорное сопротивление очевидному, слепота по отношению к фактам, логике и здравому смыслу, может быть сочтено близким к безумию. Если некто стал бы настаивать на своем суверенном праве высказать научное мнение, не будучи способен это мнение обосновать рациональным аргументом, его просто исключили бы из научного сообщества.

Это означает, что наше современное западное представление о свободе на самом деле глубоко двойственно. Говоря о свободе, мы имеем в виду два принципиально различных ее типа. Существует свобода веры — безусловное суверенное право, которое позволяет нам совершать личный выбор без всяких пояснений и оправданий. И существует условная институциональная свобода научного мнения, которая зависит от способности доказать, легитимировать такое мнение согласно публично установленным правилам. Легко показать, что и наше представление о демократическом свободном обществе двойственно. Современное представление о политической свободе позволяет нам интерпретировать эту свободу то как суверенную, то как институциональную; то как абсолютную свободу политических убеждений, то как институциональную свободу политической дискуссии. Но что бы ни говорилось о сегодняшнем глобальном политическом поле в целом, ясно одно: это поле все больше определяется Интернетом как ведущим медиумом глобальной коммуникации. А Интернет отдает предпочтение приватной, безусловной, суверенной свободе по сравнению со свободой научной, условной, институциональной.

На заре массмедиа, в эпоху газет, радио и телевидения, единственно возможной гарантией свободы слова был институционально обеспеченный открытый доступ к этим медиа. Поэтому все дискуссии касательно свободы слова вертелись вокруг политики репрезентации — вокруг вопроса о том, о ком и о чем газеты пишут, а о ком нет, кто включен в публичную политическую дискуссию, а кто из нее исключен.

В наши времена каждый свободен открыть свой собственный веб-сайт без всякой дискуссии и без каких бы то ни было доказательств. Свобода мнений, как она практикуется в Интернете, — это суверенная свобода личных убеждений (*commitment*), а не институциональная свобода рациональной дискуссии о правильной или неправильной политике репрезентации, о включении и исключении. Сегодня мы переживаем безмерную приватизацию публичного медиаполя благодаря воздействию Интернета. Частная беседа между «мной» и «тобой», между *MySpace* и *You Tube* заменяет публичную дискуссию, какой она была прежде. Лозунгом предыдущей эпохи было: все частное есть политический вопрос (*private is political*). Подлинный лозунг Интернета: все политическое есть вопрос частный (*political is private*).

Конечно, такая новая конфигурация медийного поля отдает предпочтение религии перед наукой и суверенной религиозной политике — перед институционализированной секулярной политикой. Интернет — это пространство, где современные агрессивные религиозные движения имеют возможность размещать свои пропагандистские материалы и действовать в глобальном масштабе, не испытывая нужды прибегать к какой бы то ни было институции, чтобы она их представляла, или к какой-либо инстанции власти, чтобы она обеспечила им признание. Интернет дает этим движениям возможность оперировать по ту сторону всякой дискурсивно подтверждаемой законности — абсолютно суверенным образом. В этом смысле нынешний возврат религий можно рассматривать как возврат суверенного понимания свободы — после десятилетий или даже веков главенства свободы институциональной. Поэтому религиозная волна может быть также напрямую связана с растущей суверенной свободой личного потребления и инвестирования капитала в глобальном масштабе. И то и другое совершается в Интернете или идет другими дигитальными путями коммуникации, которые пересекают границы национальных демократических институтов. Как бы то ни было, обе практики, религиозная и экономическая, предполагают, что медиамир функционирует как арена для частных, суверенных действий и решений. Есть и еще

одно важное сходство между инвестированием капитала и религиозным убеждением: оба оперируют языком, но в то же время и по ту сторону его — если язык понимается как средство (само)объяснения, (само)оправдания, (само)легитимации.

Религия часто понимается как определенный набор суждений или мнений. Например, относительно того, можно ли разрешить контрацепцию или должны ли женщины носить платки. Но я намереваюсь утверждать, что религия — любая — является не столько набором мнений, сколько набором ритуалов. И этот религиозный ритуал относится к состоянию отсутствия мнений, состоянию *безмнения*, адоксии — поскольку имеет отношение к воле богов или Бога, которая в конечном счете скрыта от мнений смертных. Религиозный язык — это язык повторения, но не потому, что его субъекты настаивают на какой-то истине, о которой хотят спорить. Язык здесь укоренен в ритуале. А ритуал есть воссоздание момента раскрытия Истины, которая является единственной и одновременно непередаваемой. Повторение определенных религиозных ритуалов совершается как воспроизведение первоначальной встречи с истиной, акта ее принятия, ответа на ее раскрытие в любви и благочестии. Религиозный дискурс прославляет Бога и делает это тем способом, который, как предполагается, Богу понравится. Религиозный дискурс оперирует не оппозицией между истиной и ошибкой (как дискурс научный), а оппозицией между благочестием и богохульством.

Ритуал как таковой не является ни истинным, ни ложным. В этом смысле он отмечает нулевой уровень свободы мнений, то есть уровень свободы от всякого мнения, от обязанности иметь мнение. Религиозный ритуал можно повторить, его можно отбросить, можно изменить — но его невозможно доказать, подвергнуть критике или опровергнуть. Соответственно фундаменталист — это тот, кто настаивает не столько на определенном наборе мнений или позиций, сколько на том, чтобы определенные ритуалы не отбрасывались и не изменялись, но верно и правильно репродуцировались. Истинный фундаменталист заботится вовсе не о верности истине, но о правильности ритуала, не о теоретической или теологической интерпретации истины,

но о материальных проявлениях религии. Если мы теперь взглянем на наиболее активные религиозные движения наших дней, то увидим, что в основном это фундаменталистские движения.

Традиционно мы различаем в религии два вида повторения: во-первых, повторение духа и в духе, то есть повторение истинной сущности религиозного послания, и, во-вторых, повторение внешних форм религиозного ритуала. Противопоставление этих двух видов повторения — «живого духа» и «мертвой буквы» — пронизывает собой весь западный религиозный дискурс. Первый вариант почти всегда рассматривается как истинное, «внутреннее» продолжение религиозной традиции — продолжение, которое одновременно предполагает возможность разрыва с чисто внешним, условным, исторически случайным ее повторением или даже требует такого разрыва. Согласно спиритуалистской интерпретации религиозной традиции, внутренняя, духовная верность сути религиозного послания дает верующему право приспособить внешние материальные формы этого послания к меняющимся исторической обстановке и контекстам, не совершая предательства по отношению ко внутренней истине послания. Религиозная традиция, которая способна трансформироваться и адаптироваться к меняющимся обстоятельствам без потерь в глубинной сущности, обычно восхваляется как традиция живая, духовно мощная, которая сохраняет витальность и историческую значимость. Напротив, «поверхностная» верность всего лишь букве, внешним формам культа, «пустому» ритуалу обычно рассматривается как симптом утраты витальности соответствующей традицией — и даже как предательство глубинной истины этой традиции путем механической репродукции ее внешних мертвых форм. Так вот фундаментализм как раз именно таков: он настаивает на букве в противоположность духу.

Вот почему у религиозного фундаментализма всегда есть революционное измерение: он порывает с политикой духа (то есть с политикой реформ, гибкости, приспособляемости к духу времени) и подменяет эту политику духа жестокой политикой буквы. Современный

религиозный фундаментализм можно, следовательно, рассматривать как наиболее радикальный продукт европейского Просвещения и материалистического видения мира. Религиозный фундаментализм — это религия после смерти духа, после утраты духовности. Если дух умер, остается лишь буква — материальная форма, ритуал как событие в материальном мире. Или иначе: различия в материальной форме религий не могут быть больше компенсированы единством духа. Разрыв с внешней формой ритуала не может быть компенсирован внутренней, духовной верностью религиозной истине. Материальное различие теперь не более чем различие — нет больше «сущности», бытия или значения, которые лежали бы на каком-то более глубинном уровне по сравнению с этим различием. В этом смысле фундаменталистские религиозные движения — это религии после деконструкции. Если значение, смысл и намерение нестабильны, единственная возможность подлинного повторения — это повторение буквальное. Это механическая репродукция по ту сторону любых мнений, значений, смыслов и намерений.

Ислам здесь является особенно удачным примером. Как известно, он запрещает создание образов, однако не запрещает репродуцирование и использование образов уже существующих — особенно в случае образов «машинного производства», то есть фотографии или кино. Стало банальным утверждение, что ислам есть феномен не современный, что он не относится к эпохе *modernity*, — но это лишь потому, что он есть феномен постмодерна.

В своей книге «Различие и повторение» (*Difference and Repetition*) Жиль Делёз говорит о буквальном повторении как о чем-то радикально искусственном, что находится в конфликте со всем природным, живым, меняющимся, развивающимся, включая законы природы и морали. Практика буквального повторения может, следовательно, рассматриваться как внесение разрыва (*rupture*) в последовательную ткань жизни. Вальтер Беньямин в своих «Замечаниях о философии истории» тоже говорит о революции как разрыве в последовательности исторической эволюции — и он расценивает буквальное повторение прошлого как подлинную революцию. Он также говорит

о капитализме как новой форме религии, которая сводится к ритуалу и лишена всякой теологии.

Но буквальное повторение — это не только революция, которая совершается самим капитализмом или против него, то есть это не только акт насилия по отношению к потоку исторических перемен и даже по отношению к жизни как таковой. Буквальное повторение можно рассматривать и как путь к личной самосакрализации и бессмертию — бессмертию субъекта, который готов подвергнуть себя такому повторению. Не случайно именно рабочий класс, который в контексте современной индустриальной цивилизации совершает в процессе своего труда повторяющиеся, отчужденные, можно даже сказать, ритуальные действия, был в определенном смысле сакрализован социалистическими движениями XIX—XX веков. А вот интеллектual или художник — воплощение творческого духа перемен — такой оценки не удостоился именно из-за своей неспособности повторять, репродуцировать. Уже Ницше провозглашал буквальное повторение — «вечное возвращение» одного и того же — в качестве единственного шанса помыслить бессмертие после смерти духа, смерти Бога. Здесь разница между повторяемостью религиозного ритуала и буквальным воспроизведением мира видимостей вообще исчезает. Можно сказать, что религиозный ритуал — это праформа механической репродукции, которая доминировала в западной цивилизации в эпоху *modernity* и все еще в значительной степени доминирует в современном мире. А это означает, что и механическую репродукцию можно, в свою очередь, понять в качестве религиозного ритуала. Вот почему фундаменталистские религиозные движения стали в наше время столь успешны: они комбинируют религиозный ритуал с механической репродукцией.

Конечно, для Беньямина механическая репродукция означает утрату ауры, утрату религиозного опыта, под которым он понимает переживание уникального. Он описывает религиозный опыт как уникальный духовный опыт — весьма характерно, что в качестве примера такого подлинного опыта он приводит переживание итальянского пейзажа, все очарование которого теряется, если перед нами

репродукция. (Это опыт счастья, полноты и интенсивности жизни.) Но на это можно было бы возразить, что религиозный опыт есть скорее опыт смерти, нежели опыт жизни, — опыт смерти посреди жизни. Так что именно потому, что механическую репродукцию можно понять как безжизненное повторение мертвого образа, ее можно интерпретировать и как источник подлинно религиозного опыта. Можно сказать, что именно утрата ауры является наиболее радикальным религиозным опытом в условиях *modernity*, потому что через это человеку открывается механический, машинный, повторяемый и репродукционный (можно сказать, мертвый) аспект его собственного существования.

Однако, как уже было сказано, новые религиозные движения действуют главным образом в Интернете — при помощи цифровой, а не механической репродукционной техники. В последние годы излюбленным средством современной религиозной пропаганды стало видео, которое распространяется по телевидению, Интернету, через магазины и т. п. Это особенно верно по отношению к самым новым и самым активным, даже агрессивным религиозным движениям. В последнее время приобрели большую известность феномены «признательных видео» (*confession videos*) террористов-самоубийц и другие формы видеопродукции радикальных исламистов. Но ведь и новые евангелические движения на Западе тоже оперируют видео. На просьбу предоставить информацию, обращенную к пиар-службам соответствующих движений, вы получаете в первую очередь диски с видеозаписями. Это использование религиозными движениями видео в качестве главного медиума саморепрезентации — явление относительно новое. Стандартными средствами саморепрезентации всегда были скорее манускрипт, книга, иконный образ, скульптура. Таким образом, возникает вопрос: в чем же разница между механической и цифровой репродукцией и как эта разница сказывается на судьбе религии в наши дни?

Я бы хотел предположить теперь, что использование видео современными религиозными движениями не есть нечто внешнее по отношению к их месседжу. А также и по отношению к пониманию

религиозного начала как такового. И это не значит, что, как сформулировал в свое время Маршалл Маклюэн, *the medium is the message* — «медиум есть месседж». Я бы скорее сказал, что *the message became here the medium* — сам месседж стал медиумом — религиозный месседж превратился в цифровой код.

В открытом поле современных средств коммуникации цифровые имиджи способны порождаться, умножаться и распространяться практически анонимно. Источник этих имиджей трудно или даже невозможно установить — как и источник божественных, религиозных месседжей. В то же время дигитализация, кажется, гарантирует точность воспроизведения текста или имиджа куда эффективнее, чем любые другие техники. Но идентичным в процессе репродуцирования и распространения остается, конечно, не столько цифровой имидж, сколько сам файл, цифровые данные. Однако этот файл невидим. Цифровой имидж есть результат визуализации файла, невидимых цифровых данных. Цифровые данные надо визуализировать, они должны превратиться в имидж, чтобы быть увиденными.

Тут мы оказываемся в ситуации, когда старая дихотомия духа и материи переинтерпретируется как дихотомия цифрового файла и его визуализации, или «нематериальной информации» и «материального» образа (включая и видимый текст). Или, оперируя более теологическими понятиями, цифровой файл функционирует как ангел — как невидимый посланник, передающий божественное указание. Но человеческое существо остается по отношению к этому посланию и указанию внешним — человек обречен воспринимать только его видимое проявление. Перед нами перенос дихотомии божественного и человеческого с метафизического уровня на технический — перенос, который, как сказал бы Хайдеггер, возможен лишь потому, что эта дихотомия была технической с самого начала.

А это означает следующее: чтобы быть увиденным, цифровой образ не может быть просто выставлен или скопирован подобно аналоговому. Он может быть только разыгран, инсценирован, исполнен. Здесь образ начинает действовать как музыкальная пьеса, партитура

которой, как известно, не идентична самой музыке, ведь партитура неслышима, она молчит. Чтобы музыка зазвучала, она должна быть исполнена. Можно сказать, что дигитализация превращает визуальное искусство в исполнительское. Но исполнить нечто означает проинтерпретировать, предать, исказить. Каждое исполнение есть интерпретация и каждая интерпретация есть злоупотребление. Ситуация особенно сложна, если оригинал невидим; если он видим, его можно сравнить с копией, так что копию можно поправить и чувство искаженности уменьшится. Но если оригинал невидим, такое сравнение невозможно — отношение визуализации к оригиналу остается неопределенным. Можно даже сказать, что каждое такое исполнение становится само по себе оригиналом.

Помимо этого информационная технология в наши дни постоянно меняется — хард, софт и все остальное. Уже лишь по этой причине с каждым актом визуализации в новой технологии образ меняется. Современные технологии мыслятся в терминах поколения — мы говорим о поколении компьютеров, поколении фото- и видеооборудования. Но где поколения, там и конфликт поколений, эдиповы битвы. Каждый, кто попытается перевести свои старые текстовые или имиджевые файлы на новый софт, переживет власть эдипова комплекса над современными технологиями: многие данные разрушатся, будут потеряны во мраке. Биологическая метафора тут все объясняет: не только жизнь, которая этим и знаменита, но и технология, которая вроде бы должна противостоять природе, стала средством неидентичной репродукции. Предположение Беньямина, на котором покоится вся аргументация его «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», — а именно то, что продвинутые технологии могут якобы гарантировать материальную идентичность между оригиналом и копией, — не подтвердилось дальнейшим развитием техники. Это развитие пошло в противоположном направлении — в направлении диверсификации условий, в которых копия производится и распространяется, и соответственно диверсификации образов, которые появляются в результате. И даже если технология вроде бы гарантирует визуальную идентичность разных визуализаций одних

и тех же данных, они все равно будут оставаться неидентичными, потому что будет меняться социальный контекст их показа.

Таким образом, акт визуализации невидимых дигитальных данных совершенно аналогичен явлению Невидимого в топографии видимого мира (говоря библейским языком, знакам и чудесам), которое и порождает религиозный ритуал. В этом отношении дигитальный образ функционирует как византийская икона — как видимое изображение невидимых данных. Дигитальный код вроде бы гарантирует идентичность различных визуализаций этого кода. Идентичность тут устанавливается не на уровне духа, сути, значения, но на материальном, техническом уровне. В этом смысле обещание буквального повторения приобретает солидную основу — ведь в конце концов предполагается, что дигитальный файл есть нечто более материальное и осязаемое, нежели невидимый Бог.

Однако дигитальный файл продолжает оставаться невидимым, скрытым. И это означает, что его идентичность самому себе остается вопросом веры. Мы в самом деле вынуждены принимать на веру, что каждый акт визуализации определенных данных есть раскрытие тех же самых данных. Как мы вынуждены верить, каждое исполнение определенного ритуала выражает послание все того же невидимого Бога. А это, в свою очередь, означает, что мнение о том, что идентично, а что нет, что есть оригинал, а что копия, — является предметом суверенного решения, которое не может быть обосновано ни эмпирически, ни логически.

Духовные гарантии бессмертия, которое предположительно ждет нас за пределами этого мира, дигитальное видео подменяет техническими гарантиями потенциально вечного повторения внутри этого мира — повторения, которое становится формой бессмертия благодаря своей способности прервать поток исторического времени. Вот именно такую перспективу материалистического, технически гарантированного бессмертия новые религиозные движения и предлагают *de facto* своим адептам; с метафизическими неопределенностями теологического прошлого покончено. Закольцовывая

человеческие действия, обе эти практики, ритуал и видео, реализуют ницшеанское обещание нового бессмертия — вечного возвращения одного и того же.

Однако эта новая техническая гарантия остается делом личной веры и суверенного принятия решения. Признать два различных воспроизведения копиями одного и того же образца или визуализациями одного файла — означает поставить бессмертие выше оригинальности. Признать их различными — означает поставить историческую оригинальность выше перспектив бессмертия. Оба решения вынужденно суверенны — и оба являются актом веры.

Не вызывает сомнения, что одна из характернейших черт новейшего искусства — это стремление вовлечь в художественный процесс участников со стороны, стремление построить произведение искусства на соучастии с другими. Повсюду возникают многочисленные художественные группы, отстаивающие идею коллективного, а то и анонимного авторства. Речь идет о событиях, проектах, политических акциях или автономных образовательных институциях, которые хотя зачастую и инициированы отдельными художниками, но требуют для своей реализации участия многих людей. Кроме того, эти художественные практики ставят перед собой цель привлечь к сотрудничеству публику, активизировать ту общественную среду, в которой они осуществляются. Короче говоря, мы имеем дело с систематическими попытками поставить под вопрос и изменить фундаментальное условие функционирования искусства, возникшее в эпоху модернизма, а именно — радикальное разделение между художником и его публикой.

Разумеется, эти попытки не новы и имеют длительную генеалогию. Можно даже утверждать, что продолжительность этой генеалогии равна истории существования современного искусства. Уже во времена раннего романтизма, то есть в конце XVIII — начале XIX века, художники начали объединяться в группы и сетовать по поводу дистанцирования искусства от публики. На первый взгляд эти жалобы кажутся странными, ведь граница, разделившая художников и их аудиторию, была результатом секуляризации искусства, его освобождения от опеки и цензуры со стороны церкви. Однако эпоха, когда искусство наслаждалось вновь обретенной свободой, оказалась недолгой. Современное разделение труда, благодаря которому искусство обрело свой новый социальный статус, многим художникам показалось не таким уж выгодным.

Ситуация в общих чертах выглядит так: художник производит и показывает свое искусство, публика смотрит и оценивает то, что он показал. На первый взгляд такая расстановка сил выгодна прежде всего

художнику, выступающему в роли самостоятельного, активного, деятельного индивидуума перед пассивной массой анонимных зрителей. Художник может прославить свое имя, в то время как имена зрителей, чье одобрение обеспечило ему успех, остаются неизвестными. Таким образом, современное искусство легко может быть принято за своеобразную машину по производству карьеры художника за счет публики. Но при этом упускается из виду то, что в условиях современности художник целиком отдан на милость публики. Если произведение искусства не нравится публике, оно уже не имеет никакой ценности. В сущности, оно тут же превращается в мусор. Это и есть главный изъян ситуации искусства в современную эпоху: художественное произведение лишено собственной, не зависящей от суждения публики внутренней ценности, поскольку для искусства — в отличие, например, от науки и техники — не существует необходимого, не зависящего от настроений и вкусов публики применения.

Статуи в языческих храмах были воплощениями богов: люди в них верили, молились им, ждали от них помощи или кары. В христианстве, хотя оно и считало Бога невидимым, существовала традиция иконопочитания. Тогда произведение искусства имело совершенно другое значение, нежели в секуляризированное Новое время. Конечно, в прежние исторические эпохи тоже можно было отличить хорошую работу от плохой. Но эстетическое неудовольствие не являлось достаточной причиной для того, чтобы выбросить художественное произведение на свалку. Плохо изваянный идол или плохо написанная икона все еще принадлежали к зоне сакрального. Было бы святотатством отправить их в мусорную яму. В контексте религиозного ритуала с одинаковым успехом и эффективностью могут использоваться как эстетически привлекательные, так и эстетически непривлекательные произведения. В рамках религиозной традиции произведение искусства имеет собственную внутреннюю ценность, автономную в силу своей независимости от эстетического суждения зрителей. Эта ценность возникает благодаря участию художника и его публики в общей религиозной практике, благодаря их принадлежности к одному и тому же религиозному сообществу, которая релятивирует разрыв между ними.

Секуляризация означала радикальное обесценивание искусства. Именно поэтому Гегель и мог утверждать, что в Новое время искусство есть дело прошлого. Современному художнику не приходится рассчитывать на то, что кто-то будет молиться перед его работой, ждать от нее практической помощи или стараться избежать исходящей от нее угрозы. Все, на что он может надеяться, — это то, что кто-нибудь проявит внимание к его произведению и поинтересуется его ценой. Цена значительно повысила иммунитет искусства против вкуса публики. Многие из того, что хранится в современных музеях, давно оказалось бы на свалке, если бы вкус публики не был ограничен в своем непосредственном воздействии соображениями экономического характера. Совместное участие в экономической деятельности смягчает радикальный раскол между художником и публикой и вынуждает последнюю с почтением относиться к произведению искусства из-за его высокой стоимости, даже если это произведение ей не нравится. Однако между религиозной и финансовой ценностью художественного произведения существует большая разница. Стоимость произведения искусства есть количественное выражение эстетического удовольствия, получаемого другими от этого произведения. Но вкус других не является обязательным для каждого отдельного зрителя — в отличие от религиозного ритуала. Поэтому уважение, вызываемое высокой стоимостью художественного произведения, не переводится автоматически в уважение к этому произведению как таковому.

Общезначимую и непреложную ценность произведения искусства можно пытаться найти только в некоммерческой (а то и последовательно антикоммерческой) — и одновременно коллективной — практике. В силу этого многие художники Нового времени стремились вновь обрести общую почву с публикой, чтобы тем самым заставить зрителя отказаться от его пассивной роли и уничтожить комфортную эстетическую дистанцию, позволяющую ему безучастно оценивать произведение искусства с автономной внешней позиции. Стремясь решить эту задачу, многие из художников вступили на путь политической ангажированности. Религиозное сообщество в данном случае заменялось политическим движением, в котором могут принять

равное участие и художник, и его публика. Однако для генеалогии партиципативного искусства особенно важны художественные практики, не только связавшие свою судьбу с тем или иным социально-политическим проектом, но и придавшие коллективный характер своей собственной внутренней логике и методам производства. Если зритель с самого начала вовлечен в художественную практику, любая критика, которой он эту практику подвергает, превращается в самокритику. Решение художника отказаться от своей претензии на исключительное авторство, казалось бы, дает дополнительное преимущество зрителю. Но в конечном счете в выигрыше оказывается именно художник, поскольку принесенная им жертва избавляет его от власти холодного взгляда безучастного зрителя.

Первым, кто начал развивать эту стратегию, был Рихард Вагнер, чье эссе «Искусство будущего» (1849–1850) определило направление последующих дискуссий по поводу интерактивного искусства. Стоит вспомнить основные тезисы этого текста. «Искусство будущего» было написано Вагнером вскоре после поражения революции 1848 года. Выдвинутый в нем художественный проект предлагал реализовать эстетическими средствами те цели, которые движению 1848 года не удалось реализовать политически. Уже в начале своего эссе Вагнер констатирует, что типичный художник его времени — это эгоист, абсолютно далекий от жизни народа, работающий для удовлетворения богатого меньшинства и к тому же подчиняющийся исключительно законам моды. Произведение искусства будущего должно [2] воплотить в себе «растворение эгоизма в коммунизме». Для достижения этой цели художники должны преодолеть свою общественную изоляцию, причем в двух отношениях. Во-первых, они должны ликвидировать разделение искусства на разные виды, или, как сказали бы мы сегодня, на разные медиа. Благодаря преодолению медиальных границ художники создадут товарищества, в которых примут участие специалисты в разных видах искусства. Во-вторых, эти товарищества художников откажутся от репрезентации произвольных, чисто субъективных сюжетов и точек зрения и вместо этого перейдут к выражению коллективной художественной воли народа. Художникам предстоит

понять, что только народ является подлинным творцом. «Следовательно, не интеллигенция изобретательна, а сам народ, ибо нужда заставляет его быть таковым: все великие изобретения есть деяния народа, тогда как изобретения интеллигенции являются лишь производными от этих деяний, эксплуатирующими, а то и искажающими [3] эти деяния».

Вагнер предстает здесь как последовательный материалист, который ищет истину не в духе, а в материи, жизни, природе. Народ понимается им как материя социальной жизни — и поэтому он призывает художника отказаться от своего субъективного, имеющего произвольные основы духа, и приобщиться к материи жизни. Таким образом, медиальный синтез, к которому призывает и который пытается практиковать в собственном искусстве Вагнер, ни в коем случае не следует понимать в сугубо формалистическом смысле. Речь идет не о мультимедийном зрелище, призванном захватить воображение отдельного зрителя. Скорее, с точки зрения Вагнера, соединение различных художественных медиа — лишь средство для достижения цели, состоящей в том, чтобы добиться единства в практике отдельных художников, единства между художниками и единства между художником и народом. Человек при этом понимается Вагнером также материалистически — в первую очередь как тело. Отдельные виды искусства, по его мнению, представляют собой всего лишь отделенные от целостности человеческого организма, формализованные, механизированные, технизированные телесные функции. Люди поют, танцуют, пишут стихи или картины, так как все эти практики происходят от естественных свойств человеческого тела. Обособление и профессионализация этих практик — своего рода грабеж. Однако все расхищенное должно быть возвращено законному владельцу, отдельные виды искусства должны вновь объединиться, чтобы открылась возможность восстановить как внутреннее единство каждого человека, так и единство всего народа.

Проект тотального произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*) обладает для Вагнера в первую очередь социальным и даже политическим смыслом: «Тотальное произведение искусства, охватывающее

все виды искусства, с тем чтобы в определенной степени израсходовать, свести на нет каждый из них, используя эти виды только как средства для достижения общей цели, состоящей в законченном, непосредственном изображении целостной человеческой природы, — это великое тотальное произведение искусства он (художник. — Б.Г.) понимает не просто как случайное и возможное дело рук одиночки, а как необходимый коллективный труд людей будущего». Указание на будущее, конечно же, не случайно. Вагнер не рассчитывает на то, что тотальное произведение искусства будет создаваться для народа в его нынешнем состоянии, народа, который, как он пишет, безнадежно расколот на элиту и чернь. Скорее народ будущего станет результатом реализации проекта тотального произведения искусства, а оно, считает Вагнер, может быть только драмой, которая объединит весь народ, принимающий в ней участие. Сюжетом же этой драмы должны стать гибель, закат индивидуума как такового, ведь только такой сюжет способен символически преодолеть изоляцию художника и утвердить единство народа: «Человек предъявляет доказательство своего полного и окончательного отказа от эгоизма, внушает нам представление о своем абсолютном растворении во всеобщем только своей смертью, причем смертью не случайной, а необходимой, обусловленной его собственным решением, исходящим из полноты его существа и подтвержденным его деяниями. Пламя такой смерти есть самое достойное из того, на что способен человек». Индивид должен погибнуть, чтобы его смерть стала основанием коллективного, или, как сказал бы Вагнер, коммунистического общества. Конечно, при этом сохраняется различие между героем драмы, приносящим себя в жертву, и исполнителем, изображающим эту жертву на сцене, — так по крайней мере кажется на первый взгляд. Но Вагнер настаивает на том, что в тотальном произведении искусства это различие устраняется, поскольку исполнитель «не только изображает деяние прославленного героя, но и морально его повторяет, своим самоотречением доказывая, что и он в своем искусстве реализует необходимое деяние, поглощающее без остатка весь его индивидуализм». Исполнитель должен пожертвовать своей саморепрезентацией ради репрезентации героя или, как

пишет Вагнер, «израсходовать, свести на нет художественные средства» и тем самым стать равным герою, роль которого играет. А исполнитель для Вагнера — это не только театральный актер, но и поэт, и художник, по сути, это автор тотального произведения искусства, который становится исполнителем именно потому, что публично инсценирует принесение в жертву своего художественного эгоизма, своей изоляции, своей мнимой автономии. Этот пассаж играет ключевую роль в эссе Вагнера. Автор тотального произведения искусства отрекается от своей субъективной, авторитарной власти в результате того, что сводит свою роль к воспроизведению древних религиозных ритуалов жертвоприношения, священных празднеств античности, героической смерти во имя общего блага. Для Вагнера, в отличие от более поздних теоретиков французского структурализма и постструктурализма — Ролана Барта, Мишеля Фуко, Жака Деррида и многих других, — автор не умер. Будь он мертв изначально, невозможно было бы отделить искусство, основанное на идее соучастия, от любого другого, так как это различие возникает только в результате торжественного самопожертвования автора.

Однако всеобщее ликование по поводу самоубийства автора не должно скрыть от нашего внимания то обстоятельство, что инсценировка этого самоубийства по-прежнему носит индивидуальный, авторский характер. Более того, можно утверждать, что только инсценировка самоотречения, саморастворения в человеческой массе дает автору возможность взять зрителя под свой контроль, поскольку, как уже было сказано, зритель при этом теряет свою надежную внешнюю позицию, свою дистанцию по отношению к произведению искусства и становится не только участником, но и частью художественного произведения. Таким образом, можно сказать, что тотальное произведение искусства означает не ограничение, а, напротив, расширение власти автора. Вагнер полностью отдавал себе отчет в этой диалектике партиципативного искусства будущего. В частности, он говорит о том, что тотальное произведение искусства требует диктатуры исполнителя-поэта, подчеркивая при этом, что основанием для этой диктатуры могут быть только всеобщее воодушевление и готовность других

художников к сотрудничеству. Вагнер пишет: «Ничто так не укрепляет [8] власть индивидуальности, как свободное товарищество художников». Это товарищество создается с одной лишь целью — предоставить исполнителю-поэту сцену, на которой он может торжественно отречься от своего авторского статуса и раствориться в народе. Значение всех прочих членов артистического товарищества целиком определяется их участием в этом ритуале самопожертвования. Интересен в этом отношении вагнеровский анализ комедии. По его мнению, трагическая и славная гибель есть прерогатива главного исполнителя. В случае же остальных исполнителей — тех, кто получает свой индивидуальный статус только благодаря участию в самопожертвовании главного героя, — инсценировка их авторства и его возможного краха неизбежно приобретает комический характер. Вагнер пишет: «Герой комедии противоположен герою трагедии: если последний — коммунист, то есть человек, который в силу своего характера свободно принимает необходимость растворения во всеобщем <...> то первый — это эгоист, враг всеобщего, чья борьба заканчивается поражением. Эгоист растворяется во всеобщности вынужденно <...> теряя почву для поддержания своего себялюбия, он находит последнее спасение в неизбежном признании необходимости. Так что в комедии еще более непосредственным образом, чем в трагедии, артистическое товарищество как воплощение [9] всеобщности становится уделом поэзии».

Таким образом, у Вагнера отречение художника от своего авторства с целью основания коммунистического товарищества художников остается амбивалентным. Растворение художника в народе еще более проблематично — оно происходит на содержательном уровне, публика же может лишь символически идентифицировать себя со смертью героя. Поэтому художественный язык Вагнера остается чуждым народу — в своем эссе «Что такое искусство?» Лев Толстой в блистательной и ироничной манере описывает неприятное впечатление, вызываемое операми Вагнера у «нормального» слушателя, который не готов или не способен проникнуть в их скрытое символическое значение. В дальнейшем искусство предложило гораздо более радикальные программы депрофессионализации и попыталось гораздо

более непосредственным образом интегрировать зрительскую массу, нежели на это были способны оперы Вагнера.

Многие радикальные авангардные движения начала XX века встали на путь, предсказанный Вагнером в его «Искусстве будущего». Итальянские футуристы или цюрихские дадаисты представляли собой товарищества художников, практиковавшие различные формы растворения индивидуального авторства в коллективной идентичности. Одновременно они нашли способ активизировать публику, скандализуя ее, а то и подвергая прямым психическим атакам. Итальянские футуристы, сплотившись вокруг своего лидера Филиппо Томмазо Маринетти, пытались вывести публику из состояния созерцательной пассивности, для чего систематически устраивали публичные скандалы, нередко заканчивавшиеся коллективными драками. В цюрихском кабаре «Вольтер» участники дадаистских акций, главным вдохновителем и организатором которых был Хуго Балль — кстати, прямо ссылавшийся на идеал тотального произведения искусства — также провоцировали публику и стремились воплотить свои идеи во всеобщем хаосе. К аналогичной стратегии позднее прибегали Андре Бретон и возглавляемая им группа сюрреалистов, которые отказывались от сознательного контроля над процессом создания художественного произведения в пользу спонтанной манифестации бессознательного, одновременно апеллируя к идее политической ангажированности и постоянно провоцируя публичные скандалы. Различные группы русских авангардистов 1910–1920-х годов в несколько иной форме пытались избавиться от традиционной фигуры одинокого художника-творца, с тем чтобы вовлечь в художественную практику широкие массы и превратить в одно тотальное произведение искусства страну победившего коммунизма, в которой совершался процесс перманентного растворения индивидуального в коллективном. Противники подобных практик часто обращают внимание на их повторяемость, которая со временем лишает эти опыты шокирующей, провокационной силы. Многим кажется, что повторение аукториальной жертвы снижает, а то и вовсе аннулирует ее ценность. Однако литература на эту тему объясняет нам, что эффективность жертвоприношения

прежде всего есть результат его ритуализованного характера.

Так, в описании Жоржа Батая, ритуалы жертвоприношений у ацтеков как раз в силу своей повторяемости снова и снова обновляют жизненную силу коллективного общественного тела.

Роже Кайуа в книге «Человек и сакральное» описывает разрушение социального порядка в момент естественной или ритуально инсценированной смерти монарха, которое заставляет народ выйти из состояния пассивности и возобновляет его единство. При этом не следует забывать, что религиозные ритуалы жертвоприношений неизменно предполагали фигуру главного исполнителя, игравшего роль короля или бога. Он был предметом общего поклонения, а затем приносился в жертву. В отличие от него современный художник, как правило, сохраняет жизнь, но и для него дело не обходится без ущерба. Его жертва состоит в том, что он утрачивает себя, отрекается от уникальности своего художественного «я» в повторяемости жертвенного ритуала. Это, так сказать, жертва второй степени. Поэтому она всегда уникальна — ведь, несмотря на неизменность ритуала, приносимая в жертву индивидуальность художника всякий раз новая. В связи с этим интересно отметить, что если Батай и Кайуа, близкие к сюрреалистическому кругу, описывали ритуалы жертвоприношений в трагических тонах, то Михаил Бахтин поместил те же самые ритуалы в контекст карнавала, народного увеселения и забавы. Бахтин разрабатывал свою теорию карнавала в 30–40-е годы в стране, которая сама себя понимала как воплощенное коммунистическое товарищество. В таком товариществе индивидуализм, если воспользоваться выражением Вагнера, теряет почву под ногами — эгоист здесь автоматически превращается во врага народа. Поэтому не случайно Бахтин описывает гибель одиночки, его растворение во всеобщем в терминах комедии, а не трагедии. Эта гибель вызывает в народе только смех — веселый карнавалый смех, который, по мнению Бахтина, служит основой общего праздника. Поэтому, считает Бахтин, карнавал гораздо в большей степени, чем трагедия, может служить прообразом тотального или, как он выражается, карнавального произведения искусства будущего. Далекое от трагических и мрачных нот, подчас звучащих в рассуждениях

Вагнера, такое произведение создает жизнерадостную атмосферу, инсценируя и прославляя победу коллективной жизни, коллективного тела над индивидуальным духом.

В 60-е годы, как известно, происходит широкое возвращение к коллективным способам организации художественной активности, а также к таким ее формам, как хэппенинг и перформанс. В качестве примеров можно сослаться на движение Флюксус, Ситуационистский Интернационал Ги Дебора, Фабрику Уорхола. Все они стремились, с одной стороны, к сотрудничеству разных художников, а с другой — к синтезу различных художественных медиа. То, как именно позиционировали себя эти художники — в качестве пропагандистов, провокаторов или шоуменов, — не столь важно по сравнению с тем фактом, что все они в равной степени пытались девальвировать символическую ценность искусства и растворить свое индивидуальное и авторское начало в стихии всеобщего. При этом их опыты носили в большей степени комический, нежели трагический характер. Лишь немногие (но зато наиболее значительные) исключения из этого правила были связаны с реализацией вагнеровского идеала трагической, героической смерти. К их числу относится Ги Дебор. Судьба Дебора представляет собой лучший пример того, с какими неразрешимыми проблемами сталкивается тот, кто последовательно и целенаправленно пытается реализовать проект собственной гибели. Но неразрешимость этих проблем не только не является аргументом против проекта тотального произведения искусства — напротив, она служит формально-логической гарантией его воплощения. Ведь этот парадокс означает поражение автора тотального произведения искусства, стремящегося инсценировать в нем собственный конец, а значит, позволяет ему достичь этой цели и публично продемонстрировать собственный крах.

При всех исторических, идеологических, эстетических и прочих различиях есть нечто общее, что объединяет описанные выше попытки реализации тотального произведения искусства. Все они предполагают материальное, телесное присутствие художника и его публики в «реальном» пространстве. Будь то опера Вагнера, скандал футуристов или ситуация ситуационистов — все эти опыты ставят целью

объединить художника и публику в каком-то определенном месте. Но как быть с виртуальными пространствами и виртуальным соучастием, которые все в большей степени определяют культурную и, в частности, художественную практику наших дней? Что означает в данном случае — быть интерактивным? Особая сложность этого вопроса заключается в том, что современный человек вообще не склонен замечать в этом какую бы то ни было сложность, так как современные дигитальные медиа, прежде всего Интернет, считаются интерактивными по определению. Выходит, достаточно быть простым пользователем этих медиа, чтобы принести необходимую жертву и стать интерактивным. Бесспорным источником этого мнения является знаменитая книга Маршалла Маклюэна «Понимая медиа» (*Understanding Media*, 1964). Во многих отношениях маклюэновская теория медиа напоминает идеи Вагнера. Оба рассматривают отдельные средства коммуникации как расширения соответствующих способностей человеческого тела. Для обоих человек есть своего рода прамедиум, по отношению к которому остальные медиа являются производными. Недаром книга Маклюэна имеет подзаголовок «Расширения человека» (*The Extensions of Man*). Но, в отличие от Вагнера, проект Маклюэна не несет идеи возвращения к прамедиуму, к человеку, к народу с целью преодоления изоляции отдельного человека, связанной со взаимным обособлением отдельных медиа, и ко всеобщему сотрудничеству. Маклюэн видит причину современной изоляции индивидуума (прежде всего интеллектуалов и художников) не в обособлении медиа друг от друга, а в специфических особенностях конкретных медиа, доминирующих в современную эпоху. Он, как известно, различает «горячие» механические медиа, наиболее важным среди которых являются письмо и книгопечатание, и «холодные» электронные медиа, например телевидение. Только горячие медиа, считает Маклюэн, ведут к фрагментации общества, в то время как холодные электронные медиа, напротив, формируют всемирные интерактивные пространства и практики, преодолевающие изоляцию отдельного автора, так что «нет более возможности принять отчужденную и диссоциированную роль западного литературного человека». Далее Маклюэн пишет:

«Электрическая скорость смешивает доисторические культуры с гор-
стками индустриальных торговцев, бесписьменные культуры — с полу-
[14] письменными и постписьменными».

Возникает впечатление, что в новых медиальных условиях реали-
зация вагнеровской программы тотального произведения искус-
ства, способного объединить весь народ независимо от уровня обра-
зования отдельных социальных групп, становится лишь делом тех-
нического прогресса — причем достигается это не за счет синтеза
всех медиа, а за счет всеобщего перехода от горячих, механических,
к холодным, электронным, медиа. Этот переход понимается Маклюэ-
ном не как возвращение к прамедиуму, к человеческому телу, а как глу-
бокий наркоз, по сути, полное отключение человека. Маклюэн пола-
гает, что любое внешнее расширение человеческого тела одновре-
менно означает его «самоампутацию»: телесный орган, получающий
медиальное расширение, как бы отключается — Маклюэн называет
[15] это оцепенением (*numbing*). Поскольку же электронные медиа, по его
мнению, представляют собой расширение нервной системы человека,
определяющей функционирование его организма в целом, их воз-
никновение означает полное и окончательное отключение, оцепене-
ние, *numbing* человека. Маклюэн предлагает видеть в искусстве «точ-
ную информацию о том, как следует перестроить собственную душу,
чтобы вовремя предупредить очередной удар со стороны наших соб-
[16] ственных расширенных способностей». Иными словами, искусство
для него — это скорее средство адаптации человека к тотальному про-
изведению искусства, чем его создание.

Однако, как бы там ни было, возникает вопрос, насколько анализ
Маклюэна, который апеллировал главным образом к медиуму теле-
видения, применим к Интернету. На первый взгляд Интернет столь
же холоден, как ТВ, а может быть, даже холоднее в силу еще большей
быстроты и глобальности. Действительно, большинство коммента-
торов считает, что Интернет еще более интерактивен и открыт, чем
ТВ, потому что он явно активизирует своих пользователей, побуж-
дая и даже принуждая их к активному взаимодействию и едине-
нию. Но эта оценка Интернета как интерактивного медиума глубоко

проблематична — причем именно с точки зрения маклюэновской теории. Маклюэн пишет: «Есть основной принцип, отличающий такое горячее средство коммуникации, как радио, от такого холодного средства, как телефон, или такое горячее средство коммуникации, как кино, от такого холодного средства, как телевидение. Горячее средство — это такое средство, которое расширяет одно-единственное чувство до степени «высокого разрешения». Высокое разрешение — это состояние наполненности данными». Это можно переформулировать следующим образом: для холодного медиума нет разницы между образованными и необразованными — он не требует способности к концентрации и специальных знаний. В этом смысле телевидение действительно интерактивно: для того чтобы включить телевизор, не требуется специальных профессиональных знаний. Одновременно медиум ТВ холоден, поскольку он передает небольшие порции информации в относительно свободной последовательности, так что зритель может при этом оставаться «холодным», несконцентрированным. Интернет же, наоборот, продуцирует информацию в огромном избытке. Эффективное пользование Интернетом требует различных специальных навыков и в особенности высокой степени концентрации. К тому же применяемая при этом техника постоянно меняется и совершенствуется — что также способствует дифференциации пользователей, причем эта дифференциация имеет как интеллектуальный, так и экономический характер.

Эффективное использование Интернета зависит от образования и благосостояния, которые в нашем мире отнюдь не являются всеобщим достоянием. Конечно, можно мечтать о том или даже требовать того, чтобы все люди получили равный доступ к информационной сети и все население превратилось в интернет-общину. Однако это требование напоминает политику всеобщей грамотности, с давних пор практикуемую просвещенным Западом и в значительной степени несущую ответственность за ту комбинацию индивидуализации и унификации, которая вызывает столь резкую критику Маклюэна. Даже если всеобщий доступ к Интернету станет реальностью, это ничего, по сути, не изменит, поскольку сохранится различие между

профессионалами и простыми пользователями — то же самое различие, которое привнесло раскол в современные общества с почти стопроцентной грамотностью их населения. Виртуальное пространство Интернета едва ли отличается от прежнего литературного пространства. Интернет не сменяет книгопечатание (так же как телевидение не сменяет прессу) — он лишь делает его более доступным, быстрым, дешевым, но и более требовательным по отношению к пользователю. В наши дни пользователь должен сам печатать, оформлять и иллюстрировать свои тексты, вместо того чтобы просто отправить их в издательство и спокойно пойти домой, как это было в прежние времена. Книгопечатание, названное Маклюэном горячим медиумом, не меняет при этом своей основополагающей природы, а если и меняет, то лишь становясь еще горячее из-за того, что сложность обращения с ним возрастает.

В конечном счете Интернет действительно может быть признан интерактивным медиумом, но в том же самом смысле, что и литературное пространство. Все, что попадает в эти пространства, принимается к сведению другими участниками процесса коммуникации и провоцирует их реакцию, которая, в свою очередь, провоцирует дальнейшие реакции, и т. д. Пусть литературное пространство фрагментировано, но его протагонисты неизбежно взаимодействуют, соревнуясь друг с другом и борясь за признание. Интернет также представляет собой медиум конкурентной борьбы, где постоянно ведется учет того, сколько посетителей вышло на тот или иной сайт, скольких упоминаний удостоился тот или иной пользователь, и т. д. Интерактивность такого рода не имеет ничего общего с растворением индивидуума в народе, о чем в конечном счете мечтали и Вагнер, и Маклюэн. Цель искусства партиципации, развивающего вагнеровскую традицию тотального произведения, состоит не в том, чтобы дожидаться результатов технического и социального прогресса, который, как известно, бесконечен, а в том, чтобы здесь и сейчас инспирировать художественные события, равно доступные для всех независимо от уровня образования, профессионализма и квалификации. Речь идет не о просвещении и профессионализации масс, а о депрофессионализации,

детехнизации искусства. Потасовки, которые устраивали футуристы, или инсценируемый дадаистами хаос не требовали от публики никаких специальных художественных навыков (равно как и компьютеров, принтеров, модемов и проч.), необходимых для того, чтобы в них поучаствовать. Они действительно приглашали к соучастию весь народ. Столь же немногие познания требовались от публики для того, чтобы идентифицировать писсуар Дюшана или банку супа «Кэмпбелл» Уорхола — и вслед за этим, быть может, возмутиться тем, что эти профанные предметы получили доступ в выставочные пространства. Напротив, распространение Интернета и других цифровых технологий означает обратную профессионализацию и технизацию искусства, причем в невиданных ранее масштабах.

В связи с этим встает вопрос, насколько Интернет поддается растворению в медиальном синтезе, может ли материальное пространство одолеть виртуальное. Такую возможность дает выставочное пространство, и в особенности пространство художественной инсталляции, в которой цифровые технологии помещаются в контекст других медиа. Это и есть среда, объединяющая анонимную массу посетителей художественной выставки или инсталляции по ту сторону коллективного опыта, совместной работы, общих интересов и принадлежности к определенному социальному слою. Иными словами, речь идет о толпе, которая проходит через пространства современных инсталляций, давно утративших свой элитарный характер. Относительная обособленность художественного пространства означает вовсе не бегство из мира, а делокализацию, детерриториализацию зрителя, открывающую ему перспективу мира как целостности. Кроме того, выставка, где используются Интернет и другие цифровые технологии, обнаруживает материальную, вещественную сторону этих медиа — *hardware*, материал, из которого они сделаны. Аппараты, оказывающиеся при этом в нашем поле зрения, разрушают иллюзию того, что в царстве цифровых технологий все важное случается на экране. Происходит растворение виртуальности в реальном пространстве — процесс, противостоящий растворению реального пространства в виртуальности, которого в свое время требовал от искусства Маклюэн.

Маркс после Дюшана, или Художник и два его тела

В конце XX — начале XXI века искусство вошло в новую эпоху — эпоху массового художественного производства. Предыдущая, модернистская эпоха, была эпохой массового потребления искусства. В таком духе ее описывали многие влиятельные теоретики: как эрукитча (Гринберг), как культурную индустрию (Адорно), как общество спектакля (Дебор). То была эра искусства, сделанного для масс, — искусства, которое хотело эти массы соблазнить, быть ими потребленным. Однако поп-культура XX века производилась элитами, а не самими массами.

Сегодня ситуация изменилась. К этому привели главным образом два обстоятельства. Одно из них — возникновение новых средств производства и дистрибуции образов, второе — сдвиг в нашем восприятии искусства, изменение в критериях того, что считать искусством, а что нет.

Начнем со второго. Определение произведения искусства как чего-то, что создано вручную отдельным художником и так, что следы его труда остаются зримыми или по крайней мере идентифицируемыми в самом произведении, сегодня уже недействительно. На протяжении XIX века живопись и скульптура рассматривались как продолжение тела художника: они должны были сохранить следы этого тела даже после смерти автора. В этом смысле художественный труд рассматривался как неотчужденный — по контрасту с отчужденным индустриальным трудом, который, как предполагалось, не создает видимых связей между телом рабочего и промышленным продуктом.

Эта ситуация резко изменилась по крайней мере после Дюшана и использования им редимейда. Самая существенная перемена состояла, однако, не столько в использовании промышленно произведенных вещей в качестве художественных объектов, сколько в открывшейся для художника возможности не только производить свои собственные произведения в отчужденной, почти индустриальной манере, но также и позволить этим произведениям выглядеть

так, как если бы они были произведены индустриально. Такие разные художники, как Энди Уорхол и Дональд Джадд, могут тут послужить примером постдюшановского подхода. Прямая связь между телом художника и телом произведения была разорвана. Исчезли ожидания того, что произведение искусства будет хранить тепло тела художника (в том числе и тогда, когда труп его уже остынет). Напротив, автор — художник — был провозглашен умершим уже в расцвете жизненных сил и органический характер произведения был переинтерпретирован в качестве идеологической иллюзии.

Следствием этого оказалось по крайней мере одно очевидное обстоятельство. Насильственное расчленение живого, органического тела, как обычно полагается, является преступлением. Но если произведение искусства является трупом или, более того, объектом промышленного производства, машиной, — тогда его расчленение не только не расценивается как преступление, но, напротив, всячески приветствуется.

А это, разумеется, как раз то, чем ежедневно занимаются сотни тысяч людей в контексте современных медиа. Сегодняшние массы хорошо информированы о продвинутом арт-производстве благодаря различным биеннале, выставкам типа Документы, Манифесты и их медийной репрезентации, и все они используют медиа точно тем же способом. Современные средства коммуникации и социальные сети типа Facebook, You Tube и Twitter дали глобальному населению возможность размещать свои фотографии, видео и тексты так, что их не отличить от других постконцептуалистских художественных практик. А современный дизайн дает тем же массам возможность оформлять свои жилища или рабочие места в качестве инсталляций и воспринимать их именно таким образом.

В то же время все эти дигитальные контенты и продукты, которые сотни миллионов людей ежедневно вывешивают в Интернете, не имеют прямой связи с их телами — они так же отчуждены от них, как и любое другое современное художественное произведение. Это означает, что эти контенты и продукты можно легко фрагментировать и использовать в совершенно других контекстах. В самом деле:

сэмплинг, действующий посредством копипейста (*copy and paste*), является наиболее стандартной и наиболее часто используемой операцией в Интернете.

Таким образом, можно сказать, что имеется прямая связь между квазииндустриальными практиками постдюшановского искусства и современными интернет-практиками. Даже люди, которые не знают и не любят современных инсталляций, перформансов или энвайронментов, в контексте Интернета оперируют тем же самым методом сэмплинга, на котором эти художественные практики построены. (Здесь можно усмотреть аналогию с беньяминовской интерпретацией того, что публика готова принять монтаж в кино, но отказывается принять его в живописи.)

Такая ненаблюдаемость труда в современной художественной практике многими интерпретируется как освобождение от труда в принципе. В художнике начинают видеть носителя идей, концептов, проектов, а не — как это было раньше — субъекта интенсивного труда, будь то труд отчужденный или неотчужденный. Соответственно дигитализированное виртуальное пространство Интернета порождает в иных головах фантомы некоего нематериального труда и нематериальных тружеников, которые якобы открывают путь постфордистскому обществу всеобщего творчества, свободного от тяжелой работы и эксплуатации.

Одновременно дюшановская стратегия редимейда подрывает права интеллектуальной частной собственности, уничтожая привилегию авторства и предоставляя искусство и культуру в неограниченное публичное пользование. Использование Дюшаном редимейда может считаться настоящей художественной революцией, сравнимой с коммунистической революцией в политике. Обе революции были направлены на конфискацию и коллективизацию частной собственности — будь она реальной или символической. В этом смысле можно сказать, что некоторые современные художественные и интернет-практики играют сегодня роль символической коммунистической коллективизации в самом сердце капиталистической экономики.

Здесь возникает ситуация, в известном смысле напоминающая романтическое искусство начала XIX века. В Европе в тот момент

повседневная жизнь определялась идеологической реакцией и политической реставрацией. После окончания французской революции и наполеоновских войн Европа вошла в период относительной стабильности и мира. Эпоха политических перемен и идеологических битв, казалось, навсегда ушла в прошлое. Гомогенный политико-экономический порядок, основанный на сочетании промышленного подъема и технологического прогресса с политическим застоєм, казалось, возвещал о конце истории. Художественное движение романтизма, которое возникло в этот исторический момент по всему европейскому континенту, и стало той зоной, где еще мечтали об утопиях, помнили о травмах революции и проживали альтернативные жизненные проекты. Сегодня, как и тогда, художественная сцена становится местом для эмансипаторных проектов, партиципаторных практик, радикальных политических позиций, но также и памяти о социальных катастрофах и разочарованиях, которыми был полон революционный XX век. Этот специфический неоромантический и некоммунистический аспект современной культуры лучше всего виден, как это часто бывает, ее врагам. Поэтому в своей влиятельной книге *You Are Not a Gadget* Жарон Ланье (Jaron Lanier) говорит о «дигитальном маоизме» и «роевом сознании», которые, с его точки зрения, правят в современном виртуальном пространстве, подрывая принцип интеллектуальной частной собственности и, следовательно, способствуя снижению культурных стандартов и потенциальной гибели культуры как таковой.

[1] туры как таковой.

Таким образом, мы имеем здесь дело не с освобождением труда, но скорее с освобождением от труда — по крайней мере от его ручного, подавляющего аспекта. Вопрос состоит в следующем: насколько этот проект реалистичен? Возможно ли освобождение от труда? В самом деле, современное искусство ставит перед традиционной марксистской теорией производства прибавочной стоимости следующий трудный вопрос: если первичная стоимость продукта отражает аккумуляцию в нем труда, как может редимейд приобрести дополнительную стоимость в качестве художественного произведения, несмотря на то что художник вроде бы не инвестировал в него дополнительного труда?

Постдюшановское искусство по ту старону труда, похоже, составляет наиболее убедительный контраргумент против марксистской теории стоимости. Похоже, перед нами пример чистой, нематериальной креативности, которая выходит за пределы традиционных условий производства прибавочной стоимости при помощи ручного труда. Похоже, что в этом случае решения художника представить некий объект в качестве произведения искусства и решения некоей художественной институции принять этот объект в качестве такового достаточно, чтобы произвести ценный художественный товар — без инвестиции какого-либо труда. Экспансия этой вроде бы нематериальной художественной практики посредством Интернета на всю экономику создает иллюзию, что именно дюшановское (а не марксово) освобождение от труда — освобождение при помощи нематериальной креативности — открывает путь к новой утопии креативных множеств. Кажется, что единственно необходимая предпосылка для этого — критика институций, в том числе и художественных, которые ограничивают и подрывают свободу творчества этих изменчивых креативных множеств при помощи политики произвольных включений и исключений.

Однако здесь мы имеем дело с некоторой путаницей относительно понятия институции. Художественные институции обычно рассматриваются — особенно в рамках институциональной критики — как некие структуры власти, которые определяют, что будет в них впущено, а что останется за бортом. Это означает, что они анализируются главным образом идеалистически, а не материалистически. Если же рассматривать эти институции с материалистической точки зрения, то это скорее некие здания, пространства, транспортные агентства для постройки, поддержания и функционирования которых требуется огромное количество ручного труда. Так что можно сказать, что отказ от неотчужденного труда возвращает постдюшановского художника в ситуацию использования отчужденного ручного труда — переноса неких материальных объектов из внешнего пространства в художественное и наоборот. Чистая нематериальная креативность оказывается чистой фикцией, поскольку старый добрый неотчужденный художественный труд просто замещается здесь отчужденным ручным

трудом по транспортировке объектов. Постдюшановское *искусство по ту сторону труда* на самом деле не что иное, как триумф отчужденного абстрактного труда над неотчужденным творческим трудом. Именно этот отчужденный труд по переносу вещей в совокупности с трудом, инвестированным в строительство и содержание художественных институций, и создает в результате художественную стоимость в постдюшановском мире.

Дюшановская революция ведет не к освобождению художника от труда, а к его пролетаризации: неотчужденный труд просто подменяется отчужденным индустриальным трудом по строительству и транспортировке. На самом деле современным художественным институциям художник как традиционный производитель искусства вообще больше не нужен. Чаще всего его сегодня нанимают как работника на определенный период времени для реализации какого-либо институционального проекта. С другой стороны, коммерчески успешные художники вроде Джеффа Кунса или Дэмиена Херста давно уже сделались предпринимателями.

Экономика Интернета делает эту экономику постдюшановского искусства еще более очевидной для внешнего наблюдателя. На самом деле Интернет — это всего лишь усовершенствованная телефонная сеть, средство транспортировки определенных электрических сигналов. Как таковой он не является нематериальным, будучи, напротив, предельно материальным. Если те или иные коммуникационные линии не проложены, а те или иные устройства не произведены, если телефонная линия не подключена или за нее не заплачено — нет ни Интернета, ни виртуального пространства. Пользуясь традиционной марксистской терминологией, можно сказать, что крупные корпорации, действующие в поле коммуникации и информационных технологий, контролируют материальную базу Интернета и средства производства виртуальной реальности, то есть ее *хард*. Таким образом, в случае Интернета мы имеем интересное сочетание капиталистического *харда* с коммунистическим *софтом*. Сотни миллионов так называемых производителей контента выкладывают свои контенты в Интернет, не получая от этого никакого профита, поскольку производство

контента не столько интеллектуальный труд, оперирующий идеями, сколько физический, состоящий в ударах по клавишам. Прибыль присваивается корпорациями, которые контролируют материальные средства виртуального производства.

Решающим шагом в процессе пролетаризации и эксплуатации интеллектуального и художественного труда было, конечно, создание *Google*. Поисковая система *Google* перерабатывает фрагменты различных текстов в недифференцированную массу вербального мусора. Каждый текст, целостность которого раньше обеспечивалась авторским намерением, разлагается на отдельные пассажи, которые потом выуживаются из этой вербальной массы и произвольно комбинируются с подобными пассажами якобы на ту же тему.

Разумеется, вера в объединяющую силу авторского намерения была уже подорвана в последние годы философией, особенно дерридианской деконструкцией. В самом деле, деконструкция осуществляет символическую конфискацию и коллективизацию отдельных авторских текстов — изымая их из-под авторского контроля и сбрасывая в бездонную мусорную яму анонимного бессубъектного письма. Этот жест поначалу казался эмансипирующим, потому что так или иначе совпадал с некоторыми коммунистическими, коллективистскими мечтами. Однако, несмотря на то что *Google* реализует теперь деконструктивистскую программу коллективизации письма, создается впечатление, что он делает это несколько иначе. В любом случае есть разница между деконструкцией и *гуглением*: Деррида понимал деконструкцию чисто идеалистически как бесконечную и, следовательно, неподконтрольную практику, в то время как программы *Google* не бесконечны, а конечны и материальны — они подвержены корпоративной политике присвоения, контроля и манипуляции. Снятие авторского, сознательного, идеологического контроля над письмом не привело к его освобождению. В контексте Интернета письмо подвергается скорее другому типу контроля — со стороны *харда* и корпоративного *софта*, со стороны материальных условий производства и дистрибуции письма.

Иначе говоря, полностью ликвидируя возможность художественного, культурного труда в качестве авторского и неотчужденного,

Интернет завершает процесс пролетаризации труда, который начался в XIX веке. Художник здесь становится отчужденным работником — таким же, как и все остальные участники современного производственного процесса.

Тогда, однако, встает вопрос: что же случилось с телом художника после того, как производство искусства стало отчужденным трудом? Ответ прост: тело художника само стало редимейдом. Уже Фуко привлек наше внимание к тому факту, что отчужденный труд производит, среди прочих промышленных продуктов, еще и тело рабочего. Тело рабочего дисциплинируется и одновременно подвергается тотализирующему внешнему наблюдению — этот феномен Фуко метко окрестил *паноптизмом*. Следовательно, отчужденный промышленный труд нельзя описать только с точки зрения его продуктивности. Необходимо принять в расчет тот факт, что этот труд производит и тело самого рабочего в качестве надежного механизма, объективированного инструмента отчужденного индустриального труда. И это можно даже считать главным достижением эпохи нового времени (*modernity*). Такие модернизированные тела населяют теперь современные бюрократические, административные и культурные пространства, где, похоже, ничего материального не производится, кроме самих этих тел, которые становятся еще более дисциплинированными и еще более подверженными паноптической слежке.

Можно, конечно, утверждать, что именно это модернизированное, нормированное рабочее тело используется в качестве редимейда современным искусством — тело, которое возникает в качестве побочного продукта отчужденного труда и уже в стандартных условиях промышленной или административной деятельности оказывается под постоянным визуальным контролем. Однако, чтобы обнаружить такое тело, современному художнику не обязательно идти на завод или в офис. Поскольку сегодня труд художника также является отчужденным, такое тело художник обнаруживает у себя самого.

В самом деле, в последние десятилетия тело художника все больше и больше оказывается в центре внимания современного искусства — в перформансе, видео, фотографии и т.д. Можно сказать,

что сегодняшний художник все больше стремится экспонировать свое тело в качестве рабочего тела перед взглядом зрителя или перед камерой, воссоздающей ситуацию паноптического контроля, которому подвержены работающие тела на заводе или в офисе. Хороший пример экспонирования такого рабочего тела — недавняя выставка Марины Абрамович «В присутствии художника» (*The Artist is present*) в МоМА в Нью-Йорке. Во время выставки художница каждый день в одной и той же позе сидела в атриуме музея в часы его работы. Таким образом она воссоздавала ситуацию офисного служащего, чье основное занятие — сидеть на одном месте под наблюдением супервайзера, вне зависимости от того, какую еще работу помимо этого выполняет служащий.

Можно сказать, что перформанс Абрамович прекрасно иллюстрирует идею Фуко о том, что производство работающего тела — это главный результат модернизированного отчужденного труда. Именно потому, что художница ничего другого в это время не делала, она тематизировала невероятную дисциплину, выносливость и физическое усилие, необходимые для того, чтобы просто присутствовать на рабочем месте от звонка до звонка. В то же время ее тело подвергалось тому же режиму экспонирования, что и все другие произведения искусства в МоМА, висят ли они на стене или стоят на своем месте всегда в одной и той же позиции в надлежащие часы. Обычно мы предполагаем, что эти картины и скульптуры не меняют своего местоположения и не исчезают из музея после его закрытия или в то время, когда посетители на них не смотрят. Соответственно у нас возникает ожидание, что и неподвижное тело Марины Абрамович навсегда останется в музее, будет увековечено рядом с другими музейными экспонатами. В этом смысле выставка «В присутствии художника» создает образ живого трупа — единственной перспективы бессмертия, которую наша цивилизация способна предложить своим гражданам.

Этот эффект бессмертия дополнительно усиливается тем фактом, что перформанс Марины Абрамович является воссозданием/повторением перформанса, который она же делала с Улаем в юности, когда оба они сидели лицом друг к другу в часы работы выставки.

В экспозиции «В присутствии художника» место Улая — место напротив Марины Абрамович — могло быть занято любым посетителем или посетительницей. Эта подмена тела Улая другим живым телом показывает, что рабочее тело художника на самом деле оторвано — отчуждающим, абстрактным характером современного труда — от его природного, смертного тела. Рабочее тело художника можно заменить любым другим телом, которое готово и способно выполнить ту же работу самоэкспонирования. Поэтому в основной, ретроспективной части выставки ранние перформансы Марины Абрамович и Улая были повторены/репродуцированы двумя различными способами: показом видеодокументации и реконструкциями, выполненными нагими телами приглашенных актеров. Здесь также нагота этих тел была важнее, чем их форма и даже пол (в одном случае Улай, по неким практическим соображениям, был заменен на женщину).

Многие говорят о спектаклярности современного искусства. Но в определенном смысле современное искусство совершает переверачивание спектакля (будь то театрального или кинематографического). В театре тело актера, которое, кстати, тоже представляет себя в качестве бессмертного, проходит через разные метаморфозы, превращаясь в тела других людей — играя разные роли. В современном искусстве рабочее тело художника аккумулирует в себе различные роли (например, в случае Синди Шерман) или (как у Марины Абрамович) различные живые тела. Рабочее тело художника идентично самому себе и в то же время полностью взаимозаменяемо, подменяемо, потому что это тело отчужденного, абстрактного труда. В своей знаменитой книге «Два тела Короля. Исследование средневековой политической теологии» (*The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*) Эрнст Канторович (*Ernst Kantorowicz*) описывает средневековую теорию, согласно которой у короля два тела: природное смертное, с одной стороны, и официальное, институциональное, заменяемое и бессмертное — с другой. Можно сказать по аналогии, что, когда художник выставляет свое тело, экспонируется именно это второе, рабочее тело. В момент его экспонирования это тело также делает зримым всю стоимость труда, аккумулированного в нем художественными

институциями (средневековая теология, согласно Канторовичу, говорит о *корпорациях*). Обычно, посещая музей, мы не отдаем себе отчета в количестве труда, необходимого для того, чтобы картины продолжали висеть на стенах, а статуи — стоять на своих местах. Но это усилие становится немедленно зримым, когда посетитель встречается с сидящей Мариной Абрамович. Именно это угадывание невидимого физического усилия, необходимого, чтобы удержать человеческое тело в одной и той же позе долгое время, сделать из него *вещь*, редимейд, и привлекает внимание посетителей и заставляет их часами созерцать фигуру сидящей Марины Абрамович.

Можно предположить, что только тела знаменитостей открыты для публичного обозрения. Однако даже большинство самых посредственных, обычных, так называемых нормальных людей тоже сейчас постоянно документируют свои собственные рабочие тела посредством фотографии, кино, видео, веб-сайтов и т. п. И в довершение всего, современная повседневность подвергается не только институциональному наблюдению, но и постоянно возрастающей медийной репрезентации. Телеэкраны всего мира заполняются бесконечными ситкоммами, которые демонстрируют нам рабочие тела врачей, крестьян, рыбаков, президентов, кинозвезд, заводских рабочих, наемных убийц, могильщиков и даже медиумов и вампиров. Именно этот вседуший и универсальный характер рабочих тел и их репрезентации делает их особенно интересными для искусства. Хотя первичные природные тела наших современников различны, их вторичные рабочие тела взаимозаменяемы.

Именно эта взаимозаменяемость и объединяет художника с его зрителем. Сегодня художник разделяет искусство с публикой, как раньше он разделял с публикой религию или политику. Быть художником сегодня — это уже не исключительная судьба. Напротив, эта судьба стала репрезентативной для общества в целом на его наиболее интимном, повседневном, телесном уровне. Благодаря этому художник вновь получает шанс сделать свое искусство универсалистским — посредством анализа двойственности и амбивалентности его собственных двух тел.

Эссе «Авангард и китч» (1939), открывающее книгу Клементя Гринберга «Искусство и культура» (1961), остается самым известным и вместе с тем самым странным текстом этого критика. Очевидно, что текст был написан с намерением узаконить авангард, защитить его от критиков. При этом трудно представить себе менее авангардный текст в своих основных предпосылках и риторических приемах.

Тексты раннего авангарда выступают в защиту нового и живого против старого и мертвого, за будущее и против прошлого. Эти тексты проповедуют радикальный разрыв с традициями европейского искусства — и в некоторых случаях даже физическое разрушение традиционного искусства. Новая технологическая эпоха вызывала у художников и теоретиков авангарда — от Маринетти до Малевича — откровенное восхищение. Им не терпелось проститься с традицией и начать с нуля, создать новую точку отсчета. Они боялись только того, что их воли не хватит на достаточно радикальный разрыв с традицией, на то, чтобы стать подлинно новыми, — они боялись упустить нечто, что должно быть отброшено и разрушено, но продолжает связывать их работы с искусством прошлого. Произведения искусства и тексты исторического авангарда продиктованы этим соревнованием в радикализме, желанием отыскать и полностью уничтожить следы прошлого, не замеченные другими.

Гринберг, однако, начинает свой текст с утверждения, что авангард являлся продолжением великой европейской художественной традиции, что он был способом «обеспечить движение культуры в условиях идеологического смятения и насилия» и его можно даже описывать как своего рода «александризм». Для Гринберга положительным качеством авангарда является именно то, что он был таким продолжением традиции. Авангард для Гринберга — это не попытка создать новую цивилизацию и новое человечество, но попытка «имитации имитирования» шедевров, унаследованных модернизмом от великого европейского прошлого. Если классическое искусство

было подражанием природе, то авангардное является подражанием подражанию. По Гринбергу, удачное произведение авангарда обнажает технические приемы, которыми традиционный художник пользовался для создания своего произведения. В этом отношении авангардного художника можно сравнить с хорошо обученным знатоком: он интересуется не столько сюжетом индивидуального произведения искусства (потому что, как утверждает Гринберг, сюжет чаще всего диктуется художнику извне, культурой, в которой этот художник живет), сколько «искусством и литературой как дисциплинами и процессами».

Для Гринберга авангардный художник— это на самом деле профессиональный знаток: художник-авангардист обнажает технику, которой пользовались его предшественники, игнорируя их сюжеты. Таким образом, авангард в основном оперирует посредством абстракции: он изымает из произведения «что», чтобы обнажить «как».

Этот сдвиг в интерпретации авангардного искусства, которое больше не понимается как радикальное, революционное, новое начало, но как тематизация техник традиционного искусства, как «высочайшая сознательность по отношению к истории», соответствует сдвигу в понимании политики авангардного искусства. Гринберг полагает, что знаточество, которое делает зрителя внимательным к чисто формальным, техническим, материальным аспектам произведения искусства, доступно только тому, кто «обладал свободным временем и комфортом, которые всегда идут рука об руку со своего рода культурностью». Для Гринберга это означает, что авангардное искусство может надеяться на финансовую и социальную поддержку только со стороны тех же «богатых и образованных людей, которые исторически поддерживали традиционное искусство. Таким образом, авангард остается связанным с правящим классом буржуазии «золотой пуповиной».

Сказать художнику-авангардисту — Маринетти или Малевичу, — что он продолжает традицию, а не порывает с ней, значит его оскорбить, и Гринберг, конечно же, это знал. Так почему же он так упорно

настаивал на том, что авангард — продолжение, а не разрыв с традиционным искусством?

Причина, как мне кажется, больше политическая, чем эстетическая. Гринбергу неинтересен авангард сам по себе, ему даже неинтересны художники-авангардисты как производители искусства — его скорее интересует потребитель искусства. В действительности вопрос, который является определяющим для текста Гринберга, это вопрос о том, кто может стать потребителем авангардного искусства. Или, иными словами: что конституирует материальный, экономический базис авангардного искусства, при том что искусство понимается как часть социальной надстройки?

В самом деле, Гринберг больше озабочен определением социоэкономического базиса авангардного искусства, чем анализом его утопических грез. Такой подход заставляет читателя вспомнить вопрос, будораживший марксистскую революционную интеллигенцию на протяжении всего XX века: кто является материальным, социальным реципиентом — или, скажем, потребителем — революционной идеи?

Хорошо известно, что изначальная надежда на то, что пролетариат мог стать такой материальной движущей силой, ведущей социалистическую революцию к осуществлению, довольно скоро иссякла. Гринберг уже не ждет, что полуобразованные массы способны стать потребителем авангардных художественных революций. Более разумным он полагает ожидание, что новое искусство поддержит образованный буржуа. Однако историческая реальность 1930-х годов приводит Гринберга к выводу, что буржуазия больше не в состоянии служить экономической и политической опорой высокому искусству. Он неоднократно говорит о том, что прочное доминирование высокого искусства может быть гарантировано только прочным доминированием правящего класса. В тот момент, когда правящий класс начинает чувствовать ненадежность своего положения, ослабление своих позиций, угрозу со стороны нарастающей мощи масс, первое, что он приносит в жертву этим массам, — это искусство. Чтобы сохранить свою реальную политическую и эстетическую власть, правящий класс стремится уничтожить любые различия вкусов и создать иллюзию эстетической

солидарности с массами — солидарности, которая маскирует реальные властные структуры и экономическое неравенство: «Поощрение китча — лишь очередной незатратный способ, с помощью которого тоталитарные режимы стремятся снискать себе расположение своих граждан». В качестве примера Гринберг приводит культурную политику сталинского Советского Союза, нацистской Германии и фашистской Италии. Но вместе с тем он, очевидно, подразумевает, что американская буржуазия следует той же стратегии эстетического самообмана и фальшивой солидарности с масскультурным китчем, чтобы воспрепятствовать массам в визуальной идентификации своего классового врага.

При этом Гринберг не видит большой разницы между демократическим и тоталитарным режимами в их отношении к авангарду. Эти режимы принимают вкус масс, чтобы создать иллюзию культурного единства между правящими элитами и широкими слоями населения. Современные элиты не станут развивать свой собственный, «высокий» вкус, потому что не хотят демонстрировать свое культурное отличие от масс и без нужды вызывать их раздражение. Этот эстетический самообман современных правящих классов приводит к ослаблению поддержки «серьезного искусства». В этом отношении Гринберг со всей очевидностью следует консервативной критике современности в духе Освальда Шпенглера или Т.С. Элиота — эти имена и ссылки на их тексты постоянно встречаются в критике Гринберга. Согласно им и подобным им авторам, современность движется к культурной гомогенизации европейских обществ. Правящие классы начинают мыслить практически, прагматично и технично. Им больше не хочется растрачивать время и энергию на созерцание, самообразование и эстетическое переживание.

Именно культурный закат правящих элит беспокоит Гринберга в первую очередь — и поэтому в конце статьи он выражает более чем робкую надежду на грядущую победу международного социализма (ключевое понятие троцкизма), который будет не столько создавать новую культуру, сколько обеспечит «сохранение всего живого в культуре, которую мы имеем сейчас». Поразительным образом эти заключительные

слова статьи весьма определенно напоминают читателю об основном принципе сталинской культурной политики, бессчетное количество раз ретранслированном во всех советских изданиях того же исторического периода: роль пролетариата состоит не столько в том, чтобы создавать новую культуру, сколько в апроприации и сохранении лучшего из того, что в мировой культуре уже создано, потому что это наследие было предано буржуазией, которая подчинилась власти фашизма.

Однако нельзя не заметить, что, возводя авангард к высокому искусству прошлого, Гринберг нашел авангарду нового врага — китч. Китч он определяет еще более оригинальным образом, чем авангард: «Китч механистичен и оперирует формулами. Китч — это замещение опыта и фальсификация чувств. Китч изменяется в соответствии со стилем, но остается верен себе. Китч — воплощение всего поддельного, что есть в жизни нашего времени». Гринберг радикальным образом смещает понятие авангарда, деисторизируя оппозицию авангарда и неавангарда. Теперь она понимается не как оппозиция искусства прошлого и искусства будущего, а как оппозиция высокого и низкого искусства в рамках одной, современной, существующей в настоящем времени культуры. Согласно традиционной исторической схеме, авангард был художественной манифестацией современности (*modernity*) — как Ренессанс, барокко, классицизм или романтизм были манифестациями предыдущих исторических эпох. И, несомненно, художники исторического европейского авангарда разделяли этот взгляд.

Сам Гринберг говорит в начале своей статьи об исторической рефлексии как о непереносимом условии возникновения авангарда. Но он также указывает на то, что преемственность исторического искусства не включала в себя народное искусство и описывала исключительно историю искусства правящего класса. Гринберг, между тем, полагает, что в современную эпоху художественный вкус масс больше не может игнорироваться, соответственно не может игнорироваться и китч, который понимается им как художественная манифестация этого массового вкуса. Конфликт разных исторических формаций

здесь замещается классовым конфликтом внутри одной и той же капиталистической современности.

Истинное достижение «Авангарда и китча» состоит не в теории авангарда, но в открытии китча как специфической художественной формации. В лучших традициях марксизма Гринберг сосредотачивает свое внимание на искусстве угнетенных классов и ставит это искусство в центр своего культурного анализа, хотя его личная эстетическая оценка этого искусства является крайне негативной. Не случайно «Авангард и китч» стал точкой отсчета для анализа культурной индустрии, предложенного Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером в «Диалектике Просвещения» (1947). Даже сегодня наше понимание массовой культуры остается глубоко обязанным «Авангарду и китчу», потому что оно до сих пор определяется оппозицией массовой культуры и «высокого» авангардного искусства.

Разумеется, Гринберг был не первым, кто отреагировал на рост современной массовой культуры. Но эта массовая культура чаще всего понималась авангардными художниками и критиками просто как сумма пережитков прошлых культурных эпох, которые исчезнут под влиянием нового, авангардного искусства, призванного охватить все общество. Представители европейского авангарда считали исчезновение этих пережитков прошлого неизбежным, потому что законы художественного прогресса для них были теснейшим образом связаны с прогрессом технологическим и социальным. Гринберг, напротив, утверждает в своем тексте, что китч не просто пережиток предыдущих эпох, а исключительно современный феномен — такой же современный, как сам авангард. Для Гринберга китч — это отражение вкуса современных масс, которые предпочитают китч искусству прошлого. В то же время китч в большей мере, чем авангард, является продуктом новых технологий и нового социального порядка, потому что авангард продолжает анализировать шедевры прошлого, вместо того чтобы их просто использовать, как это делает китч, который заимствует из «совершенно зрелой культурной традиции <...> свой инструментарий, свои фокусы, стратегии, методы, темы и переводит их в систему, отбрасывая все остальное».

В самом деле, Гринберг с большим пессимизмом относится к историческим перспективам авангарда, который, в его представлении, все больше оттесняется на экономическую и политическую периферию вместе с высоким искусством прошлого. И в то же время он крайне оптимистичен относительно перспектив китча, который представляется ему все более преуспевающим — хотя и крайне неприятным и ненавистным — соперником авангарда.

Однако эти два соперника слишком разнятся в своих целях и стратегиях, чтобы по-настоящему вступить в соревнование. Китч замещает традиционное искусство, а авангард его анализирует. Открыв китч как особый феномен, Гринберг дает новому авангарду возможность анализировать китч точно так же, как исторический авангард анализировал искусство прошлого. Можно сказать, что без гринбергова открытия китча в качестве специфической эстетической и художественной области поп-арт и концептуальное искусство, равно как и различные практики институциональной критики, были бы невозможны — несмотря на то что их представители любили критиковать Гринберга, а сам Гринберг эти практики не поддерживал.

Действительно, Гринберг переинтерпретировал китч как единственно верную манифестацию современности, истинного наследника искусства прошлого. Своим же определением авангарда Гринберг свел его роль к аналитическому и критическому комментарию славного искусства прошлого. Следующим шагом могло быть только перенесение аналитического подхода с традиционного искусства на его законного наследника, а именно — китч. Не случайно критическое отношение к масскультурному китчу постоянно обвиняется в элитизме, в том, что это проявление высокомерия и антидемократических взглядов правящей буржуазии.

Однако если еще можно согласиться с Гринбергом в том, что авангард не является истинно инновативным, творческим и пророческим разрывом с традицией, а просто техническим анализом искусства прошлого, то по-прежнему трудно поверить в то, что подобная техноаналитическая позиция отвечает эстетическому вкусу буржуазии.

Очевидно, что правящие элиты заинтересованы не в производстве искусства, но только в его потреблении, даже если их вкус и отличается большей рафинированностью, чем вкус народа. Де-факто Гринберг дает авангардному искусству определение, которое выводит его за рамки любого оценочного суждения вкуса, будь то вкус элит или масс. По Гринбергу, идеальный зритель авангардного искусства меньше заинтересован в нем как источнике эстетического удовольствия, нежели как источнике знания, информации о производстве искусства, о его инструментарии, носителях и технике. Искусство здесь перестает быть делом вкуса и становится делом истины. В этом смысле можно действительно говорить об автономности авангардного искусства, так же как мы говорим об автономности современной науки — то есть о независимости от индивидуального вкуса и политической позиции. Здесь знаменитое «автономное искусство» Гринберга перестает быть синонимом «вкуса элит» и «башни из слоновой кости». Вместо этого оно становится просто манифестацией технического мастерства и знания, доступного и полезного каждому, кто интересуется анализом и, возможно, желает приобрести такое мастерство и знание.

Гринберг, таким образом, кажется большим реалистом, когда говорит, что авангардные художники — это художники для художников. Но это открытие, видимо, его разочаровало, поскольку из него следовало, что авангардное искусство не имело никакой твердой социальной почвы. Это сравнимо с утверждением, что революция интересна только самим революционерам, — утверждение, которое, может быть, и верно, но не перестает быть от этого несколько гнетущим.

Для Гринберга художники — это богема, которая существует, не имея прочного положения в обществе, в котором она работает. Поэтому он выдвигает предположение, что вкус к истине — это дело меньшинства, особенно в случае художественной истины, понятой как художественная техника. Этот ответ представляется верным, если мы имеем в виду традиционное или авангардное искусство. Однако в подобном ответе игнорируется тот факт, что общедоступность искусства, будь то даже китч, также предполагает растущее вовлечение масс не только в потребление искусства, но и в его производство.

Еще тексты русских формалистов, чья теория авангарда была прочитана как анализ исключительно формальной, материальной сделанности произведения, использовались Гринбергом для обозначения того факта, что произведения искусства являются технически произведенными вещами и, соответственно нужно анализировать в тех же терминах, что и такие вещи, как машины, поезда или самолеты. С этой точки зрения больше не существует ясного различия между искусством и дизайном, между производением искусства и чисто техническим продуктом. Этот конструктивистский, производственный подход позволял рассматривать искусство не в контексте свободного времени и просвещенного созерцания, а в терминах производства, то есть в терминах, которые больше относятся к деятельности ученых и рабочих, нежели к стилю жизни праздного класса. И на самом деле Гринберг следует той же линии аргументации, когда он превозносит авангард за демонстрацию техники искусства вместо простого использования его эффектов.

Второй текст, включенный в «Искусство и культуру» — «Положение культуры» (*The Plight of Culture*), — был написан после войны, в 1953 году. Здесь Гринберг еще более радикально настаивает на производственном подходе к культуре и цитирует Маркса как своего самого важного свидетеля. Гринберг утверждает, что современный индустриализм обесценил концепцию свободного времени — даже богатые должны трудиться и даже они подпадают под требование эффективности как мерила успеха, вместо того чтобы выделяться своим мастерством проведения свободного времени: «Сами богатые больше не свободны от доминирования труда; потому что точно так же, как они утратили свою монополию на физический комфорт, бедные утратили монополию на тяжелый труд». Поэтому Гринберг соглашается и в то же время не соглашается с диагнозом, который Т.С. Элиот поставил современной культуре в книге «Заметки к определению культуры» (*Notes Towards the Definition of Culture*) (1948).

Гринберг соглашается с Элиотом в том, что традиционная культура, основу которой составляли свободное время и рафинированность, пришла в упадок, потому что современная индустриализация

принуждает к труду каждого. Но в то же время Гринберг пишет: «Единственный выход, который я вижу для культуры в данных обстоятельствах, — перенести центр ее тяжести, найти точку опоры не в свободном времени, а прямо посреди труда». В самом деле, отход от традиционного идеала образованности, приобретаемой в свободное время, кажется единственным выходом из бесчисленных парадоксов, произведенных попыткой Гринберга связать этот идеал с концепцией авангарда. Далее он пишет о том решении, которое предлагает: «Я не могу вообразить себе последствия того, что я предлагаю». И затем: «Я не могу идти дальше этих построений, которые следует признать схематичными и отвлеченными <...>. Но они будут уже небесполезны, если позволят нам не отчаиваться перед конечной точкой, к которой движется культура индустриализма. И они также небесполезны, если позволят нашей мысли не останавливаться в той точке, где останавливаются Шпенглер, Тойнби и Элиот».

Трудность, связанная с воображением культуры, расположенной «посреди труда», восходит к романтической оппозиции произведения искусства и индустриального продукта — оппозиции, которая по-прежнему является формирующей для текстов Гринберга, даже когда он воспеваает авангард за то, что тот сместил внимание зрителя с содержания искусства на его технику. Поэтому Гринберг приходит к несколько противоречащему интуиции предположению, что только правящий класс, исключенный из производственного процесса, располагает достаточным количеством свободного времени для созерцания и эстетической оценки технической стороны искусства.

В самом деле, скорее можно было бы ожидать такой оценки от людей, непосредственно вовлеченных в производство искусства. Число таких людей, разумеется, возрастало в XX веке, а в последнее время растет по экспоненте. В конце XX — начале XXI века искусство вступило в новую эру, а именно — массового художественного производства, которая последовала за эрой массового художественного потребления. Современные средства коммуникации и социальные сети наподобие Facebook, YouTube и Twitter дают глобальному населению возможность размещать фотографии, видео и тексты способом, который

оказывается тесно связан с приемами постконцептуального искусства. Современный дизайн дает тому же населению возможность формировать и переживать свои собственные тела, дома и рабочие места как художественные объекты и инсталляции. Современный потребитель искусства перестал быть зрителем искусства — он стал его производителем. Таким образом, искусство стало масскультурной практикой. Сегодняшний художник живет и действует прежде всего среди производителей искусства, а не его потребителей. Долгое время повседневность художественной практики, разделяемой массами, оставалась незамеченной, хотя многие теоретики искусства (например, русские формалисты) и художники (например, Марсель Дюшан) неоднократно пытались привлечь наше внимание к современной повседневной жизни как области искусства. В наше время повседневность стала еще более искусственной, театрализованной и дизайнерской. Сегодня художник разделяет искусство с публикой, подобно тому как раньше разделял религию или политику. Быть художником перестало быть эксклюзивной судьбой — эта судьба стала репрезентативной для общества в целом на самом непосредственном, повседневном уровне.

Таким образом, можно сказать, что в современном обществе роль производителя и потребителя искусства совмещается в одном субъекте, формируя двоякое отношение между личностью и производением искусства. С одной стороны, будучи производителями и, следовательно, производителями искусства, мы внимательны к технической стороне искусства и наша цель — чему-то у него научиться, симитировать его, модифицировать или отвергнуть. В этом смысле современный человек неизбежно смотрит на искусство как авангардист, то есть обращая внимание на его техничность, на его «сделанность». С другой стороны, тот же современный человек может просто наслаждаться эффектами искусства, не обращая внимания на его технику, то есть воспринимать это искусство как китч.

Таким образом, можно сказать, что различие между авангардом и китчем, введенное Гринбергом, описывает не две различные области, или типа, или практики искусства, но скорее два различных взгляда на искусство.

Любое произведение искусства — и любая вещь, коли на то пошло, — может рассматриваться и оцениваться из перспективы авангарда и китча. В первом случае мы интересуемся его техникой, во втором — его эффектами. Или, говоря иначе, в первом случае мы смотрим на искусство как производителя, во втором — как потребителя. Два этих различных подхода не могут быть укоренены в классовой структуре современного общества, потому что каждый должен трудиться и каждый располагает свободным временем. Таким образом, наше восприятие искусства постоянно колеблется между авангардом и китчем. Оппозиция, которую Гринберг описал как макрокультурную, на самом деле определяет эстетическую восприимчивость каждого отдельного члена современного общества.

Имеется как минимум два подхода к вопросу о взаимоотношении искусства и денег. Если считать искусством совокупность всего, что циркулирует на арт-рынке, то на ум в первую очередь приходит стремительное развитие этого рынка на протяжении последних десятилетий: аукционы модернистского и современного искусства, огромные суммы, предложенные за отдельные произведения, — все, о чем обычно пишут газеты, освещающие тему современного искусства. Впрочем, то, что искусство можно рассматривать в контексте арт-рынка и каждое произведение искусства потенциально является товаром, сомнений нет ни у кого.

С другой стороны, современное искусство функционирует также в контексте выставок — постоянных и временных. Число крупномасштабных временных выставок — биеннале, триеннале, Документа, Манифеста — постоянно увеличивается. Подобные мероприятия ориентированы главным образом не на покупателей искусства, а на широкую публику. Поскольку искусство на таких выставках не продается и не покупается, взаимоотношение между искусством и деньгами в этом случае оказывается иным. Здесь искусство представлено вне арт-рынка и, следовательно, нуждается либо в государственной, либо в частной поддержке. Ярмарки искусства, якобы предназначенные для покупателей, также все больше превращаются в общественные события, привлекающие людей, либо не заинтересованных в приобретении произведений искусства, либо не обладающих достаточными для этого финансовыми средствами.

Я бы хотел особо подчеркнуть один момент, который в контексте современных дискуссий о выставках нередко упускается из виду. Часто допускается предположение, что искусство способно существовать даже тогда, когда оно не выставляется. Разговор о выставочных практиках, таким образом, превращается в обсуждение того, что вошло и что не вошло в ту или иную экспозицию — как если бы

невключенные работы, даже не будучи представленными, все равно где-то существовали бы. В некоторых случаях произведения искусства действительно могут храниться, ожидая быть выставленными в будущем, но в большей части случаев не выставить работу означает не дать ей состояться.

Действительно, по крайней мере начиная с редимейдов Дюшана, считается, что произведение искусства возникает в момент его экспонирования. Создать произведение искусства означает не что иное, как представить какой-либо предмет в контексте искусства — кроме выставки, другого способа создания произведений искусства нет. Но в том случае, когда создание и демонстрация искусства совпадают, результирующее произведение очень редко обладает способностью циркулировать на рынке искусства. А поскольку инсталляция, по определению, не может с легкостью циркулировать, то из этого следует, что инсталляционное искусство немислимо без внешнего финансирования. Теперь становится ясным основное различие между спонсированием выставки, скажем, предметов, традиционно причисляемых к искусству, и спонсированием художественных инсталляций. В первом случае без достаточной меценатской поддержки некоторые предметы так никогда и не были бы представлены широкой публике, но тем не менее продолжали бы существовать. Во втором случае недостаточное финансирование означало бы, что произведения искусства, понятые как художественная инсталляция, вообще не были бы созданы. И это было бы потерей по меньшей мере по одной важной причине: художественные и кураторские инсталляции все более и более привлекают кинорежиссеров, музыкантов, поэтов, не принимающих массовый вкус своего времени и не способных по этой причине стать частью коммерческой массовой культуры. Философы и теоретики также открывают выставки искусства как пространства для своего дискурса. Арт-сцена стала территорией, на которой могут быть сформулированы и представлены и политические идеи и проекты, которым иначе было бы трудно найти место в современной политической действительности.

Следовательно, выставки стали местом, где формулируются и задаются релевантные вопросы о взаимоотношении искусства и денег. Рынок искусства, по крайней мере формально, является сферой, в которой доминируют частные вкусы. Но что же можно сказать о выставках искусства, ориентирующихся на более широкую публику? Постоянно приходится слышать, что выставочная практика все более и более извращается под влиянием частных вкусов и интересов богатых коллекционеров. Во многом это так и есть. Однако что же собой представляет неискаженный общественный вкус, который якобы должен преобладать в выставочных практиках, не подчиненных частным интересам? Реальный ли это вкус широкой публики, характерный для нашей современной цивилизации? Действительно, инсталляционное искусство часто критикуют именно за его элитарность; бытует мнение, что широкая публика к этой форме искусства глубоко равнодушна. Это мнение заслуживает внимательного анализа именно потому, что оно весьма распространено. Следует начать со следующего вопроса: если инсталляционное искусство элитарно, то что же это за элита, для которой оно якобы предназначено?

В нашем обществе, говоря об элите, мы, как правило, имеем в виду финансовую верхушку. Таким образом, называя искусство элитарным, мы подразумеваем, что оно предназначено для богатых и привилегированных классов нашего общества. Но, как я уже пытался продемонстрировать ранее, в случае инсталляционного искусства ситуация является как раз обратной. Обеспеченные коллекционеры приобретают циркулирующие на международном рынке дорогостоящие предметы искусства и мало интересуются инсталляциями, функционирующими главным образом как экспонаты выставок и представляющими технические трудности для покупки и продажи. И, как правило, за заявлением о том, что инсталляция является элитарным видом искусства, следует приглашение обеспеченным коллекционерам выставить свои частные коллекции в доступном для широкой публики помещении. Понятие элиты, таким образом, становится все более туманным, потому что все менее понятно, кто же именно к ней принадлежит.

В попытке прояснить, что может подразумеваться под словом «элитарный», следует обратиться к эссе Климента Гринберга «Авангард и китч» (1939), которое прославилось как иллюстрация так называемого элитарного подхода к искусству. Сегодня Гринберга помнят главным образом как теоретика модернизма, введшего понятие плоской картины. Однако в «Авангарде и китче» его занимает другой вопрос, а именно: кто может осуществлять финансовую поддержку высокого искусства в условиях современного капитализма?

Согласно Гринбергу, истинное авангардное искусство стремится выявить техники, которые были использованы для создания шедевров прошлого. В этом отношении художник-авангардист сравним с хорошо информированным ценителем искусства, которого сюжет картины занимает гораздо меньше, нежели творческие и технические приемы, с помощью которых этот сюжет был выражен (Гринберг утверждает, что сюжет предоставляется художнику извне — культурой, в которой он живет). И в этом смысле основным направлением авангарда является абстракция, то есть стирание сюжета искусства за счет повышенного интереса к технике его создания. Гринберг, видимо, исходит из положения, что знания, позволяющие зрителю обращать внимание на чисто формальные, технические и материальные аспекты произведения искусства, доступны исключительно членам главенствующего класса, которые «обладают свободным временем и комфортом, всегда сопутствующими личному развитию». Для Гринберга из этого следует, что искусство авангарда может надеяться получить финансовую поддержку исключительно от этого класса «богатых и развитых» покровителей (исторически становившихся меценатами). Таким образом, авангард для Гринберга оставался связан с буржуазией «золотой пуповиной». Эти формулировки запомнились большинству его читателей и определили восприятие и интерпретацию его текстов.

Но фактом, делающим эссе Гринберга действительно интересным и релевантным сегодня, является то, что в нем за заявлением о том, что лишь «богатые и образованные» (элита в традиционном понимании

этого слова) могут быть способны и готовы поддерживать авангардное искусство, тут же следует его подробное опровержение. Историческая действительность 1930-х подтолкнула Гринберга к выводу, что буржуазия не способна более обеспечить социальный базис для авангардного искусства. Для того чтобы поддержать свою реальную политическую и экономическую власть в условиях современного массового общества, правящая элита должна отвергнуть любое подозрение в том, что она поддерживает элитарное искусство. Последнее, чего хочет элита, это быть элитарной, то есть быть видимо отличной от народа. Следовательно, современная элита обязана стереть любое различие во вкусах и создать иллюзию политической солидарности с массами — солидарности, за которой скрывается реальная структура власти и экономического неравенства. Как пример подобной стратегии Гринберг приводит культурную политику сталинского Советского Союза, нацистской Германии и фашистской Италии. Но он предполагает, что и американская буржуазия следует той же стратегии эстетической солидарности с массовой культурой с целью не позволить массам визуально идентифицировать ее, буржуазию, как своего классового врага.

Применяя анализ Гринберга к сегодняшней культурной ситуации, скажем, что современные элиты коллекционируют именно такое искусство, которое они считают достаточно зрелищным, чтобы импонировать широким массам. Именно поэтому крупные частные коллекции кажутся неэлитарными и являются хорошо адаптированными к привлечению глобального туризма. Мы живем во время, когда вкусы элит и вкусы масс совпадают. Не следует забывать, что сегодня значительное состояние может быть получено лишь в результате торговли товаром, ориентированным на широкого потребителя. Если современные элиты неожиданно станут действительно элитарными, прямым следствием этого для них станет потеря капитала. Следовательно, возникает вопрос: как в подобных условиях может существовать какое-либо элитарное искусство?

В том же эссе Гринберг дает ответ на этот вопрос. Если авангард является не чем иным, как анализом форм традиционного искусства

(с точки зрения его изготовления), тогда элитарное искусство — не что иное, как искусство для художников, то есть искусство, предназначенное в первую очередь для создателей, а не для потребителей искусства. Высокое искусство стремится продемонстрировать принципы своего создания: свою техническую сторону, свою поэтику, приемы и тактики, необходимые для того, чтобы оно было привнесено в мир. Определение, которое Гринберг дает авангардному искусству, позволяет вывести его далеко за рамки вкуса, будь то вкус масс или вкус элиты. Согласно Гринбергу, идеальный зритель авангардного искусства менее заинтересован в нем как в источнике эстетического наслаждения, нежели как в источнике знания, а именно информации о том, как создается искусство, о его приемах, техниках, методах, средствах и т. п. Искусство перестает представлять собой проблему вкуса и становится вопросом знания и мастерства. В этом смысле можно утверждать, что авангардное искусство, как и современная техника, является в значительной мере автономным, то есть независимым от чьего-либо личного вкуса. Поэтому произведения искусства следует анализировать согласно тем же критериям, что и все остальные предметы — например, машины, поезда или самолеты. С этой позиции четкого различия между искусством и дизайном, между произведением искусства и обыкновенным изделием техники больше не существует. Конструктивистская, продуктивистская точка зрения делает возможным рассмотрение искусства не в контексте досуга и информированного эстетического созерцания, но в терминах продуктивности, то есть в терминах, относящихся скорее к практике ученых и рабочих, нежели к образу жизни привилегированного класса.

Из этого следует, что под элитарным искусством подразумевается искусство, созданное не для потребителей, а скорее для самих художников. Мы больше не имеем дело со специфичным вкусом, будь то вкус элит или масс — но с искусством для художников, с практикой искусства по ту сторону вкуса. Однако будет ли подобное искусство, не задающееся проблемами вкуса, действительно элитарным? Вопрос можно также поставить иначе: действительно ли художники — элита?

Очевидно, что они к ней не принадлежат, потому что для этого у них попросту не хватает ни денег, ни времени. Впрочем, те, кто описывает элитарное искусство, как созданное для художников, совсем не подразумевают, что художники правят миром. Они лишь считают, что быть художником означает принадлежать к меньшинству. В этом смысле элитарное искусство на самом деле означает искусство меньшинства. Но являются ли художники в нашем современном обществе таким уж меньшинством? По-моему, нет.

Возможно, во времена Гринберга все именно так и обстояло, но сегодня ситуация совсем иная. В период между концом XX и началом XXI века искусство вошло в новую эру — эру массового производства искусства, сменившую период его массового потребления. Быть художником сегодня означает принадлежать к большинству, а не к меньшинству населения. Соответственно анализ современного массового производства искусства должен прийти на смену анализу искусства прошлого, о котором писал Гринберг. Именно этим и занимаются современные профессиональные художники. Они исследуют массовое создание, а не массовое или элитарное потребление искусства. Современное искусство — это искусство по ту сторону эстетики.

Эстетический подход к искусству, по определению, является потребительским. Эстетика как философская традиция и академическая дисциплина рассматривает искусство с точки зрения потребителя искусства, то есть идеального зрителя. Этот зритель стремится получить так называемое эстетическое переживание. По меньшей мере уже начиная с Канта мы знаем, что эстетическое переживание может быть опытом либо прекрасного, либо возвышенного. Иначе говоря, это может быть опытом чувственного удовольствия. Но это также может быть и антиэстетическим опытом протеста, фрустрации, спровоцированным произведением искусства, которому недостает качеств, требуемых от него положительной эстетикой. Это может быть опыт утопического видения, которое выведет человечество из его нынешних условий к новому будущему, в котором правит прекрасное, либо — в несколько иных терминах — оно может перераспределить чувственные ощущения зрителя таким образом, чтобы ввести

в поле его восприятия предметы и голоса, до того от него скрытые. Но оно также может продемонстрировать невозможность положительных эстетических переживаний в обществе, основанном на подавлении и эксплуатации, на тотальной коммерциализации и коммодификации искусства, которые с самого начала подрывают возможность утопической перспективы. Как нам известно, оба этих на первый взгляд противоречащих друг другу эстетических опыта могут в равной степени дать эстетическое наслаждение. Однако, для того чтобы его пережить, зрителю необходимо быть достаточно эстетически образованным, а подобное образование непременно отражает социальную и культурную среду, в которой он родился и живет. Иными словами, эстетический подход предполагает подчинение создания искусства его потреблению и, следовательно, подчинение теории искусства социологии.

На самом деле эстетическая позиция не нуждается в искусстве и функционирует гораздо лучше без него. Часто говорится, что все чудеса искусства бледнеют в сравнении с чудесами природы. По интенсивности эстетического переживания никакое произведение искусства не может сравниться даже с самым заурядным закатом. И, разумеется, возвышенная сторона природы и политики переживается в полной мере не при чтении романов или рассматривании картин, а при столкновении с настоящей природной катастрофой, революцией или войной. Так, Кант, а также художники и поэты романтизма, создавшие первые значительные дискурсы об эстетике, сходились во мнении, что именно реальный мир, а не искусство, является предметом, заслуживающим эстетического отношения (равно как и научного рассмотрения и этического анализа).

Профессиональное искусство может служить в этой перспективе лишь способом воспитания вкуса и эстетического суждения. После того как это воспитание завершено, искусство, словно лестница Витгенштейна, должно быть отброшено в сторону, чтобы субъект мог непосредственно отдаться эстетическому переживанию самой жизни. Рассматриваемое в эстетической перспективе искусство представляется чем-то, что может и должно преодолеть самого себя. Любые

предметы могут быть рассмотрены в эстетической перспективе; все что угодно может стать источником эстетического опыта и объектом эстетического суждения. С точки зрения эстетики искусство не обладает привилегированным положением. Взрослый человек не нуждается в эстетических наставлениях искусства и должен полагаться исключительно на собственный вкус и восприятие. Когда эстетический дискурс используется для легитимации искусства, он лишь успешно подрывает положение искусства в обществе.

Однако наш современный мир состоит преимущественно не из природных, а из искусственно созданных вещей — результатов человеческого труда. В то же время даже если широкие слои населения сегодня и создают искусственные вещи, они не анализируют и не демонстрируют методы их создания, не говоря уже об экономических, социальных и политических условиях, при которых эти вещи создаются и получают распространение. С другой стороны, именно этим занимается профессиональное искусство — оно создает пространства, позволяющие критическую оценку массового производства искусственных вещей в современном мире. Именно поэтому подобное критическое, аналитическое искусство следует поддерживать в первую очередь: без этой поддержки оно просто не будет существовать. И эта поддержка должна обсуждаться по ту сторону вопросов вкуса или эстетических соображений. На кону не эстетическое, но техническое, или, если угодно, поэтическое измерение искусства.

Хорошим примером подобного исследования является поэтика Интернета, ставшего сегодня основным средством массового производства текстов и имиджей. Интернет нередко склоняет рядового зрителя — иногда даже и некоторых серьезных теоретиков — к разговорам о нематериальном производстве, нематериальных рабочих, и т. д. Действительно, для человека, сидящего дома, в офисе или в студии и вглядывающегося в экран своего персонального компьютера, последний становится окном в виртуальный, нематериальный мир чистых, плавающих означающих. Не считая некоторых признаков физической усталости, неизбежных после нескольких часов, проведенных перед экраном, тело работающего за компьютером в этом рабочем процессе

совсем не задействовано. Компьютерный пользователь полностью погружается в уединенное общение с медиумом; он, словно читатель книги, полностью абстрагируется от себя и своего физического состояния. Но оказывается забытой также и материальность самого компьютера: подсоединенные к нему провода, потребляемое им электричество и т.д.

Однако ситуация резко меняется, когда тот же самый компьютер помещается в художественную инсталляцию или в какое-нибудь другое выставочное пространство, потому что последнее направляет и организует внимание зрителя. Траектория движения посетителя в выставочном пространстве противоречит типичной изоляции пользователя Интернета. Выставка, использующая и тематизирующая цифровую аппаратуру, превращается в социальное событие, которое одновременно и материально, и нематериально. Можно утверждать, что выставочная практика позволяет выявить материальную составляющую вещей нашего мира. Возвращаясь к началу данной статьи, можно сказать, что именно в этом состоит критический, просветительский характер по-настоящему современного искусства: пока товары, созданные нашей цивилизацией, циркулируют на глобальных рынках соответственно их денежной и символической стоимости, их материальность в лучшем случае принимает форму частного потребления. Лишь современное искусство способно продемонстрировать материальную составляющую вещей как таковую.

Одиночество проекта

Написание различных проектов стало основным занятием современного человека. Что бы ни предпринималось в наши дни в сферах экономики, политики или культуры, для получения официального утверждения или финансовой поддержки общественных институтов все это должно быть сформулировано в виде проекта. Если в своем первоначальном виде проект отвергается, то он перерабатывается в расчете на то, что будет принят в новой редакции. Если же отвергается и исправленный проект, его автору остается только предложить совершенно новый проект. Таким образом, все члены нашего общества постоянно заняты рассмотрением, обсуждением, отклонением или принятием бесконечного числа проектов. Проводятся экспертизы, дотошно просчитываются бюджеты, собираются комиссии, назначаются комитеты и выносятся заключения. Многие наши современники тратят свое время исключительно на чтение различного рода заявок, отзывов и бюджетов. Большая часть этих проектов так никогда и не реализуется. Достаточно тому или иному эксперту сообщить в своем заключении о бесперспективности проекта, сложности его финансирования или просто неактуальности — и весь затраченный на написание проекта труд оказывается пустой тратой времени.

Совершенно очевидно, что за презентацией проектов стоит огромная работа, которая со временем все возрастает. Чтобы произвести благоприятное впечатление на потенциальных экспертов, представляемые на рассмотрение различных жюри, комиссий и общественных институтов проекты описываются до малейших деталей и оформляются по последнему слову графического дизайна. Таким образом, этот уже разработанный жанр проектного формулирования перерастает постепенно в разновидность искусства, значение которого в нашем обществе пока еще недостаточно осознано. Ибо каждый проект, независимо от того, осуществлен он или нет, — это своеобразное видение будущего и поэтому привлекателен и поучителен. Однако

большая часть проектов, непрерывно производимых нашей цивилизацией, будучи однажды отвергнутой, чаще всего просто выбрасывается, исчезает. Такое пренебрежительное отношение весьма приискорбно, поскольку ограничивает возможность анализа и понимания содержащихся в этих проектах надежд и видений будущего, которые помогли бы как раз многое осознать в современном обществе. Не будем, однако, заниматься социологическим анализом. Нас интересует, какие надежды связаны с проектом как таковым, почему люди хотят создавать всевозможные проекты, вместо того чтобы свободно устремиться в будущее, не ограничивая себя проектированием.

Ответить на этот вопрос можно следующим образом: каждый проект, кроме всего прочего, диктуется стремлением обрести санкционированное обществом одиночество. Действительно, в отсутствие какого бы то ни было плана мы неизбежно отдаемся на милость потоку мировых событий, всеобщей судьбе и вынуждены постоянно осуществлять коммуникацию с окружающими. Это вполне очевидно, если речь идет о таких событиях, как землетрясения, пожары и наводнения, которые происходят без предварительного планирования *per definitionem* (по определению). Такого рода события сближают людей, делают их коммуникацию и согласованность действий необходимыми. Это распространяется и на личные неудачи — стоит кому-то сломать ногу или подцепить вирус, как он тут же попадает в зависимость от посторонней помощи. Но даже в процессе рутинной повседневной жизни люди связаны между собой общим ритмом работы и отдыха. Те индивиды, которые в повседневной жизни не готовы к спонтанной коммуникации со своими современниками, воспринимаются всеми как сложные, асоциальные и недружелюбные, они становятся объектами осуждения со стороны общества.

Ситуация, однако, резко меняется, когда в качестве причины самоизоляции и отказа от коммуникации человек предьявляет санкционированный обществом индивидуальный проект. Всем нам понятно: выполнение проекта — тяжелое бремя, оно предполагает строгое соблюдение обязательств и сроков, что не оставляет времени ни на что другое. Написание книги, подготовка выставки или работа

над научным открытием принимаются всеми как времяпрепровождение, позволяющее индивиду избежать не только контакта с обществом (дискоммуницировать, если не экскоммуницировать себя), но и традиционного осуждения за это. Парадокс (довольно приятный) заключается в том, что чем дольше срок осуществления проекта, тем более тяжкое бремя взваливает на себя человек. В нынешнем художественном контексте утверждаемые проекты рассчитаны на реализацию максимум в течение пяти лет. Взамен по истечении ограниченного периода затворничества от человека ждут представления конечного продукта и возвращения в зону общественной коммуникации — по меньшей мере до того момента, пока он не сделает очередное проектное предложение. Наряду с этим наше общество по-прежнему принимает проекты, способные поглотить человека на всю оставшуюся жизнь — в области науки или искусства, например. Людям, преследующим некую научную или творческую цель, в течение неограниченного срока позволено не находить времени на социальное общение. Чего общество все же ожидает от них, по крайней мере в финале их жизни, так это предъявления какого-то конечного продукта — работы, которая ретроспективно станет социальным оправданием жизни в изоляции. Но существуют также и другие виды не ограниченных во времени проектов — бесконечные проекты вроде религии или построения лучшего общества, которые неизбежно выводят людей из современной им всеобщей коммуникации и переносят во временную структуру уединенного проекта.

Исполнение таких проектов зачастую требует коллективных усилий, поэтому изоляция проекта разделяется его участниками. Множество религиозных сообществ и сект удаляются от всеобщей коммуникации ради осуществления религиозного проекта, заключающегося в духовном усовершенствовании. В эпоху коммунизма целые страны отрезали себя от остального человечества ради достижения цели построения лучшего общества. Обо всех этих проектах сейчас, конечно, можно уверенно говорить как о неудачных, поскольку они не смогли предъявить конечного продукта и поскольку в определенный момент истории

их адепты отказались от самоизоляции и предпочли вернуться ко всеобщей коммуникации. Таким образом, модернизацию обычно понимают как постоянное расширение коммуникации, как процесс прогрессирующей секуляризации, которая разрушает все формы одиночества и самоизоляции. Модернизация связывается с появлением нового общества тотального включения, которое исключает все формы исключительности. Однако и проект как таковой — современный феномен; ведь проект создания открытого, совершенно секуляризованного общества тотальной коммуникации в конечном счете также остается проектом. И, как уже упоминалось, каждый проект главным образом стремится обеспечить себе затворничество и самоизоляцию. Современность получает в этой связи двойственный статус. С одной стороны, она воспитывает принуждение к тотальной коммуникации и тотальному коллективному существованию, в то время как, с другой стороны, она постоянно порождает новые проекты, которые регулярно приводят к радикальной изоляции. Этот двойственный статус характерен и для различных проектов исторического художественного авангарда, в рамках которых были изобретены новые авангардные языки и эстетические программы. Языки авангарда задумывались для универсального использования как обещание общего будущего для всех и каждого, но в то же самое время их сторонники подверглись коммуникативной (само)изоляции и превратились тем самым в явный бренд в глазах окружающих.

Почему проект оборачивается изоляцией? Ответ на самом деле уже был дан выше. Но кроме всего прочего, каждый проект является декларацией другого, нового будущего, которое наступит, когда проект будет выполнен. Для наступления этого нового будущего человек должен на время отсутствовать для всех и самого себя — проект переносит своего агента в параллельное гетерогенное время. Эта другая временная структура, в свою очередь, не совпадает с общественным временем — они рассинхронизованы. Жизнь общества основана на безопасности: ничто не может нарушить привычный порядок вещей. Но незаметно где-то вне общего течения времени кто-то начал работу над своим проектом. Он пишет книгу, готовит выставку или планирует

эффектное (зрелищное) убийство в надежде, что к тому моменту, как книга будет опубликована, выставка откроется или убийство состоится, ход вещей изменится и все человечество унаследует другое будущее — то самое, которое предвкушал и к которому стремился его проект. Другими словами, каждый проект на первый взгляд вырастает лишь из надежды ресинхронизации с привычным ходом вещей. Если в результате этой ресинхронизации ход вещей удалось направить в желаемое русло, проект считается успешным. И напротив, проект можно считать провалившимся, когда его реализация оставляет ход вещей неизменным. Успех и неудача проекта имеют нечто общее: оба исхода знаменуют окончание проекта и ведут к ресинхронизации параллельного времени проекта с общим ходом вещей. В обоих случаях эта ресинхронизация обычно оказывается чреватой чувством тревоги, если не уныния. В итоге успех или неудача проекта не играет никакой роли — в обоих случаях утрата пребывания в параллельном времени, выпадения из общего хода событий ощущается как бедствие.

Если у человека есть проект, точнее, если он живет в проекте, то он уже пребывает в будущем. Он работает над тем, что (пока) нельзя показать другим, что остается скрытым и некоммуникабельным. Проект позволяет ему эмигрировать из настоящего в виртуальное будущее, создавая временной разрыв между ним и остальными, поскольку они не пребывают в будущем и только ожидают его. Но автор проекта уже знает, каким оно станет, поскольку проект есть не что иное, как описание этого будущего. Между прочим, процесс принятия проекта так неприятен его автору, главным образом потому, что уже на ранней стадии заявки он вынужден давать детализированные описания будущего и способов его достижения. Отказавшись сделать это, автор неминуемо получит отказ в финансировании проекта. С другой стороны, стремясь предоставить необходимое точное описание, он сокращает между собой и другими дистанцию, составляющую всю привлекательность проекта. Если всем изначально известно, какой курс возьмет проект и что за результат будет на выходе, будущее уже не так удивляет. Иными словами, проект тем самым теряет присущие

ему цели. Для автора проекта находящееся именно здесь и сейчас не имеет значения, поскольку он уже живет в будущем и рассматривает настоящее как нечто, что должно быть преодолено, уничтожено или по крайней мере изменено. Поэтому у него нет причин для самооправдания или коммуникации с настоящим. Напротив, настоящему необходимо самооправдание перед провозглашенным в проекте будущим. Именно этот временной разрыв, драгоценная возможность взглянуть на настоящее из будущего делает проживание жизни в проекте столь заманчивым для его автора, тогда как перспектива выполнения проекта только удручает его. Следовательно, среди всех проектов для любого автора наиболее приятны те, которые изначально задуманы так, чтобы никогда не завершиться, поскольку именно в таких проектах разрыв между будущим и настоящим сохраняется на протяжении неопределенно долгого времени. Такие проекты никогда не завершаются, не порождают конечного результата или продукта. Но это совсем не означает, что такие неоконченные и незавершаемые проекты полностью исключены из социальной репрезентации. Даже если от них нельзя ожидать эффекта ресинхронизации посредством более или менее успешного результата, такие проекты могут тем не менее быть представлены в виде документации.

Некогда Сартр описал состояние «пребывания-в-проекте» как онтологическое условие человеческого существования. Согласно Сартру, каждый человек живет в перспективе своего собственного, персонального будущего, которое заведомо недоступно взгляду других. Сточки зрения Сартра, это условие ведет к радикальному отчуждению человека, поскольку окружающие видят в нем конечный продукт его личных обстоятельств, но никогда — гетерогенный проект этих обстоятельств. Следовательно, гетерогенное параллельное время проекта остается неуловимым для какой бы то ни было репрезентации в настоящем. Согласно Сартру, проект запятнан подозрением в эскапизме, в намеренном уклонении от социальной коммуникации и индивидуальной ответственности. Неудивительно поэтому, что Сартр описывает онтологическое состояние субъекта как состояние *mauvaise foi* (неискренности). И поэтому экзистенциальный герой Сартра постоянно

подвержен соблазну посредством решительного «прямого действия» заполнить разрыв между всеобщим временем и временем собственного проекта, чтобы хотя бы ненадолго синхронизировать оба времени. Но хотя гетерогенное время проекта не может завершиться, оно, как было сказано прежде, может быть документировано. Можно даже сказать, что искусство есть не что иное, как документация и репрезентация гетерогенного проектного времени. Прежде это была документация божественной истории в качестве проекта мирового искупления. Сегодня мы имеем дело с индивидуальными и коллективными проектами будущего. В любом случае художественная документация предоставляет место в настоящем времени всем нереализованным и нереализуемым проектам, не навязывая им ни успеха, ни поражения. В этом смысле все написанное самим Сартром может также считаться такого рода документацией.

Несомненно, на протяжении последних двух десятилетий художественный проект — вместо произведения искусства — сосредоточил на себе внимание художественного мира. В каждом художественном проекте предполагается формулирование определенной цели и стратегии ее достижения. Однако нам, как правило, отказано при этом в критерии, позволяющем установить, достигнута ли цель проекта, потребовалось ли для ее достижения чрезмерное время и достижима ли вообще эта цель как таковая. Наше внимание, таким образом, переключается с результата проекта (в том числе произведения искусства) на проживание художественного проекта, причем это проживание непродуктивно, то есть не ориентировано на результат. В подобных условиях искусство перестает быть производством художественных продуктов и становится документацией «жизни-в-проекте», причем реальный и предполагаемый итог этой жизни не имеет большого значения. Очевидно влияние этого понимания искусства на его определение. Искусство теперь не манифестируется в качестве другого, нового объекта созерцания, созданного художником, но представляется скорее как другая, гетерогенная временная структура художественного проекта, который документируется как таковой.

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

Итак, художественная документация пытается использовать художественные средства в пространстве искусства для прямой отсылки к самой жизни, иначе говоря, к форме чистой активности или чистого праксиса, каковой жизнь и является, но при этом отсылка художественного проекта к жизни не связана с желанием ее прямой репрезентации. Здесь само искусство превращается в образ жизни, в результате чего произведение искусства становится неискусством, простой документацией этого образа жизни. Или, иначе говоря, искусство сегодня становится биополитическим, потому что оно начинает художественными средствами производить и документировать саму жизнь как чистую деятельность. Впрочем, художественная документация и может развиваться только в условиях нашей биополитической

эпохи, в которой сама жизнь стала объектом технического и художественного продуцирования. Так мы снова сталкиваемся с вопросом о взаимоотношениях между жизнью и искусством — но в крайне необычной конstellляции, когда искусство в виде художественного проекта парадоксальным образом стремится стать жизнью, вместо того чтобы, скажем, просто воспроизводить жизнь или предоставлять ей в пользование произведение искусства. Но здесь встает вопрос: в какой степени документация, и художественная документация в том числе, действительно способна представлять саму жизнь?

В самом деле, любая документация неизбежно вызывает подозрение в фальсификации жизни. Ибо каждый документ и каждый архив предполагают определенный выбор сюжетов и обстоятельств. При этом подобный отбор обусловлен определенными критериями и ценностями, всегда спорными и по необходимости остающимися таковыми. Более того, процесс документирования всегда обнаруживает разрыв между самим документом и документируемым событием — расхождение, которое не может быть ни превзойдено, ни ликвидировано. Но даже если бы нам удалось разработать процесс, способный воспроизводить жизнь в ее целостности и тотальной аутентичности, мы в конечном счете все равно имели бы дело не с самой жизнью, но с ее посмертной маской, ведь именно уникальность жизни и составляет ее жизненность. Именно по этой причине наша культура сегодня воспринимает документацию и архив с чувством глубокой тревоги, более того — она подчас громогласно протестует против архива во имя жизни. Архивисты и бюрократы, заведующие документацией, воспринимаются многими как враги настоящей жизни, предпочитающие манипулирование и управление мертвыми документами непосредственному опыту жизни. Бюрократ в особенности считается агентом смерти — его контроль над холодной властью документов способен сделать жизнь серой, монотонной, бессобытийной и бескровной, короче говоря, смертоподобной. Примерно то же может ожидать художника, включившегося в документирование, — он рискует быть уподобленным бюрократу и восприниматься как очередной агент смерти.

Между тем хранящаяся в архивах бюрократическая документация состоит, как мы знаем, не только из воспоминаний, но включает проекты и планы, обращенные не к прошлому, но к будущему. Эти архивы проектов содержат черновики еще не состоявшейся жизни, подразумеваемой, должно быть, в будущем. В нашу эру биополитики это означает не только изменение фундаментальных условий жизни, но и активное участие бюрократии в производстве самой жизни. Биополитику часто интерпретируют как научные и технологические стратегии генетической манипуляции, которые, по крайней мере теоретически, направлены на переделку живых организмов. Однако настоящие достижения биополитических технологий связаны с формированием времени жизни — организацией жизни как события, чистой активности, происходящей во времени. От деторождения и обеспечения пожизненного медицинского обслуживания до регулирования баланса между работой и отдыхом и медицинского контроля над смертью — жизнь каждого индивида сегодня является предметом постоянного наблюдения и улучшения. Жизнь уже не воспринимается как исходное, элементарное экзистенциальное событие, как жребий фортуны, самостоятельно разворачивающееся время — скорее жизнь стала искусственно создаваемым и оформляемым временем. И именно поэтому жизнь может быть документирована и архивирована даже до того, как она состоялась. Действительно, бюрократическая и технологическая документация служит главным орудием современной биополитики. Такие виды документации, как расписания, уставы, исследовательские отчеты, статистические обзоры и исследования, осуществляют постоянное порождение новой жизни. Даже генетический архив, содержащийся в каждом живом существе, может быть в конечном счете понят как компонент этой документации — ибо он одновременно документирует генетическую структуру предшествовавших ему организмов и, кроме того, позволяет интерпретировать ту же генетическую структуру в качестве проекта создания организмов для будущей жизни. Это означает, что в контексте биополитики архив больше не позволяет нам различать память и проект, прошлое и будущее. Это обстоятельство, между прочим, дает рациональное

обоснование того, что в христианской традиции названо Воскресением, а в сфере политики и культуры известно как Возрождение. Ибо архив прошедших форм жизни в любой момент может обернуться сценарием будущего. Жизнь, будучи сохраненной в архиве в виде документации, может переживаться повторно и воспроизводиться в историческом времени, если кто-либо захочет заняться подобным воспроизведением. Архив — то место, где прошлое и будущее становятся обратимыми.

Постольку поскольку жизнь в арт-проекте изначально искусственна, арт-проект может быть документирован, а жизнь может быть так же воспроизведена во времени, как произведение искусства воспроизводится в пространстве. Кроме того, неоконченный, нереализованный и даже изначально отвергнутый проект в большей степени подходит для демонстрации внутренней природы современной жизни как «жизни-в-проекте», нежели те проекты, которые прошли утверждение и успешно завершились. Именно «провалившиеся» проекты переключают внимание с результата проекта на процессуальный характер его исполнения — в конечном итоге фокусируя интерес на субъективности автора проекта. Художественный проект, адресованный невозможности своего завершения, предполагает изменение самой фигуры автора. В этом случае автор перестает быть производителем художественного объекта, но становится тем, кто документирует, легализуя тем самым гетерогенное время жизни в проекте, включая и свою собственную жизнь. Но автор делает это не по принуждению какого-либо общественного учреждения или институции, власть которых легализована. Легализация художника осуществляется скорее на его собственный риск, и он не только допускает возможность неудачи, но и явно приветствует ее. В любом случае этот вид легализации «жизни-в-проекте» открывает другое — гетерогенное, параллельное время — время желаемого и социально легитимного одиночества.

Едва ли кто-либо будет сегодня спорить с тем, что прошли времена, когда искусство — успешно или неуспешно — пыталось утвердить свою автономию. Однако эта констатация вызывает смешанные чувства. С одной стороны, мы склонны превозносить готовность современного искусства преодолеть традиционные границы художественной системы, если это продиктовано желанием изменить господствующие социальные и политические условия и сделать мир лучше. Или, иными словами, если акт преодоления границ художественной системы этически мотивирован. Но, с другой стороны, мы сожалеем о том неоспоримом обстоятельстве, что попытка преодолеть рамки художественной системы никогда не выходит за пределы эстетической сферы. Вместо того чтобы изменять мир, искусство лишь приукрашивает его. Это вызывает растущее недовольство в самой художественной системе — в результате господствующие в ней настроения постоянно колеблются между надеждой на возможность изменения мира, лежащего за пределами искусства, и разочарованием и даже отчаянием от невозможности достичь этой цели.

Эти неудачи часто интерпретируются как доказательство принципиальной неспособности искусства проникнуть в политическую сферу. Но я полагаю, что если политизация искусства задумывается и воплощается тщательно и последовательно, то она, как правило, достигает успеха. Искусство может войти в политическую сферу, и это неоднократно происходило в XX веке. Проблема не в неспособности искусства стать подлинно политическим. Проблема в том, что современная политическая сфера уже стала эстетизированной. Когда искусство становится политическим, оно сталкивается с неприятным открытием, что политика уже стала искусством, уже заняла место в зоне эстетического. В наше время любой политик, спортсмен, террорист или киноактер генерирует огромное количество образов, поскольку медиа автоматически освещают каждый шаг этих людей. Раньше разделение труда между политикой и искусством было достаточно четким.

Политик занимался политикой, а художник представлял эту политику литературными или визуальными средствами. Но в наше время ситуация коренным образом изменилась: современному политику больше не нужен художник, чтобы стать знаменитым и вписать свою деятельность в коллективную память. Каждого важного политического персонажа медиа мгновенно отмечают, описывают, изображают, пересказывают и интерпретируют. Для запуска медиамашины не требуется никакого индивидуального художественного вмешательства, никакого индивидуального художественного решения. Более того, современные массмедиа стали самой большой и мощной машиной по производству образов, намного превосходящей по масштабу и эффективности современную художественную систему. Нас постоянно кормят изображениями войны, террора и всевозможных катастроф, причем уровень производства и распространения этих образов оставляет далеко позади художника с его кустарными техниками. Если же художник выходит за пределы художественной системы, то и сам начинает функционировать так же, как эти политики, спортсмены, террористы, кинозвезды и другие крупные и мелкие знаменитости: его действия начинают освещать медиа. Иначе говоря, художник сам становится произведением искусства. Переход из художественной системы в политическую возможен, но он представляет собой в первую очередь изменение позиции художника по отношению к процессу производства образов. Художник перестает быть производителем образов и вместо этого становится образом. Эту трансформацию заметил еще Фридрих Ницше, сказавший, что лучше быть художественным произведением, чем художником («Рождение трагедии из духа музыки»). Однако перспектива стать произведением искусства доставляет, безусловно, не только удовольствие, но и порождает тревогу вследствие постоянной доступности взгляду другого — взгляду медиа, играющих роль сверхудожника.

Я бы назвал эту тревогу тревогой самодизайна, так как она заставляет художника — как и любого, кто попадает в зону внимания медиа, — сталкиваться с образом самого себя, исправлять, менять, переделывать или опровергать его. Сегодня можно часто услышать,

что искусство в наше время становится все больше похоже на дизайн. Это, конечно, верно, хотя лишь в определенной степени. Однако главная проблема дизайнера сегодня не в том, как я могу спроектировать окружающий мир, а в том, как я могу спроектировать самого себя, или, вернее, как я могу справиться с тем, как этот мир проектирует меня. Сегодня это становится общей, всепроникающей проблемой, с которой сталкиваются все, а не только политики, кинозвезды и другие знаменитости. В наши дни каждый подвергается эстетической оценке — и обязан брать на себя эстетическую ответственность за свой облик, за свой самодизайн. Раньше самодизайн был привилегией и бременем немногих избранных. В наше время он стал массовой культурной практикой. Виртуальное пространство Интернета стало площадкой, на которой идет постоянное конструирование и переконструирование Моего лица (MyFace) и Моего пространства (MySpace) для дальнейшей презентации на YouTube — и наоборот. Но и в реальном, или, точнее, аналоговом мире от нас ждут ответственного отношения к тому, какой образ себя мы являем взгляду других. Можно сказать, что самодизайн — это практика, наиболее радикальным образом объединяющая художника и его аудиторию, потому что не все производят художественные произведения, но все являются художественными произведениями и одновременно считаются их авторами.

Любой вид дизайна, в том числе самодизайн, чаще всего оказывается под подозрением, что он больше скрывает, нежели показывает. При этом эстетизация политики интерпретируется как способ замаскировать политический месседж визуальными эффектами, а реальные проблемы — созданием поверхностного имиджа. Но проблемы постоянно меняются — а имидж остается. Человек легко становится заложником своего имиджа. И его политические убеждения легко можно осмеять, представив их лишь как часть самодизайна. Эстетизация часто отождествляется с соблазнением и восхвалением. Именно этот смысл слова «эстетизация», по всей видимости, имел в виду Вальтер Беньямин, когда выстраивал в конце своего знаменитого эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» оппозицию между политизацией эстетики и эстетизацией политики.

Однако можно, напротив, утверждать, что каждый акт эстетизации всегда уже есть критика объекта эстетизации — поскольку эстетизация заставляет подозревать, что этот объект нуждается в некоем дополнении, чтобы выглядеть лучше, чем он есть в действительности. И такое дополнение всегда функционирует как фармакон в том смысле, в каком этот термин употреблял Жак Деррида. Дизайн улучшает внешний облик объекта дизайна — но в то же время вызывает подозрение, что без своей внешней, облагороженной дизайном оболочки этот объект был бы исключительно уродливым и отталкивающим. По сути, дизайн, в том числе самодизайн, это в первую очередь машина по производству подозрения. Современный мир тотального дизайна часто описывается как мир тотального соблазна, вытеснившего неприглядную реальность. Но мир тотального дизайна скорее является миром тотального подозрения — скрытой угрозы, притаившейся под дизайнерской поверхностью. Поэтому главная цель само-дизайна — нейтрализация подозрения со стороны возможного зрителя или создание впечатления искренности, которая вызывает у зрителя доверие. Производством искренности и доверия в современном мире занимаются все. Но в то же время это было и остается главным делом искусства на протяжении всей истории современности. Художник эпохи модернизма всегда позиционировал себя как единственного честного человека в мире лицемерия и продажности.

Для начала попробуем выяснить, как функционировало производство искренности и доверия в эпоху модернизма: исходя из этого нам проще будет понять, как оно функционирует сегодня. Можно утверждать, что в модернизме производство искренности действовало как способ редукции дизайна. Целью было создать пустое, незаполненное пространство, устранить дизайн, практикуя нулевой дизайн. Таким образом художественный авангард надеялся создать свободные от дизайна области, которые воспринимались бы как зоны честности, высокой нравственности, искренности и доверия. В качестве наблюдателей медиальных поверхностей и их дизайна мы надеемся, что темное, скрытое субмедиальное пространство как-то выдаст, разоблачит

себя. Иными словами, мы ждем момента искренности — когда сформированная дизайном поверхность даст трещину и можно будет увидеть, что скрыто внутри. Нуль-дизайн — это попытка искусственного создания такой трещины на поверхности. Он обеспечивает зрителю просвет, пустой участок поверхности, сквозь который зритель должен увидеть вещи в их подлинном обличье.

Одним из ранних примеров поворота к нуль-дизайну — к дизайну как устранению дизайна, как антидизайну — может служить знаменитое эссе Адольфа Лооса «Орнамент и преступление» (1908). В нем Лоос постулировал единство эстетического и этического. С самого начала он осуждал любые декорации и орнаменты как проявление развращенности и порока. В частности, внешность человека Лоос считал прямым проявлением его этической позиции. И если он замечал в чьей-либо внешности желание скрыться за дизайном, он осуждал такого человека как этически ущербного и вообще недостойного. В частности, Лоос утверждал, что только преступники, примитивные личности и дегенераты разрисовывают свою кожу татуировками. В орнаменте он видел проявление либо безнравственности, либо преступности: «Папуас татуирует свою кожу, свою лодку, свое весло — словом, все, что ему доступно. Он не преступник. Современный человек, татуирующий себя, есть преступник или вырожденец». Больше всего поражает в этих словах то, что Лоос не делает различия между татуированием собственной кожи и росписью лодки или весла. Как современный человек должен являться взгляду другого честным, простым, неукрашенным, не подвергнутым дизайну объектом, точно так же и все другие вещи, с которыми этот человек имеет дело, должны представляться честными, простыми, неукрашенными и не тронутыми дизайном. Лишь тогда они свидетельствуют, что душа использующего их человека чиста и добродетельна. Для Лооса настоящий дизайн — это борьба против дизайна, против преступной воли скрыть этическую сущность вещей за эстетичным фасадом. Лишь устранение орнамента — то есть дизайна, понимаемого как эстетическое дополнение вещей, — обеспечивает единство этического и эстетического, к которому стремится Лоос. Нуль-дизайн он описывает в почти

апокалиптических тонах — если понимать апокалипсис как выявление скрытой природы вещей.

В своем эссе Лоос пишет: «Не плачьте. Разве вы не видите, что величие нашей эпохи кроется в самой нашей неспособности создать новый орнамент? Мы преодолели орнамент, мы достигли неприукрашенной простоты. Поймите же, близится час, когда нас ждет блаженство. Скоро улицы городов засияют, как белоснежные стены! Как Сион, Священный Град, столица Царства Божия. Блаженство придет к нам».

^[5] Борьба с дизайном — последняя битва перед наступлением Царства Божия на земле. Современный дизайнер не ждет конца времен, чтобы снять с вещей внешнюю оболочку и показать их в подлинном виде. (Анти)дизайнер хочет *здесь и сейчас* апокалиптического видения, которое обращает всех в перерожденных новых людей. Тело принимает форму души. Душа становится телом. Все сущее становится небесным. Небеса становятся земными и материальными. Дизайн становится абсолютным и тождественным самим вещам.

В то время как Лоос все еще формулировал свою позицию в терминах буржуазной эстетики и стремился выявить ценность определенных материалов, ремесел, труда и индивидуальной честности, воля к абсолютному дизайну достигла своей высшей точки в русском конструктивизме с его пролетарским идеалом коллективной души, воплощающейся в индустриально-организованном труде. Для русских конструктивистов путь ко всему добродетельному и подлинно пролетарскому также проходил через устранение всего чисто художественного. Они требовали, чтобы вещи повседневной коммунистической жизни проявились в своем истинном виде. Этика, в их понимании, получала дополнительное политическое измерение, ибо, для того чтобы коллективная душа действовала верно с этической точки зрения, она должна быть организована политически. Коллективная душа проявлялась для них в политической организации, включавшей в себя и людей, и вещи. Поэтому функция пролетарского дизайна — следует отметить, что тогда обычно говорили о пролетарском искусстве, — должна была состоять в том, чтобы сделать зримой эту тотальную политическую организацию общества. Опыт

Октябрьской революции стал ключевым для русских конструктивистов. Они поняли революцию как радикальное средство очищения общества от любой формы орнамента, как лучший образец современного дизайна, который ликвидирует все традиционные общественные устои, ритуалы, конвенции и формы репрезентации, чтобы создать условия для возникновения политической организации. Поэтому русские конструктивисты призывали к отмене всякого автономного искусства. Вместо этого искусство должно было полностью подчиниться дизайну утилитарных объектов.

В то же время проект русского конструктивизма был тотальным проектом: он стремился подчинить дизайну жизнь как целое. Только по этой причине — и только за такую цену — русский конструктивизм был готов сменить автономное искусство на искусство утилитарное: как традиционный художник создавал дизайн всего художественного произведения, так и художник-конструктивист хотел создать дизайн всего общества. В некотором смысле у художников того времени не было иного выбора, кроме выдвижения такого тотального требования. Рынок, в том числе рынок искусства, был уничтожен коммунистами. Неизбежно художники оказались в ситуации *все или ничего*. Это ясно отражено в манифестах русского конструктивизма. Так, в своем программном тексте «Конструктивизм» Алексей Ган писал: «Не отражать, не описывать и не интерпретировать действительность, а реально ее строить и подчиняться планомерным задачам нового, активно действующего класса, пролетариата <...>. Как раз сейчас, когда пролетарская революция победила и продолжается ее созидательно-разрушительное движение в культуре, организуемой в соответствии с грандиозным планом общественного производства, все — и мастер цвета и линии, и создатель пространственных объектов, и организатор массовых акций — должны стать конструктивистами, разделив общую задачу конструирования и движения с многомиллионными человеческими массами». Целью конструктивистского дизайна было не навязывать быту при социализме новую форму, а скорее сохранить верность радикальной революционной редукции и не допустить создания новых орнаментов для новых вещей.

В то же время коммунистический самодизайн имел ключевое значение для самоидентификации советского общества. Ведь советская власть использовала в точности ту же индустриальную технику, что и буржуазные западные общества. А значит, разницу между капитализмом и социализмом можно было сделать зримой только с помощью дизайна.

Однако руссоистская вера в тождество искренности и нуль-дизайна исчезла в наше время. Сейчас никто уже не готов поверить, что минималистский дизайн предполагает неприменную честность и искренность своего субъекта. Поэтому авангардный дизайн честности стал лишь одним из возможных дизайнерских стилей. В таких условиях единственный способ произвести впечатление искренности — это не опровергать первоначальное подозрение, а подтверждать его. Или иными словами: мы готовы поверить, что в сформированной дизайном поверхности действительно образовалась трещина и что у нас появилась возможность увидеть вещи такими, каковы они есть на самом деле, только в том случае, если реальность, скрытая за фасадом, окажется намного хуже, чем мы когда-либо предполагали. Когда мы сталкиваемся с миром тотального дизайна, то в качестве события, которое позволит нам заглянуть по ту сторону дизайна, мы согласны принять только катастрофу, чрезвычайное положение, резкий разрыв этой поверхности. И конечно, реальность, на которую мы смотрим, должна оказаться катастрофической. Мы постоянно подозреваем, что за дизайном скрывается нечто ужасное: циничные манипуляции, политическая пропаганда, тайные интриги, корыстные интересы и просто преступления. Теория заговора — единственная форма традиционной метафизики, сохранившаяся после смерти Бога в качестве предмета дискурса о скрытом и невидимом. Когда-то у нас были природа и Бог — сейчас у нас есть дизайн и теория заговора.

Не случайно, что, несмотря на нашу общую склонность не доверять медиа, мы готовы немедленно поверить им, когда они сообщают о мировом финансовом кризисе или передают кадры терактов 11 сентября. Увидев эти кадры, о возвращении реального заговорили даже самые убежденные теоретики постмодернистской симуляции.

В западном искусстве, кстати, существует давняя традиция представлять художника ходячей катастрофой. И художники модернизма, по крайней мере начиная с Бодлера, всегда хорошо умели создавать образы зла, таящегося под поверхностью, — образы, которые сразу завоевывали доверие публики. В наши дни романтическую фигуру проклятого поэта (*poete maudit*) сменила фигура художника, не скрывающего своего цинизма, жадности, склонного к манипулированию, ориентированного исключительно на карьеру и материальную выгоду, для которого искусство — средство обмана аудитории. Нам известно множество примеров такой стратегии умышленного саморазоблачения — или, точнее, саморазоблачающего само-дизайна — от Сальвадора Дали и Энди Уорхола до Джеффа Кунса и Дэмиена Херста. Эта стратегия, пусть она и не нова, почти всегда достигает своей цели. Когда мы видим публичный имидж этих художников, мы думаем: о, как это ужасно, но в то же время как верно! Само-дизайн как саморазоблачение продолжает быть эффективным, в то время как авангардистский нуль-дизайн честности терпит поражение. По сути, современное искусство демонстрирует здесь механизм действия всей нашей культуры, ориентированной на производство знаменитостей — механизм, основанный на разоблачениях и саморазоблачениях. Знаменитости, в том числе в сфере политики, предстают перед современной аудиторией под покровом дизайна. Соответственно публика реагирует на них в форме подозрения или теории заговора. И для того чтобы политик начал вызывать доверие, нужно создать момент разоблачения, дать возможность заглянуть под этот покров — тогда все подумают: о, этот политик — ужасный человек, как мы, собственно, всегда и предполагали. Таким образом восстанавливается доверие к системе. Здесь мы имеем ритуал символического жертвоприношения и самопожертвования, гарантирующий стабильность системы знаменитостей путем подтверждения подозрений, которые эта система неизбежно вызывает. И разумеется, в соответствии с экономикой символического обмена, описанной Марселем Моссом и Жоржем Батаем, люди, которые проявляют себя особенно подлыми и злонамеренными, то есть те, кто приносит наибольшую символическую жертву, получают больше всего

признания и славы. Уже один этот факт показывает, что и здесь перед нами не прозрение, а особый случай самодизайна: представить себя как низменного, этически недостойного человека означает осуществить превосходный с точки зрения эстетики самодизайн.

Но есть и более тонкий и остроумный вид самодизайна как самопожертвования, как символического самоубийства. В рамках этой изощренной стратегии художник провозглашает смерть автора, то есть свою собственную символическую смерть, объявляя себя в данном случае не плохим, а мертвым. Создаваемое произведение при этом представляется как коллаборативное, партиципативное и демократическое. Тяготение к коллаборативной, партиципативной практике, бесспорно, одна из основных характеристик современного искусства. По всему миру возникает множество художественных группировок, настаивающих на коллективном или даже анонимном авторстве своей художественной продукции. Более того, такого рода коллаборативные практики, как правило, побуждают публику к соучастию и способствуют активизации социальной среды, в которой они реализуются. А самопожертвование как отказ от индивидуального авторства компенсируется при этом в символической экономике признания и славы.

Нынешнюю ситуацию в искусстве можно описать достаточно просто: художник производит и выставляет искусство, а публика осматривает и оценивает выставленное. Казалось бы, эта схема должна быть выгодна в первую очередь художнику, который выглядит активным субъектом в противоположность пассивной, анонимной массовой аудитории. Художник обладает властью прославить свое имя, тогда как зрители остаются безвестными, несмотря на то что именно их одобрение обеспечило художнику успех. Соответственно легко возникает заблуждение, что современное искусство — аппарат по производству знаменитых художников за счет публики. Однако при этом часто забывают о том, что современная эпоха отдает художника во власть эстетического суждения публики. Если какое-то произведение искусства не пользуется успехом у публики, оно фактически лишается ценности. В этом основной недостаток современного искусства:

его произведения не имеют собственной «внутренней» ценности. У него нет никаких заслуг, кроме тех, которые дарует ему общественный вкус. Статуи в древних храмах считались воплощениями богов — им поклонялись, перед ними молились на коленях, от них ждали помощи, их боялись. В такой ситуации их нельзя было отвергнуть по причине их эстетического несовершенства. Скверно сделанные идылы и плохо написанные иконы являлись все же частью сакральной системы. Выбросить их было бы святотатством. Так что в рамках религиозной традиции художественные произведения имеют собственную «внутреннюю» ценность, независимую от эстетического суждения публики. Их ценность обусловлена участием художника и его публики в коллективных религиозных практиках, и это участие уменьшает пропасть, лежащую между художником и его публикой.

Секуляризация же искусства, напротив, влечет за собой его радикальное обесценивание. Именно поэтому Гегель в самом начале курса своих лекций по эстетике утверждал, что искусство есть дело прошлого. Ни один современный художник не может рассчитывать на то, что перед его произведением люди будут преклонять колена в молитве, или ожидать от него практической помощи, или использовать его для предотвращения опасности. Самое большее, на что мы сегодня готовы, — это счесть произведение искусства интересным. И, конечно, выяснить, сколько оно стоит. Цена до некоторой степени иммунизирует произведение искусства по отношению к общественному вкусу. Львиная доля хранящихся сегодня в музеях художественных объектов давно оказалась бы на помойке, если бы непосредственное воздействие общественного вкуса не было ограничено экономическими соображениями. Совместное участие в общей экономической практике сглаживает радикальную разъединенность художника и его аудитории, создавая между ними отношения некоего соучастия и заставляя публику относиться к произведению искусства с пиететом на основании его высокой стоимости, даже если оно этой публике не очень нравится. Есть, однако, существенная разница между религиозной и коммерческой ценностью художественного произведения. Цена его есть не что иное, как количественный эквивалент эстетической

оценки, данной многими зрителями этому произведению. Но общепризнанный публичный вкус не является столь обязательным для отдельного человека, как общая религия. Восхищение произведением искусства на основании его цены отнюдь не автоматически переводится в эстетическое признание как таковое. Следовательно, гарантированная ценность искусства может достигаться только некоммерческими — если не прямо антикоммерческими — практиками.

По этой причине многие художники эпохи модернизма пытались вновь обрести общую почву со своей публикой, побуждая ее преодолеть комфортную эстетическую дистанцию, которая позволяет непредубежденному зрителю беспристрастно оценивать произведение искусства с надежной внешней позиции. Большая часть таких попыток была сопряжена с той или иной политической или идеологической вовлеченностью. Тем самым религиозное сообщество сменилось политическим движением, в котором участвуют и художники, и их аудитория. Если зритель изначально вовлечен в художественную практику, любая высказываемая им критика является самокритикой. Общие политические позиции и взгляды делают эстетическое суждение частично или полностью нерелевантным — точно так же, как это происходило раньше с сакральным искусством. Грубо говоря, лучше быть мертвым автором, чем плохим. Казалось бы, решение художника отказаться от эксклюзивности своего авторства должно в первую очередь давать больше власти зрителю. Однако эта жертва авторством оказывается в результате выгодной художнику, так как освобождает его от власти, которой обладает холодный взгляд невовлеченного зрителя над завершенным произведением искусства.

Поворот, который провозгласил в свое время Лоос, оказался необратимым: каждый гражданин современного мира должен по-прежнему брать на себя эстетическую ответственность за свой самодизайн — в качестве честного, плохого или мертвого субъекта. В обществе, в котором дизайн занял место религии, самодизайн стал символом веры. Подвергая дизайну самого себя и окружающую его среду, человек декларирует свою веру в определенные ценности, взгляды, программы и идеологии. Согласно этому символу веры о нем

судит общество, и это суждение может, конечно, оказаться негативным и даже угрожающим жизни и благополучию человека.

(Это напоминает мне обсуждение византийскими теологами вопроса о том, почему святые должны изображаться на иконах в одежде, а не обнаженными, как они предстают взору Бога. Ответ был таким: мы, смертные, можем узнать душу человека, только глядя на его одежду, ибо все обнаженные тела одинаковы. Различия на уровне внутреннего «я» — души — могут стать зримыми только через различия в одежде, моде, дизайне. Следовательно, тело в действительности не содержит в себе душу. Оно покрыто душой, принимающей форму одежды. Душа есть дизайн.)

Поэтому самодизайн принадлежит не столько экономическому, сколько политическому контексту. Современный дизайн преобразил все социальное пространство в выставочное пространство для отсутствующего посетителя — пространство, в котором люди оказываются одновременно художниками и произведенными ими самими художественными объектами. Например спор о хиджабах во Франции подтверждает политическую силу дизайна. Чтобы понять, что дело здесь прежде всего в дизайне, достаточно представить, что хиджабы начали производить Прада или Гуччи. В такой ситуации выбор между хиджабом как символом принадлежности к исламу и хиджабом как коммерческим брендом стал бы невероятно сложной эстетической и политической задачей. Следовательно, дизайн нельзя анализировать исключительно в контексте товарной экономики. То же самое можно сказать о дизайне самоубийств — например, в случае террористов-смертников, акции которых, как известно, осуществляются по строгим эстетическим правилам. Можно говорить о дизайне власти, но также и о дизайне сопротивления или о дизайне альтернативных политических движений. В них дизайн используется как производство различий — различий, которые касаются в первую очередь политической семантики.

Так, дизайн эпохи модернизма и современный дизайн избегают знаменитого кантовского различения между незаинтересованным эстетическим созерцанием и использованием вещей в практических

интересах. Долгое время до и после Канта незаинтересованное созерцание считалось привилегированным по отношению к практической позиции — высшим, если не высочайшим проявлением человеческого духа. Но уже к концу XIX века произошла переоценка ценностей: *vita contemplativa* была совершенно дискредитирована, а *vita activa* — провозглашена истинной целью человечества. С тех пор дизайн часто обвиняют в том, что он стал соблазном для людей, подавляя их активность, витальность и энергию, превращая в пассивных, безвольных потребителей, в жертв вездесущей рекламы, а следовательно, и капитала. Исцелением от этого погружения в сон обществом спектакля должен стать шок от встречи с реальным, призванным спасти людей от пассивной созерцательности и побудить их к действию — ибо только оно обещает переживание истины как интенсивной жизни. Спорным представляется исключительно вопрос о том, возможна ли еще такая встреча с реальным или же оно окончательно исчезло под сформированной дизайном поверхностью мира.

В любом случае мы не можем говорить больше о незаинтересованном созерцании, когда речь идет о самопрезентации, самодизайне и самопозиционировании в эстетическом поле, поскольку субъект такого самосозерцания очевидным образом кровно заинтересован в образе, который он предлагает внешнему миру. Когда-то людей интересовало, какими их души предстают перед Богом, — сегодня их интересуется, какими их тела появляются в политическом пространстве. Этот интерес, несомненно, ориентирован на реальное. Реальное, однако, оказывается здесь не вызывающим шок разрывом сформированной дизайном поверхности, а техникой и практикой самодизайна — практикой, обязательной для всех. Йозеф Бойс в свое время сказал, что каждый человек имеет право считать себя художником. То, что тогда понималось как право, сегодня стало обязанностью. Мы все теперь обречены быть дизайнерами самих себя.

Говоря о героях и героическом, сегодня едва ли возможно не упомянуть о фашизме, национал-социализме и Гитлере. Фашизм возвел культивирование героического до статуса политической программы. Но кто такой герой и чем он отличается от обыкновенного человека? Героический поступок преображает тело героя из медиума в сообщение. В отличие от тела политика, ученого, бизнесмена или философа, тело героя не скрыто за выполняемой им социальной функцией. Обычно тело предстает перед нами именно тогда, когда оно непосредственно являет себя, когда оно прорывает личину привычно выполняемых им социальных функций. Такие «подрывные» тела перевозносились, например, итальянскими футуристами. Отбросив традиционную роль художника как поставщика товара на рынок искусства, они превратили свои тела в произведения искусства. А именно, их тела находились не в состоянии покоя, но борьбы, энтузиазма, эмоционального и физического напряжения — иными словами, героизма. Так выглядели античные герои, когда они были охвачены неумной страстью и готовностью либо разрушить все вокруг, либо погибнуть самим. Художественной программой итальянского фашизма и немецкого национал-социализма стало превращение тела из носителя информации в саму информацию, информацию политического характера. Они приняли не сторону убеждений, теорий и программ, но тел — тел атлетов, борцов и солдат.

Для того чтобы превратить тело в пропаганду, необходима в первую очередь арена, сцена или за неимением этого — виртуальный подиум современных средств массовой информации со встроенной в них аудиторией. Именно потому, что мы живем в мировом театре, в котором все в конечном итоге связано с телом, мы наблюдаем сегодня широкомасштабное возвращение героического (даже если мы не всегда охотно себе в этом признаемся). На этой глобальной сцене все дискурсы сводятся к отрывочным выкрикам, лозунгам и восклицаниям. Сегодняшние медиазвезды достигают известности не из-за

того, что они говорят или делают, а целиком благодаря своим телам. Это напряженные тела атлетов, тела, вовлеченные в борьбу, тела, подвергающиеся постоянной опасности — тела рок-звезд, вибрирующих охватившей их страстью, тела моделей, актеров, политиков, тела террористов-смертников, подрывающих себя самих вместе с их жертвами. Документированные, прокомментированные, подчинившие себе массмедиа — все эти тела правят нашим коллективным воображением.

Приход фашизма означал век тела, в котором, несмотря на то что фашизм был вытеснен из политического мейнстрима, мы живем по сей день. В действительности, само по себе вытеснение политической программы фашизма свидетельствует о том, что мы не можем до конца осознать реалии наших собственных средств массовой информации. И прежде всего мы отказываемся задать главный вопрос: чем героическое тело медиазвезды отличается от негероических тел зрителей? Где проходит волшебная граница, отделяющая героя от негероя на чисто телесном уровне? Подобные вопросы возникают из-за того, что идеологически постулируемого демократического равенства всех в средствах массовой информации на практике не существует. В сегодняшней медиаориентированной демократии все идеологии, теории и дискурсы действительно равны — и, как следствие, взаимоисключаемы. Но невзирая на все это, равенства между телами по-прежнему нет.

Ответом национал-социалистов и Гитлера на этот вопрос было, как известно, понятие расы. Как писал Гитлер: «Отстаивая свое существование, любая раса прибегает к силам и ценностям, которыми она природно наделена. Лишь тот, кому дано быть героическим, способен думать и поступать как герой <...>. Прозаические по своей природе, физически негероические люди демонстрируют отсутствие героизма и в борьбе за выживание. Однако так же, как негероические элементы общества способны извратить героически настроенные элементы, так же и вдохновленный героизмом может подчинить себе все прочие элементы».

Далее Гитлер отмечал, что немецкая нация, поскольку она состоит из «различных расовых субстратов», не может быть охарактеризована

как однозначно героическая и что следует признать, что «нормальный размах наших способностей определяется врожденным расовым составом нашего народа». Однако подобное наблюдение для Гитлера было неудовлетворительным, и он дал следующее, дополнительное определение национал-социализма: «Он стремится к тому, чтобы политическое и культурное руководство нашего народа приняло образ и стало выражением расы, чей героизм, имеющий свои корни в ее расовой природе, впервые сформировал немецкую нацию из конгломерата различных элементов. Национал-социализм, таким образом, следует героическому учению о ценности крови, расы, личности и вечным законам естественного отбора...»

Следовательно, Гитлер представлял себя в роли тренера всей немецкой нации. Словно рыцарь-джедай из «Звездных войн», он искал скрытые, расово предопределенные силы, которые следовало обнаружить и мобилизовать в теле немецкой нации. Фильмы последних лет переполнены персонажами подобного рода тренеров. Бесчисленные мастера кунг фу из фильмов всех типов и бюджетов, от дешевых второразрядных до «Матрицы» и «Убить Билла», пытаются заставить своих учеников забыть все, что они узнали, услышали или обдумали раньше, и начать следовать лишь врожденным, до того скрытым телесным инстинктам. В реальной жизни тысячи и тысячи советников так же учат атлетов, политиков и предпринимателей доверять себе, поступать спонтанно и инстинктивно, войти в контакт с собственным телом. Восстановление связи с телом превратилось в одно из основных искусств нашего времени.

В Третьем рейхе это искусство было провозглашено официальным искусством государства. Так, Гитлер говорил: «Искусство — возвышенная миссия, обязывающая к фанатизму». И далее: «Искусство невозможно отделить от человека... Тогда как с прочими аспектами жизни можно познакомиться путем образования, искусство должно быть врожденным». Для Гитлера настоящее искусство состояло в выражении героизма нации, героизма тела и власти. Разумеется, такое искусство доступно лишь тем, кто одарен героизмом от природы, так как оно само по себе становится героической миссией.

Художник сливается с героем. Гитлер рассматривал искусство не просто как изображение героического, но как жест, который героичен сам по себе, ибо он придает форму нации. И этот акт, являющийся физическим поступком, так как его невозможно отделить от человека, его производящего, — работа художника-героя, ценность которой должна сохраняться не только в настоящем, но и в будущем. В представлении Гитлера, негероическое модернистское искусство не в состоянии приобрести подобную непреходящую ценность, поскольку оно не предполагает манифестации героического на уровне тела художника, а вместо этого пытается поддержать себя теорией, дискурсом, понятиями об интернациональном стиле и моде. Следовательно, модернистское искусство не способно достичь своих высших целей, потому что теория, дискурс и критика — это лишь поверхностные явления, характерные исключительно для времени, которому свойственно пренебрегать телом художника и скрывать его.

Именно поэтому Гитлер провозгласил, что освобождение искусства от гнета критики, оперирующей терминами чистой теории, должно стать основной целью государственных постановлений об искусстве — и был намерен вести эту освободительную борьбу как можно более агрессивно. Он хотел создания искусства вечной, непреходящей ценности. Разумеется, можно утверждать, что подобный акцент на вечности искусства был лишь пустым риторическим украшением для оправдания ужасов режима. Это мнение, однако, оказывается несостоятельным, если мы отметим, что Гитлер использовал те же аргументы, чтобы убедить членов его партии пожертвовать их непосредственными политическими целями для создания вечного искусства: «Можем ли позволить жертвовать ради искусства во время, в котором так много бедности, нужды и страданий вокруг нас?». Ответом, разумеется, было: «Да, мы можем и мы должны» — Гитлер осуждал тех членов национал-социалистической партии, которые недостаточно ценили искусство и не поддерживали мобилизацию ради него средств и сил Третьего рейха. Гитлер считал, что Третий рейх может существовать вечно только при условии, что он создаст вечное искусство. Без сомнения, Гитлер видел окончательное оправдание государства лишь в перспективе вечности.

[4]

Для него создание вечного искусства было основной задачей политики, если она надеялась пройти главное испытание — испытание вечностью. Понятие вечности было центральным для гитлеровских идей о героическом искусстве, об искусстве как героическом поступке. Героическое было не чем иным, как готовностью и желанием жить ради вечной славы. Героический поступок понимался как превозмогание сиюминутных, преходящих целей, как создание примера, которому могут следовать все будущие поколения. Принимая во внимание его центральность и значимость, имеет смысл рассмотреть это понятие вечности более внимательно.

Во-первых, Гитлер никогда не говорил о вечности в смысле бессмертия индивидуальной души. Вечность в его понимании была постхристианской, глубоко модернистской в своем акценте на материальной, физической вечности — вечности руин, реликвий погибших цивилизаций. Эти физические остатки прошлого могут вызывать либо удивление и восхищение следами запечатленных в них героических, творческих поступков, либо усталое безразличие. Таким образом, в понимании Гитлера вечная ценность произведения искусства находилась в непосредственной зависимости от впечатления, которое оно произведет на зрителей в будущем. Гитлер хотел впечатлить именно зрителя будущего. Он подходил к собственному настоящему с точки зрения будущего археолога и заинтересованного в искусстве фланера — и хотел предвосхитить будущий эстетический взгляд на свою эпоху. Подобный археологический подход к собственному настоящему делал Гитлера человеком его времени. Вопрос о том, как будет выглядеть их время в исторической перспективе, занимал большинство писателей и художников эпохи модернизма.

В то же время, однако, именно в этом вопросе Гитлер разошелся с основным направлением художественного модернизма. Типичный модернистский художник является репортером, наблюдателем современного мира, сообщающим другим о своих наблюдениях. В этом отношении художник-модернист работает в той же плоскости, что и критики и теоретики искусства. Гитлер же, напротив, хотел не созерцать, но быть созерцаемым другими. И не просто

созерцаемым — он хотел вызывать восхищение, быть превращенным в идола, в героя. В его понимании искусство и художники были предметами восхищения, а не наблюдающими и анализирующими субъектами. Для Гитлера наблюдатели, зрители, критики, писатели и археологи всегда были людьми принципиально отличными от него самого как художника. Именно поэтому основным вопросом для Гитлера стало, как может он, художник-герой, утвердить себя перед оценивающим взглядом зрителя будущего, будущего археолога? Что может он совершить, чтобы обеспечить искусству современности восхищение и популярность в неизведанном и бесконечном будущем? Зритель будущего неизвестен, у него нет доступа к душе художника и к его скрытым намерениям, и вряд ли он окажется под влиянием политической пропаганды и теоретических дискурсов прошлого. Будущие наблюдатели будут оценивать произведение искусства исключительно на основании его внешнего вида; тогда как его значение, содержание и первоначальная интерпретация неизбежно будут им чужды. Следовательно, признание искусства как искусства не является для Гитлера вопросом духовной традиции, передачи культуры от одного поколения другому. И именно по причине того, что Гитлер не верил больше в то, что культуру можно духовно передать будущему, его стоит воспринимать как представителя радикального модернизма. Согласно Гитлеру, с момента смерти Бога дух культуры, дух традиции и, следовательно, любое возможное значение культуры стало конечным и смертным. Таким образом, вечность, о которой говорил Гитлер, — не духовная, а материальная вечность, трансцендирующая культуру и дух. И, следовательно, вопрос вечной ценности искусства становится вопросом физического присутствия, вопросом тела зрителя.

Гитлер ни в коей мере не рассматривал поиск героического в искусстве как поверхностную стилизацию героического прошлого. Он яростно восставал против чисто внешнего, формального подражания прошлому, против попыток применять устаревшие художественные стили, заимствованные из репертуара истории искусства, к продуктам технической эпохи. Гитлер понимал, что сами по себе подобные попытки означали откат в прошлое, мешающий художникам

адекватно отразить их современность. Отмечая подобные регрессивные тенденции, Гитлер был всегда весьма ироничен. В своей полемике, направленной против них, он часто прибегал к тем же аргументам, что и представители модернизма, «евреи» в его понимании. Так, он утверждал, что «...национал-социалистическое государство должно защитить себя от неожиданного появления людей, страдающих ностальгией, считающих себя обязанными предложить национал-социалистической революции “истинно немецкое” искусство в качестве наследия, обязательного для будущего, свой сумбурный мир романтических представлений. Они никогда не были национал-социалистами. Они либо жили в плену мечты о Германии, над которой всегда так смеялись евреи, либо набожно и наивно топтались меж небожителями буржуазного Ренессанса... Сегодня они предлагают нам вокзалы в стиле истинного немецкого Возрождения, таблички с названиями улиц, выполненными готическим шрифтом, песни на стихи, являющиеся свободным переложением Вальтера фон дер Фогелвейде, модой, вдохновленной Гретхен и Фаустом... Нет, господа! <...> Также, как мы предоставили немецкому духу возможность свободно развиваться в других областях нашей жизни— таки в сфере искусства мы не должны подавлять современность в угоду Средним векам».

Вопрос о том, какой стиль наиболее подходит для Третьего рейха, Гитлер считал в корне неверным, так как само понятие стиля, так же, как и понятие нового, он считал жаргонным термином испорченного, дегенеративного искусства. Для Гитлера произведение искусства было достойно своего имени лишь тогда, когда оно ориентировалось на конкретную, современную художнику реальность, а не на некое абстрактное представление об универсальном стиле. Но как может зритель определить, что отдельно взятое произведение достигло конкретных результатов с максимальным совершенством? Каким образом можно создавать искусство и судить о нем, если все известные критерии эстетической оценки, как старые, так и новые, средневековые или модернистские, воспринимаются как неподходящие или даже вредные для искусства? Для правильного эстетического суждения зрителю необходим вкус, а именно хороший, правильный и точный

вкус. Иными словами: чтобы адекватно оценить произведение искусства, не прибегая к помощи дополнительных объяснений, теорий и интерпретаций, субъект суждения сам должен обладать вечным вкусом, если угодно — вкусом, переживающим многие поколения. Художники, если они хотят, чтобы их работы продолжали ценить и в будущем, также обязаны обладать подобным вкусом. Теперь становится ясно, каким образом искусство может стать вечным: такое искусство может быть создано исключительно в случае, если, во-первых, художник наделен тем же вкусом, что и зритель, и, во-вторых, когда сохранение этого вкуса гарантировано на века. Все попытки избежать этого фундаментального для стабилизации эстетического вкуса как художника, так и зрителя требования решительно отвергались Гитлером. Ни дискурс, ни образование, по его мнению, не могли обеспечить понимания между художником и зрителем, так как они всегда поверхностны, условны и временны. Лишь врожденное совпадение вкусов художника и потенциального зрителя, предшествующее какой-либо рефлексии, может гарантировать, что и в будущем произведение искусства будет восприниматься как нечто совершенное.

Но кто — художник или зритель — может стабилизировать подобный вкус, если вкус историчен? Это было центральным вопросом теории искусства Гитлера, ответом на который была — раса. Лишь понятие расы позволило Гитлеру постулировать возможность нетеоретического, недискурсивного единства между художником и зрителем. И действительно, история модернистского искусства переполнена жалобами на зависимость последнего от комментариев, от теории. Даже сегодня периодически раздаются призывы отказаться от любых теорий, интерпретаций, дискурсов и сконцентрироваться взамен на чистом восприятии произведения искусства. Однако эти беспрестанные призывы посвятить себя чистому восприятию искусства оставляют без ответа вопрос о том, есть ли у нас гарантия, что подобное восприятие вообще возможно. Как можно воспринимать произведение искусства и реагировать на него, если мы предварительно не узнали о феномене искусства как таковом из какого-либо дискурса? Каким образом подобное наивное восприятие может определять

эстетическую оценку того или иного произведения в отсутствие дискурса, связывающего результат труда художника и его оценку зрителем? Создается впечатление, что только расовая теория может объяснить возможность восприятия искусства вне художественной теории.

Расовая теория переводит анализ искусства с уровня дискурса на уровень тела. С точки зрения Гитлера, произведение искусства — это не воплощение идеи, а тело, производное от тела художника. Отношение зрителя к искусству, таким образом, разыгрывается как непосредственный контакт между двумя телами: телом произведения искусства и телом зрителя. Все, что имеет отношение к искусству, функционирует, следовательно, на чисто физическом уровне. Из этого можно сделать вывод, что зритель способен адекватно воспринять то или иное произведение искусства без помощи какого-либо дискурса исключительно потому, что его тело структурно схоже с телом художника и поэтому ему свойственны такие же чисто физические реакции на внешние факторы. Художественный вкус состоит из общей суммы всех этих инстинктивных физических реакций. Поэтому можно сказать, что люди способны опознавать искусство и наслаждаться им благодаря тому, что и создатель, и потребитель принадлежат к одной и той же расе — а именно, к расе людей. Если мы позволим себе развить эту теорию несколько дальше, то придем к заключению, что пришельцы из космоса не будут в состоянии опознать, воспринять и оценить искусство людей, поскольку не обладают необходимыми для этого человеческой расой, человеческим телом и человеческими инстинктами. Но, разумеется, Гитлер не верил в то, что человечество состоит из единой расы, ибо между эстетическими вкусами отдельных людей существуют неоспоримые различия. Из этого он сделал вывод, что человечество состоит из различных рас, эстетические вкусы представителей которых не совпадают. Это означает, что для обеспечения вечности искусства, необходимо, чтобы тело обладало некой вечной составляющей. И этой неизменной вечной составляющей является раса. Только зритель, наделенный благодаря своей расовой принадлежности героизмом, способен распознать присутствие героического в искусстве прошлого.

Таким образом, с точки зрения Гитлера, теория расы и теория искусства составляют неделимое целое. В конечном итоге расы существуют исключительно для объяснения, каким образом искусство может быть трансисторично — ибо именно благодаря расе будущие поколения смогут воспринимать искусство прошлого. Расовая теория — это теория автономии искусства от истории, культуры и художественной критики. Вера в то, что проблемы, связанные с искусством, в результате сводятся к вопросам тела — глубоко модернистская вера. Она отражает широко распространенную реакцию культуры модернизма на смерть Бога, понятую как гибель духа, разума, теории, философии, науки и истории. Сегодня ссылка на такого рода непосредственную физическую реакцию на искусство, как правило, используется для обвинения интерпретационных дискурсов об искусстве в его фальсификации — иными словами в фальсификации спонтанной реакции тела зрителя на произведение искусства. Многие модернистские и современные авторы согласились бы с замечанием, которым Гитлер начал одну из своих речей 1937 года: «Одним из признаков наблюдаемого нами в недавнее время разложения культуры является патологическое приумножение теоретических текстов».

Утверждение вечной ценности искусства для Гитлера возможно только путем стабилизации расового наследия, которое будет гарантировать правильную реакцию зрителя на то или иное произведение искусства. В этом состоит настоящая оригинальность гитлеровской теории искусства: он перенес дискуссию с уровня художественного производства на уровень производства зрителя. Для него вопрос стоял не в создании нового искусства — в конце концов шедевров достаточно и без новых произведений, — а в производстве массового зрителя, который сможет правильно отреагировать на искусство даже в отдаленном будущем. Настоящим произведением искусства, над которым работал Третий рейх, был зритель, способный опознать и оценить героическое в искусстве. Повторяю, Гитлер никоим образом не полагал, что искусство лишь пассивно отображает героя. Для него — и в этом он модернист — художник сам является героем. Творческий жест — будь он направлен на создание произведения

искусства или государства — сам по себе становится активным, героическим поступком. И чем более этот жест блистателен, тем более очевиден героизм его автора, поскольку жест этот, как мы уже говорили, не духовный, а физический. Настоящим политическим искусством для Гитлера было постоянное создание героических тел.

Практические последствия творческих усилий Гитлера хорошо известны и перечислять их лишней раз нет необходимости. Достаточно сказать следующее: будучи рассмотренной в искусствоведческих терминах, его работа предстает исключительно как работа редукции, разрушения и регресса. Иначе говоря, как только у Гитлера появилась возможность творчески подойти к телу народа и государства, он немедленно начал действовать согласно той же самой программе, в следовании которой он в своих полемических выступлениях обвинял модернистское, «дегенеративное», искусство. В реальности действия Третьего рейха состояли в систематическом уничтожении людей, в сведении их жизни до уровня «просто жизни», как определил ее Джорджио Агамбен. Все его проекты, все программы многовековой расовой селекции, которая должна была создать героическую расу, остались чистой теорией.

С исторической точки зрения Гитлер воплощает в себе фигуру неудачника, который не смог довести до конца ничего из начатого им, включая и работу по редукции и уничтожению. Удивительным образом Гитлеру удалось потерпеть абсолютное поражение — не только в политическом и военном, но также и в моральном плане, — что достаточно редко случается, ибо поражению в реальной жизни, как правило, сопутствует моральная победа (и наоборот). Как абсолютный неудачник, Гитлер оказывается весьма притягательной фигурой для современного искусства, которое традиционно благосклонно относилось к неудачникам (и именно поэтому вызывало такое негодование у самого Гитлера). Мы научились восхищаться фигурами проклятого поэта и художника-неудачника, которые добились своего места в пантеоне модернистского воображения не победами, но эффектными поражениями. А в соревновании неудачников, которое инсценировала культура модернизма, Гитлер, бесспорно, занимает лидирующее место.

Преодолевая разнообразие: cultural studies и их посткоммунистический Иной

Едва ли было бы преувеличением утверждать, что культурная ситуация стран посткоммунистической Восточной Европы для современной культурологии продолжает оставаться неизведанной территорией. При описании и теоретизации посткоммунистических условий она сталкивается с фундаментальными трудностями. И, откровенно говоря, я не уверен, что простой подгонки теоретических установок и терминологии к реалиям Восточной Европы, без пересмотра основных положений этой дисциплины, будет достаточно для создания дискурса, с помощью которого можно было бы адекватно описать посткоммунистическую действительность. Я постараюсь проанализировать, чем объясняются эти трудности.

Преобладающий сегодня культурологический теоретический дискурс, как правило, представляет мировую историю как путь, ведущий субъекта от частного ко всеобщему, от закрытых общин, орденов, иерархий, традиций и культурных ролей к открытому пространству универсальности, к свободному общению и гражданству в демократическом государстве нового времени. Подобное видение было унаследовано культурологией от европейского Просвещения (хотя последнее и пришло к несколько иным выводам). Главный вопрос, возникающий в свете этих положений, заключается в следующем: как поступить с отдельно взятым человеком, следующим по этому пути здесь и сейчас? Традиционный ответ либеральной политической теории, ведущей свое начало от мысли французского Просвещения, хорошо известен: рекомендуется, чтобы человек, идущий по этому пути, двигался как можно быстрее. И если обнаруживается, что кто-то не особо торопится и, возможно, к тому же периодически присаживается отдохнуть, необходимо принять к нему соответствующие меры, так как он задерживает не только самого себя, но и общество в целом на пути ко всеобщей свободе. И человечество такого медленного движения не потерпит, так как оно желает достигнуть свободы и демократии как можно быстрее.

В этом — происхождение либерального метода принуждения и насилия во имя демократии и свободы. И совсем нетрудно понять, почему сегодняшние cultural studies стремятся отвергнуть подобный вид принуждения и защитить право индивидуального субъекта на медлительность, на инаковость, на привнесение в будущее его старой культурной идентичности как законного груза, не подлежащего конфискации. В самом деле, если идеальная, абсолютная демократия не только не реализована, но в принципе не реализуема, тогда путь к ней бесконечен, и нет никакого смысла насильно навязывать гомогенность и универсальность подобного бесконечного будущего на гетерогенные культурные субъективности здесь и сейчас. Напротив, правильнее было бы начать ценить разнообразие и различие, придавать большее значение тому, откуда человек происходит, чем тому, куда он направляется. Таким образом, мы можем утверждать, что сегодняшний интерес к разнообразию и различию диктуется в первую очередь определенными моральными и политическими соображениями — а именно, защитой во имя прогресса так называемых малоразвитых культур от подавления и маргинализации доминирующими современными государствами. Идеал прогресса еще не совсем отвергнут современной культурной мыслью. Скорее она стремится найти компромисс между требованиями организованного демократического порядка и правами выходцев из традиционных культур, живущих внутри этого общего порядка.

При этом я хотел бы особо подчеркнуть один аспект. Дискурс о разнообразии и различии подразумевает некоторый эстетический выбор — а именно, чисто эстетическое предпочтение гетерогенного и смешанного. Подобный вкус свойственен постмодернистскому искусству конца 70-х и 80-х годов — и именно в это время возникла и сформировалась культурология. Предполагается, что этот вкус предельно инклюзивен и в этом смысле очень демократичен. Но, как нам хорошо известно, постмодернистский вкус далеко не настолько толерантен, как это кажется на первый взгляд. В действительности он отвергает абсолютно все связанное с универсальным, однородным, повторяющимся, геометрическим, минималистическим,

аскетическим, монотонным, скучным — все серое, гомогенное и редуccionистское. Он недолюбливает Баухаус, не интересуется бюрократическим и техническим; классический авангард принимается им лишь постольку, поскольку удастся игнорировать универсалистские устремления авангарда и принять его лишь как часть общей пестрой картины общества.

И, разумеется, постмодернистский вкус с большой неприязнью относится к серому, монотонному и невдохновляющему внешнему виду коммунизма. Именно поэтому, на мой взгляд, посткоммунистический мир по-прежнему обойден вниманием. Западные наблюдатели, привыкшие к определенной эстетике, на которой они были воспитаны, не хотят смотреть на посткоммунистический мир просто-напросто потому, что он им не нравится. Единственное, что импонирует западным людям в пост (или все еще) коммунистическом Востоке, это памятники архитектуры вроде китайских пагод, старых русских церквей и кварталы некоторых восточноевропейских городов, напоминающие о XIX веке — то есть все то, что, с одной стороны, выглядит приемлемо экзотичным, а с другой — не противоречит современному западному пристрастию к разнообразию. Коммунистическая же эстетика, напротив, представляется недостаточно красочной, региональной и разнообразной и поэтому плохо увязывающейся с плюралистическим, постмодернистским вкусом Запада.

Но если мы теперь спросим, в чем исток подобного превалирующего постмодернистского вкуса к пестрому разнообразию, то обнаружим лишь один подходящий ответ — в рынке. Этот вкус сформирован современным рынком, это вкус к рынку. В связи с этим следует вспомнить, что развитие вкуса к разнообразию было непосредственно сопряжено с глобализацией медиарынков в 1970-х и их расширением в 80-х и 90-х. Каждый растущий рынок, как известно, создает диверсификацию товаров, предлагаемых на нем. Поэтому, я полагаю, невозможно правильно рассмотреть и проинтерпретировать дискурс и политику культурного разнообразия без соотнесения с направляемой рынком в течение последних 30 лет практикой культурной диверсификации и дифференциации. Эта практика предоставила

нам альтернативу тому, как поступить с нашей собственной культурной принадлежностью — не подавляя ее или не находя ей репрезентации в контексте существующих культурных и политических институтов. Эта альтернатива состоит в продаже, в коммерциализации культурной идентичности для международного рынка медиа и туризма. Подобное согласие между дискурсами культурного разнообразия и диверсификацией культурных рынков делает современный постмодернистский критический дискурс правдоподобным и в то же время весьма сомнительным. Несмотря на свое предельно критическое отношение к однородному пространству современного государства и его институтов, он не обращает критического внимания или как минимум не принимает к достаточно серьезному рассмотрению современные гетерогенные рыночные практики.

Если следовать постмодернистскому критическому дискурсу, может сложиться впечатление, что мы стоим перед выбором между определенным всеобщим порядком, воплощенным в современном государстве, с одной стороны, и разнообразными фрагментированными, разъединенными «социальными реальностями», с другой. Но на самом деле никаких таких реальностей не существует, и подобный выбор целиком иллюзорен. Эти якобы фрагментированные реальности в действительности неотъемлемо связаны с глобализованными рынками. Между универсальностью и разнообразием реального выбора не существует. Выбор возможен скорее между двумя различными типами универсальности: между универсальной действительностью той или иной политической идеи и универсальной доступностью разнообразных товаров, которую обеспечивает современный рынок. И современное государство, и современный рынок в равной степени универсальны. Но универсальность политической идеи — это выраженная, визуализированная универсальность, непосредственно демонстрирующая себя через собственный стандартизированный и тиражируемый образ. Рыночная же универсальность — невизуализируемая, скрытая за разнообразием предлагаемых товаров.

Итак, можно сказать, что постмодернистское культурное разнообразие — лишь псевдоним для всеобъемлющего рынка капитализма.

Вседоступность различных культурных товаров, гарантированная глобализацией современных информационных рынков, сменила универсальные и гомогенные политические проекты европейского прошлого — от Просвещения до коммунизма. В прошлом, чтобы стать универсальным, требовалось предложить идею или художественный проект, которые могли бы объединить людей из различных кругов общества и тем самым преодолеть их разобщенность — разумеется, если они того желают. Понятие универсальности ассоциировалось с внутренней переменной, происходящей в субъекте, с его желанием сознательно порвать с прошлым ради будущего, с понятием метаноии — перехода от одной самоидентификации к другой. Однако сегодня быть универсальным означает быть способным эстетизировать собственную личность такой, какой она является в настоящий момент, не пытаясь ее изменить. Соответственно с этой уже существующей личностью обращаются как со своего рода редимейдом в контексте культурного разнообразия. При таких обстоятельствах все абстрактное, стандартное и обобщенное становится эстетически непривлекательным и коммерчески неприбыльным. Как я уже упоминал, для современного вкуса универсальное кажется слишком серым, скучным, незрелищным и несоблазнительным.

Именно поэтому постмодернистский вкус глубоко антирадикален. Радикальная политическая эстетика всегда ставит себя на «нулевой уровень» (*degré zero*) литературной и визуальной риторики (как определил его Роланд Барт), на нулевой уровень разнообразия и различия. Именно поэтому художественный авангард, как, например, Баухаус, кажется сегодня настолько устаревшим: он воплощает в себе эстетический вкус к политическому проекту, а не к коммерческому рынку. Нет сомнения: любой утопический, радикальный вкус влечет за собой предпочтение к аскетичному, однообразному, серому и скучному. Начиная от Платона до утопий Ренессанса и авангардных утопий нашего времени все радикальные политические и эстетические проекты всегда ставят себя на нулевой уровень разнообразия. Из этого следует, что, для того чтобы поддержать радикальный политический или художественный проект, необходимо в некоторой

степени эстетически тяготеет к стандартному и однообразному. Очевидно, что подобный вкус крайне непопулярен и несоблазнителен для масс. Это один из источников парадокса, хорошо знакомого историкам утопий нового времени и радикальной политики. С одной стороны, подобная политика, благодаря своей универсальности и открытости для всех, действительно демократична, неэлитарна и ни в коей мере не эксклюзивна. Но, с другой стороны, она апеллирует, как я уже упоминал, к достаточно редко встречающемуся эстетическому вкусу. Именно поэтому радикально демократическая политика зачастую представляется как элитарная и эксклюзивная. Чтобы принять подобную политику, необходимо разделять радикальную эстетику, что способствует формированию относительно закрытых сообществ, объединенных общим делом, видением и исторической целью. Путь радикального искусства и политики ведет нас не от закрытых общин к открытому обществу и рынку, но от относительно открытых обществ к закрытым группам, базирующимся на общих обязательствах.

Из истории литературы нам известно, что все утопии прошлого располагались на отдаленных островах или на неприступных вершинах. Мы также помним, насколько закрытыми и изолированными были коллективы авангардистов — даже тогда, когда их художественные программы были предельно открыты. Мы имеем дело с парадоксом универсалистской, но в то же время замкнутой общины — по своей сути этот парадокс отражает суть нашего времени. Из этого следует, что в отношении радикальных художественных или политических программ необходимо следовать иному историческому пути, чем описанному стандартной культурологией. Это не путь от традиционной общины к открытому обществу вседоступной информации. Скорее это путь от открытых и разнообразных рынков к утопическому обществу, основанному на общих обязательствах по отношению к конкретному радикальному проекту. Искусственные утопические общины не базируются на историческом прошлом, они не заинтересованы в сохранении его остатков, в продолжении традиций. Напротив, они берут за свою основу исторический разрыв, отказ от разнообразия и различий во имя общей цели.

Октябрьская революция произвела именно такой абсолютный разрыв с прошлым, именно такое тотальное уничтожение индивидуального культурного наследия. На практическом уровне порывание с наследием прошлого произошло благодаря аннулированию частной собственности и включению имущества, унаследованного каждым отдельным человеком, в общий капитал. Обнаружить следы своего наследия в этой недифференцированной массе коллективного имущества стало настолько же невозможным, как и опознать в пепле общего пожарища индивидуальный пепел принадлежавших вам когда-то предметов. На этом пресечении связи с прошлым настаивает как политический, так и художественный авангард. Понятие авангарда часто ассоциируется с прогрессом. Сам термин «авангард», заимствованный из военного лексикона (первоначально он относился к отрядам, идущим впереди армии), вызывает подобные ассоциации. Но по отношению к русскому искусству этот термин стал широко применяться лишь начиная с 1960-х.

Сами русские художники термин «авангард» никогда не использовали. Вместо этого они предпочитали называться футуристами, супрематистами или конструктивистами — подразумевая, что стремиться в будущее им совсем ни к чему, так как они его уже достигли, успешно порвав с наследием прошлого. В их представлении они уже (или почти) достигли конца истории, понятой либо в терминах марксизма как история классово́й борьбы, либо как история различных стилей и направлений искусства. Знаменитый «Черный квадрат» Малевича означал нулевую точку отсчета не только искусства, но и жизни — точку их соприкосновения, слияния художника и зрителя с произведением.

Конец истории в этом случае понимается несколько иначе, чем [2] представляет его себе Фрэнсис Фукуяма. Конец истории наступит не с окончательной победой рынка над любым возможным универсальным политическим проектом, но напротив — с решительной победой политического проекта, означающего окончательный отказ от прошлого и от истории разнообразия. Это радикальный и апокалиптический конец истории — совсем не схожий с концом истории, каким его описывает современная либеральная теория. Именно поэтому

единственным реальным наследием сегодняшнего посткоммунистического субъекта, его действительной родиной является отречение от прошлого, разрыв с каким бы то ни было историческим наследием и культурной принадлежностью. Даже имя страны — Россия — было стерто и заменено более нейтральным, не отягощенным культурными коннотациями и традициями — Советский Союз. Таким образом, нынешний российский, в прошлом — советский гражданин происходит ниоткуда, из нулевой точки отсчета исторических возможностей.

Становится ясно, почему культурологам так трудно описать бывшие советские страны и их население. С одной стороны, их эволюционный путь кажется знакомым — это хорошо протоптанная дорога от закрытого к открытому обществу, от общины к гражданскому обществу. Но коммунистическое общество в своем отказе от прошлого было во многом гораздо более прогрессивным, чем страны Запада. Это было закрытое общество — не из-за стабильности его традиций, но по причине радикальности его проекта. Из этого следует, что посткоммунистический субъект движется по пути, описанному доминирующим культурологическим дискурсом, но в противоположном направлении — не из прошлого в будущее, но из будущего в прошлое, от конца истории, из постисторического, постапокалиптического времени обратно во время историческое. Посткоммунистическая жизнь — это жизнь, проживаемая наоборот, против потока времени. Подобный исторический опыт, конечно, не является полностью уникальным. Нам известно о многих апокалиптических, религиозных общинах нашего времени, которые оказались перед необходимостью подобного движения против курса истории. То же можно сказать и об авангардных движениях в искусстве, и о некоторых политически мотивированных группах, возникших в 1960-е. Самым значительным отличием тут является масштаб такой страны, как Россия, которой теперь предстоит совершить обратный путь из будущего в прошлое. Это отличие очень важно. Многие апокалиптические секты совершили массовый суицид, из-за того что им не удалось обратить время. Но для такой огромной страны, как Россия, поголовное самоубийство не представляется реальным вариантом — так что ей приходится

шагать в обратном направлении, невзирая на коллективные чувства по этому поводу.

Без особых объяснений ясно, что открытие границ коммунистических государств означало для их граждан в первую очередь не демократизацию политической системы, но необходимость выжить в ситуации нового экономического давления со стороны международных рынков. Возврат к капитализму означал возврат в дореволюционное прошлое. До недавнего времени о капитализме население России знало только по литературе XIX века. Представление о банках, займах, страховых полисах и частных компаниях советские люди черпали из книг Достоевского, Толстого и Чехова — и все это им казалось не менее далеким и загадочным, чем история Древнего Египта. Разумеется, советские люди знали, что Запад оставался капиталистическим, но это ни на что не влияло, так как сами они продолжали жить в Советском Союзе. И вдруг, в одночасье, все эти банки, займы и полисы восстали из своих литературных могил и стали реальностью. Для рядового русского это почти равнозначно тому, как если бы древние египетские мумии восстали из своих пирамид и усыпальниц и начали бы утверждать свои древние государственные устои.

Кроме того, — и это худшая часть этой истории — современные западные культурные рынки и научные институции требуют от русских, украинцев и прочих граждан бывшего Советского Союза заново открыть, определить и представить их предполагаемый национальный характер. От них хотят демонстрации их специфической русскости или украинскости, которыми, как я уже пытался показать, эти посткоммунистические субъекты не обладают и обладать не могут. Даже если этот национальный характер и существовал когда-то, то он был подчистую стерт в ходе универсального советского социального эксперимента. Уникальность коммунизма состоит в том, что, за исключением, возможно, лишь фашистских режимов 1930-х и 1940-х, это первая погибшая цивилизация Нового времени. Все до тех пор разрушившиеся цивилизации прошлого были досовременными, поэтому они обладали ярко выраженным индивидуальным характером, нашедшим отражение в таких культурных памятниках, как, например, египетские

пирамиды. Но советская цивилизация использовала только современные предметы, преимущественно нерусского происхождения. Типичной советской эмблемой был советский марксизм. Но представить Западу марксизм как отличительную черту русского национального характера является абсурдом: в конце концов марксизм — это западное изобретение. Специфически советские интерпретацию и использование марксизма можно было продемонстрировать исключительно в контексте Советского Союза, который, как известно, развалился. Марксизм теперь вернулся на Запад, и следы его советской инкарнации растворились. Посткоммунистический субъект ощущает себя словно бутылка кока-колы Энди Уорхола, которую из музея принесли обратно в гастроном. В музее она считалась произведением искусства и обладала определенным «характером» и идентичностью, но, вернувшись в гастроном, оказалась не отличимой от всех остальных бутылок кока-колы. К сожалению, полный разрыв с историческим прошлым и последующее стирание культурной идентичности также сложно объяснить внешнему миру, как и передать опыт, пережитый в тюрьме или на войне тому, кто там никогда не был. Именно поэтому, вместо того чтобы пытаться объяснить причины, по которым у него нет культурной идентичности, посткоммунистический субъект пытается ее сфабриковать, поступая при этом как Зелиг из фильма Вуди Аллена.

Подобный поиск культурной идентичности, который (со стороны) кажется таким яростным, истинным, побуждаемым самыми сокровенными импульсами, на деле оказывается истерической реакцией на требования международного рынка культуры. Современный восточный европеец хочет быть таким же националистичным, традиционалистичным и культурно узнаваемым, как и все прочие — но как всего этого добиться, ему все еще не ясно. Поэтому его национализм является в первую очередь попыткой приспособиться к поиску инакости, свойственному культурным вкусам современного Запада. Иронично то, что подобное подстраивание под требования международного рынка воспринимается на Западе как «возрождение» национализма, «возвращение подавленного», как дополнительное доказательство веры в инакость и разнообразие.

Приватизации, или Художественные парадизы посткоммунизма

Термин, наиболее точно характеризующий процессы, происходящие в Восточной Европе после падения коммунистических режимов, это, безусловно, приватизация. Полная отмена частной собственности на средства производства рассматривалась теоретиками и практиками русского большевизма как важнейшее условие для построения сначала социалистического, а затем и коммунистического общества. Только тотальное огосударствление частной собственности могло обеспечить социальную пластичность, необходимую коммунистической партии для создания нового, никогда доселе не существовавшего общества. Отмена частной собственности означала радикальный разрыв с прошлым и, более того, с самой историей, понимаемой как история частнособственнических отношений. Но прежде всего это означало, что искусство получает преимущество перед природой — перед человеческой природой, равно как и перед природой как таковой. Отмена естественных прав человека, включая право на частную собственность, а также разрыв естественных связей с его родовыми корнями, его наследством и его личной культурной традицией давали человеку возможность свободно творить себя заново. Ведь только человек, лишенный всякого имущества, идеально подходит для любого социального эксперимента. Следовательно, отмена частной собственности означала переход из естественного состояния в искусственное, из царства необходимости в царство свободы (понимаемой как свобода реализации политического проекта), из традиционного государства в тотальное произведение искусства. Уже великие утописты прошлого, такие как Платон, Томас Мор и Кампанелла, видели в ликвидации частной собственности и связанных с ней частных интересов необходимую предпосылку для того, чтобы человек мог целиком посвятить себя воплощению коллективного политического проекта. Поэтому после Октябрьской революции частная собственность была полностью экспроприирована коммунистическим руководством,

а несколько позднее этот процесс был продолжен в контролируемой Советским Союзом Восточной Европе.

Таким образом, обратное введение частной собственности является основным условием завершения коммунистического эксперимента. Исчезновение государства с коммунистическим режимом представляется не просто политическим событием. Мы знаем, что в истории часто менялись режимы, политические системы и способы правления, но эти изменения почти не затрагивали частных имущественных прав. Даже в случае радикального изменения в сфере политической жизни социальная и экономическая жизнь по-прежнему структурировалась на основе принципа личных прав. Однако падение Советского Союза привело к расторжению общественного договора. Огромные территории превратились в бесхозную правовую пустыню, которая могла быть структурирована заново, как во времена американского «дикого Запада». Это означает, что эти территории необходимо было перекрыть, перераспределить и отдать в частное владение — причем по правилам, которых не существовало и существовать не могло. Процесс декоммунизации коммунистического европейского Востока предстает как драма приватизации, разыгранная по ту сторону общепринятых цивилизационных конвенций. Эта драма, как известно, вызвала много страданий и потребовала многих жертв. Некогда подавленная природа проявила себя как грубое насилие, осуществляемое в борьбе за приватизацию ставшего бесхозным коллективного имущества.

Но не следует понимать эту борьбу просто как обратный переход от коллективной собственности к частной. Вряд ли возможно полное возвращение в состояние, предшествовавшее огосударствлению имущества, отмене частного наследования и разрыву с источниками личного богатства. В конечном счете приватизация оказывается таким же искусственным политическим конструктом, как и огосударствление. То же самое государство, которое некогда проводило коллективизацию, чтобы построить коммунизм, теперь проводит приватизацию, чтобы построить капитализм. В обоих случаях частная собственность подчиняется государственному планированию и оказывается артефактом, продуктом художественной стратегии

государства. Так что приватизация как реставрация частной собственности не ведет назад к природе — к естественному наследованию и естественному праву. Подобно своему коммунистическому предшественнику, посткоммунистическое государство представляет собой художественную инсталляцию. Ситуация посткоммунизма обнаруживает искусственный характер капитализма: вместо того чтобы явиться итогом естественного процесса экономического развития, формирование капиталистического общества предлагается здесь как чисто политический проект, как результат социальной перестройки. Действительно, построение капитализма в странах Восточной Европы, включая Россию, вовсе не есть следствие экономической необходимости или постепенного, органического исторического перехода. Скорее это результат политического решения, цель которого — переориентировать общество с построения коммунизма на построение капитализма и для этого (в полном согласии с классическим марксизмом) искусственно создать класс частных собственников, который возглавит такое строительство. Вряд ли здесь можно говорить о возвращении к рынку как к естественному состоянию общества, поскольку в рамках этого проекта обнаруживается искусственный характер самого рынка.

Приватизация — это не столько переход от одной общественной формации к другой, сколько особое и длительное состояние общества. Ведь именно в процессе приватизации приватное обнаруживает свою фатальную зависимость от государства: частные пространства неизбежно возникают из останков государственного монстра. Речь идет о насильственном расчленении и поглощении мертвого тела социалистического государства, напоминающем сакральные празднества древности, когда члены одного племени или одного рода совместно поедали мясо тотемного животного. С одной стороны, такое празднество означает приватизацию тотемного животного, поскольку каждый участник пиршества получает свой маленький, частный кусок мяса, но, с другой стороны, этот акт совместного поедания символизирует сверхиндивидуальную, коллективную общность всех членов рода. И именно вследствие того, что каждый получает

свой собственный, приватный кусок, ритуал в целом символизирует сверхиндивидуальную, коллективную форму родовой идентичности.

С особой наглядностью эта внутренняя общность, переживание которой обеспечивается приватизацией как коллективным проектом, выражается сегодня в искусстве посткоммунистических стран. Любой художник на территории бывших коммунистических стран все еще находится в тени официального, государственного искусства недавнего прошлого. Художнику наших дней непросто конкурировать со Сталиным, Чаушеску или Тито — как и египетскому художнику, наверное, по-прежнему непросто конкурировать с древнеегипетскими пирамидами. Коллективной собственности в условиях реального социализма соответствовал огромный резервуар коллективных переживаний. Многочисленные политические мероприятия социалистического государства, направленные на то, чтобы сформировать из неимущих масс новое коммунистическое человечество, в равной степени касались всех граждан этого государства и оказали глубокое воздействие на их психику. В результате возникла некая коллективная душа — психическая территория, сувереном которой являлось государство. Под властью коммунистической партии любая частная психология была подчинена официальной идеологии и подвергнута огосударствлению. И точно так же, как после упразднения советской власти образовалась огромная экономическая сфера, подлежащая частному освоению, так и после ликвидации коммунистической идеологии осталась огромная империя коллективных эмоций — наследство, из которого путем частного освоения следовало создать индивидуальные капиталистические души. Подобная ситуация на руку современному художнику: поскольку он действует на территории коллективных переживаний, его деятельность находит немедленное понимание у публики. Но в этой ситуации кроется и значительная опасность, ибо художественная приватизация также оказывается неполной, потому что по-прежнему опирается на коллективный опыт.

Как бы то ни было, современное посткоммунистическое искусство производится большей частью путем приватизации высвободившейся психической и символической территории. В этом оно мало

чем отличается от западного постмодернистского искусства. В интернациональном контексте современного искусства апроприация, или приватизация, выступает как ведущий художественный метод. Большинство художников сегодня апроприируют различные художественные стили, религиозные или идеологические символы, продукты массовой культуры, анонимную рекламную продукцию или произведения тех или иных известных художников. Искусство апроприации понимается при этом как искусство после конца истории: речь идет не об индивидуальном продуцировании нового, а о борьбе за распределение уже имеющегося, о споре относительно имущественных прав, об индивидуальном шансе в деле накопления частного символического капитала. Апроприруемые современным искусством изображения, объекты, знаки и стили изначально циркулируют как товары внутри художественного рынка, на котором доминируют частные интересы. Поэтому художественная апроприация в этом контексте приобретает агрессивный и субверсивный характер — это своего рода символическое пиратство, оперирующее на грани дозволенного и практикующее перераспределение если не реального, то по крайней мере символического капитала.

Напротив, посткоммунистическое искусство апроприирует многочисленные образы, знаки и тексты, которые никому конкретно не принадлежат и которые, будучи коллективным наследием коммунистической эпохи, спокойно лежат на свалке истории, исключенные из процесса коммерческой циркуляции. Посткоммунистическое искусство — это тоже искусство после конца истории, но в данном случае речь идет не о либерально-капиталистическом, а о социалистическом, сталинистском конце истории. Ведь основной принцип реального социализма сталинского образца состоял в утверждении, что в Советском Союзе классовая борьба, революционное движение и вообще любые фундаментальные общественные конфликты пришли к своему историческому финалу, что спасение из ада эксплуатации и классовой борьбы уже состоялось. Было провозглашено, что реальное положение вещей в Советском Союзе, в сущности, идентично идеальному состоянию общества после окончательной победы добра

над злом. Реальное пространство, на котором разместился социалистический лагерь, было объявлено пространством реализованной утопии. Не требуется (и тогда не требовалось) особых усилий и особой пронизательности, чтобы доказать, что это утверждение противоречит фактам, что официальная идеология есть продукт государственной идеологии и что борьба продолжается — будь то борьба за собственную жизнь, борьба против репрессий и идеологической манипуляции или перманентная революция.

Однако это знаменитое «Свершилось!» столь же трудно опровергнуть простым указанием на фактическую несправедливость и несовершенство коммунистических режимов, как и не менее знаменитые тезисы «атман есть брахман» и «сансара есть нирвана». Говоря о конце истории, то есть об отождествлении антиутопии и утопии, ада и рая, проклятия и спасения, мы просто голосуем за настоящее и против будущего, так как считаем, что будущее не может принести ничего нового. В этом нас обычно убеждает некое предельно радикальное событие, которое, как мы признаем, может повториться, но никогда не может быть превзойдено. Это событие может быть воплощено в образе Христа на кресте, Будды под деревом или, как у Гегеля, Наполеона на коне. Но оно может быть воплощено и в опыте сталинизма, представлявшего собой радикальнейшую форму всеобщей экспроприации, террора и стирания различий, поскольку террор был направлен абсолютно против всех — и прежде всего потому, что базировался на всеохватном огосударствлении повседневной жизни, огосударствлении, воспринимаемом как такая возможность мировой истории, превзойти которую уже невозможно. На рубеже 20–30-х годов в похожем смысле о конце истории говорил Александр Кожев в своих знаменитых лекциях о философии Гегеля — указывая при этом именно на сталинизм как на завершение истории. После Кожева о конце истории, о постистории и постмодерне снова заговорили в послевоенное время. Только на сей раз введением в последнюю стадию истории служил уже не сталинизм, а победа либерального капитализма во Второй мировой, а затем и в холодной войне. И снова предпринимались попытки опровергнуть дискурс о конце истории указанием

на фактическое продолжение исторического процесса. Но перед выбором в пользу настоящего и отказом от будущего бессильны аргументы, опирающиеся на авторитет фактов. После конца истории фактическое само по себе, равно как и все аргументы, апеллирующие к фактическому, являются просто-напросто вечным повторением того же самого — а значит, могут считаться исторически преодоленными. Нет ничего легче, чем сказать: борьба продолжается — это привычная истина здравого смысла. Сложнее понять, что участники этой борьбы, по сути, уже не борются, а просто застыли на месте, приняв борцовские позы.

Посткоммунистическое искусство перешло из одного постисторического состояния в другое — из реального социализма в постмодерный капитализм. Можно также сказать, что оно переместилось из идиллии универсальной экспроприации после конца классовой борьбы в ситуацию окончательного усталого смирения перед лицом дурной бесконечности, принимающей форму постоянной борьбы за перераспределение, апроприацию и приватизацию. На Западе искусство постмодерна, которое тематизирует эту дурную бесконечность и одновременно наслаждается ею, стремится занять иногда воинствующую, иногда циническую, но в любом случае критическую позицию. Но посткоммунистическое искусство по-прежнему глубоко укоренено в коммунистической идиллии — оно приватизирует и одновременно расширяет эту идиллию, вместо того чтобы отвергнуть ее. Поэтому посткоммунистическое искусство часто кажется чересчур безобидным, недостаточно критическим и радикальным. Оно следует утопической логике включения, а не реалистической логике исключения, борьбы и критики. Мы имеем здесь дело с расширенной логикой коммунистической идеологии, которая стремилась к интернационализму и претендовала на диалектическое объединение всех противоположностей — но в конечном итоге увязла в конфронтации холодной войны, отвергая любые символы западного капитализма. Уже независимое, неофициальное искусство позднего социализма пыталось мыслить конец истории более последовательно и распространить утопию мирного сосуществования всех народов, культур и идеологий

как на капиталистический Запад, так и на собственную докоммунистическую историю. Эту стратегию последовательной интеграции проводили такие русские художники 60-х и 70-х годов, как Виталий Комар и Александр Меламид, а позднее словенская группа «ИРВИН» или чешский художник Милан Кунц: они создавали пространства художественной идиллии, в которых могли бы мирно сосуществовать знаки, образы и тексты, казавшиеся несовместимыми в политической реальности холодной войны. Другие художники, такие как Илья Кабаков или Эрик Булатов, еще в 60–70-е годы комбинировали мрачные образы советской повседневности с жизнерадостными символами официальной пропаганды. Художественные стратегии идеологического примирения по ту сторону окопов холодной войны состояли в расширении и радикализации коммунистической утопии путем включения в нее идеологических врагов. Эта политика включения проводилась многими русскими и восточноевропейскими художниками и после падения коммунистического режима. Можно сказать, что они стремились расширить рай реального социализма за счет принятия всего того, что прежде из него исключалось. Следовательно, речь идет об утопической радикализации коммунистического принципа тотального спасения для всех и каждого, включая тех, кого обычно считают диктаторами, тиранами и террористами или же капиталистами, милитаристами и финансовой элитой. Такого рода радикализацию утопической интеграции часто путают с иронией; в действительности же она представляет собой постисторическую идиллию, которая ищет не различий, а сходств.

Конечно, эта характеристика касается не всего искусства бывшего Советского Союза и Восточной Европы: описанное выше посткоммунистическое искусство не тождественно искусству посткоммунистической Европы. Реакция на универсалистскую, интернационалистскую коммунистическую утопию далеко не всегда заключалась в попытке мыслить эту утопию еще более радикально, чем она мыслилась в условиях реального социализма. Часто ответом на нее было требование национального изоляционизма, формирования твердой национально-культурной идентичности. Эта реакция ясно обозначилась

уже в период позднего социализма — и предельно обострилась после того, как на территории бывшего Советского Союза, бывшей Югославии, всего бывшего восточного блока возникли новые национальные государства и поиск национально-культурной идентичности стал их главной заботой. Конечно же, такие национально-культурные идентичности также создаются методом коллажа из апроприированных остатков советской империи, но этот факт, как правило, остается в тени. Эпоха коммунизма интерпретируется лишь как травматический разрыв в органическом историческом развитии той или иной национальной идентичности. Коммунизм при этом подвергается экстернализации, деинтернационализации и изображается как сумма травм, нанесенных этой идентичности некой внешней силой и теперь подлежащих терапии, призванной вернуть указанной идентичности ее прежнее здоровье. Соответственно для нерусских народов бывшего Советского Союза и Восточной Европы период господства коммунистических партий предстает как период русской военной оккупации, который для местного населения был эпохой пассивного страдания. Для русских националистов коммунизм есть дело рук чужаков и инородцев (евреев, немцев, латышей и т.д.) — несчастье, которое уже в период сталинизма было в значительной степени преодолено внутренними усилиями русского народа, направленными на построение великой российской империи. Так что националисты всех этих стран единодушны в своем историческом диагнозе и готовы к дальнейшей борьбе — пусть эта борьба и разводит их по разные стороны линии фронта. И только посткоммунистическое или, лучше сказать, постдиссидентское искусство избегает этого радостного единодушия, упорно придерживаясь интернационализма и духа утопии и потому не желая вести дальнейшую борьбу. Из-за этого позиции такого искусства усебя на родине слабы.

На выставке «Приватизации», которую я организовал в мае 2004 года в Берлине, были показаны работы именно тех художников, которые не разделяют позицию неонационализма и изоляционизма. В этом смысле их работы критичны, несмотря на свой идиллический характер. Так, Збигнев Либеря выступает в роли виртуального спасителя,

который освобождает жертвы истории, изображенные на знаменитых исторических фотографиях, из их холодного виртуального ада — из того горя, в котором они, казалось бы, застыли навечно. Путем дигитальных манипуляций он разрушает власть фактического, равную власти самой смерти. Таким образом, Либера несет мученикам политической истории виртуальное избавление: история их страданий подходит к концу вместе с утратой веры в фактическую достоверность снимка. Дигитальная манипуляция, которая обычно интерпретируется как опасный источник обмана, здесь выступает как средство освобождения в конце истории — освобождения, ведущего к полной идиллии, к полному примирению между палачами и жертвами.

Приведу еще несколько примеров. Фотоколлажи группы АЕС показывают мир, где исламские постройки мирно интегрированы в ландшафт западных столиц. Саня Ивекович дает фотомоделям, рекламирующим одежду современных модных брендов, имена женщин, участниц движения Сопротивления, страдавших и погибших во время фашистской оккупации Югославии, — и тем самым постфактум дарует этим женщинам прекрасную, безмятежную молодость и роскошь, которых они в реальности были лишены. Болгарская художница Алла Георгиева готовит торты, украшенные изображениями сцен насилия, и тем самым лишает эти сцены всякого драматизма. Недко Солаков в своей инсталляции «Переговоры» пытается установить временное перемирие между Израилем и Палестиной. Андрей Ужика показывает, как русский космонавт спокойно наслаждается видом звезд, в то время как в Москве происходит распад Советского Союза. Анри Сала не хочет допустить, чтобы идеологические конфликты прошлого разрушили любовь между матерью и сыном. Наконец, Артур Жмиевски ставит великолепный видеобалет с участием калек.

Даже посткоммунистическая нищета изображается как утопия, ведь бедность соединяет, тогда как богатство разделяет. Так, на фотографиях Бориса Михайлова повседневная жизнь современной Украины выглядит одновременно безжалостной и исполненной любви. Идиллические ноты ясно прослеживаются и в видеоработах Ольги Чернышевой, Дмитрия Гутова и Людмилы Горловой. Жест коллективного

политического протеста, отсутствующий в деполитизированной, насквозь приватизированной посткоммунистической повседневности, инсценируется художественными средствами. Так, в перформансе группы «Радек» толпа, переходящая улицу в оживленном центре Москвы, истолковывается как политическая демонстрация, благодаря тому, что художники, уподобляясь революционным вождям прошлого, идут со своими плакатами впереди этой толпы. Но после того как улица пересечена, каждый идет своей дорогой. А Анатолий Осмоловский в своей политической акции в Москве прямо цитирует события 1968 года в Париже. Политическое воображаемое предстает здесь как склад пригодных для апроприации исторических (про)образов.

Это, конечно же, не означает, что идиллия преобладает всегда и всюду. Так, современный казахский видеоарт выглядит критическим, воинственным и непримиримым. Если мы посмотрим видеоработы Ерболсына Мельдибекова или Владимира Тюлькина, мы тотчас заметим, что вдали от европейских центров и вблизи Афганистана исторические конфликты не ослабевают. Может быть, еще более радикально выглядит прямое насилие в фильме Светланы Басковой «Зеленый слоник», в котором показано, как русские военнослужащие, сидящие на гауптвахте, устраивают кровавую садистическую оргию. Угрожающие ноты звучат и в видеоработе Вадима Захарова, тематизирующей новую опасность, которая после конца холодной войны исходит от адикальных религиозных сект. А Таня Остоич обращает внимание на границы, по-прежнему ощутимые в Европе, несмотря на преодоление прежних конфликтов. И, наконец, небольшая инсталляция Top Secret Недко Солакова заключает в себе глубоко личное указание на тревожную тайну социалистического прошлого, поднимая вопрос о том, кто на кого когда и как доносил. Зрелище насилия, как и идиллия, не может быть полностью вытеснено — оно может быть лишь приватизировано.

Взаимоотношение между искусством и войной, или искусством и террором, всегда было, мягко говоря, амбивалентным. Действительно, искусству для развития требуются покой и мир. Оно, однако, регулярно использовало этот покой, чтобы воспевать героев и их подвиги. Излюбленными темами искусства долгое время являлись слава и невзгоды войны. Но художник классической эпохи был лишь рассказчиком или иллюстратором военных событий — в прошлом он никогда не соперничал с воином. Разделение труда между войной и искусством было вполне четким. Воин сражался, а художник изображал войну.

Таким образом, художник и воин находились во взаимной зависимости. Воин давал художнику тему для искусства. При этом он нуждался в художнике гораздо больше, нежели художник в нем. В конце концов художник мог всегда найти другую, более мирную тему для работы. Но только художник мог обеспечить воину известность и закрепить ее в памяти будущих поколений. Действительно, героические военные действия прошлого были бы тщетными и бессмысленными без художника, который один мог засвидетельствовать их для памяти будущих поколений. В наше время, однако, ситуация заметно изменилась: воин больше не нуждается в художнике, чтобы получить известность и вписать свои подвиги в мировую память. Для этой цели в его распоряжении весь арсенал современных медиа. Любой акт террора, любое военное действие немедленно запечатлевается, регистрируется, отражается и интерпретируется медийными технологиями. Эта машина медийного освещения функционирует практически автоматически. Чтобы быть приведенной в движение, она не требует ни индивидуального художественного вмешательства, ни индивидуального решения художника. Приводя в действие взрывной механизм, современный воин или террорист одновременно приводят в действие и медийную машину.

Действительно, средства массовой информации сегодня стали гораздо более мощными и влиятельными машинами по производству

изображений, чем наша современная арт-система. Ни один художник не может соревноваться со скоростью создания и распространения изображений войны, террора и всевозможных катастроф, которыми нас постоянно «бомбардируют» медиа. Создается впечатление, что художник — этот последний ремесленник современности — не имеет шансов соперничать с коммерческими машинами по производству изображений.

Более того, террористы и военные сами начинают вести себя как художники. Их излюбленным жанром стал видеоарт. Бен Ладен общался с внешним миром в основном с его помощью: мы знаем его в первую очередь как видеохудожника. То же самое можно сказать и о записях казней, о признательных видео террористов и т.д. — во всех этих случаях мы имеем дело с сознательными творческими инсценировками с легко узнаваемой эстетикой. Военные больше не ждут, пока художник запечатлеет войну и террор: военные действия теперь совпадают по времени с их документацией и репрезентацией. Функция искусства как средства репрезентации и роль художника как посредника между реальностью и памятью здесь оказываются абсолютно лишними. То же можно сказать и о знаменитых фотографиях и видео тюрьмы Абу-Грейб в Багдаде. Они демонстрируют поразительное и весьма настораживающее сходство с альтернативным американским и европейским кино 1960-х и 1970-х (фильмами Венских акционистов, Пазолини и т.п.) В обоих случаях целью является показать обнаженное, беззащитное, страдающее тело, обычно прикрытое системой социальных конвенций. Разумеется, революционное искусство 60-х и 70-х годов прошлого века стремилось подорвать традиционный набор условностей и убеждений, доминировавших в культуре того времени. В случае же с изображениями из Абу-Грейба эта цель, можно с уверенностью сказать, оказалась абсолютно извращенной: субверсивная эстетика в них используется с целью атаковать и унижить другую культуру — жест, диаметрально противоположный рефлексивному самоунижению и не подвергающийся сомнениям консервативные ценности культуры самих агрессоров. Центральным, однако, так или иначе остается тот факт, что обе стороны в войне с терроризмом

производят и распространяют визуальные образы без какого-либо вмешательства художника.

Тут следует оставить в стороне все этические и политические оценки и анализ подобного типа изображений — они и без того достаточно очевидны. В данный момент важно отметить, что изображения, о которых идет речь, стали иконами современного коллективного воображения. Видео террористов и видео из тюрьмы Абу-Грейб занимают в нашем сознании и даже подсознании гораздо более существенное место, чем какое-либо произведение современного искусства. Подобное исключение художника из практики создания визуальных образов особенно болезненно для современной арт-системы, поскольку именно с начала Нового времени художники стремились быть радикальными, смелыми, нарушать табу и преодолевать любые преграды и границы. Дискурс искусства авангарда заимствует значительную часть своей терминологии из военной практики — включая, разумеется, само понятие авангарда. Так, ведется речь о подрывании норм, разрушении традиций, нарушении запретов, практике определенных стратегий, об атаке на существующие художественные институты и т. п. Из этого следует, что модернистское искусство не только иллюстрирует, превозносит или критикует войну, но и само принимает в ней участие. Художники классического авангарда считали себя агентами негации, разрушения и искоренения всех традиционных форм искусства. В соответствии с вдохновленной гегелевской диалектикой известной максимой «отрицать — значит создавать», которую также пропагандировали как «активный нигилизм» такие авторы, как Бакунин и Ницше, художники авангарда легитимировали создание новых икон путем разрушения старых. Произведение модернистского искусства оценивалось по степени его радикализма, по тому, как далеко зашел его автор в разрушении художественных традиций. Несмотря на то что модернизм тем временем неоднократно провозглашался устаревшим, критерий радикальности и в наши дни не утратил своей релевантности при оценке искусства. Худшее, что можно сказать о художнике, — это то, что его или ее искусство «безвредно».

Это означает, что современное искусство весьма неоднозначно относится к терроризму, к насилию. Отрицательное отношение художников к репрессивной власти государства считается само собой разумеющимся. Художники, следующие традициям модернизма, должны отстаивать суверенитет индивидуума против притеснений со стороны власти. Отношение же художника к индивидуальному и революционному насилию, к насилию как к радикальному утверждению суверенности индивидуума перед лицом государства, значительно сложнее. Глубокое внутреннее соответствие между модернистским искусством и революционным индивидуальным насилием имеет долгую историю. В обоих случаях радикальное отрицание приравнивается к аутентичному творчеству. Временами это соответствие принимает форму соперничества.

Следовательно, искусство и политика связаны, во всяком случае, в одном фундаментальном отношении: и там и там ведется борьба за признание. Как определил Александр Кожев в своих комментариях к Гегелю, борьба за признание превосходит обычную борьбу за распределение материальных благ, которое в наше время регулируется силами рынка. Центральным здесь оказывается не столько удовлетворение определенного желания, сколько признание его социально легитимным. В то время как политика является ареной, на которой групповые интересы по-прежнему продолжают бороться за признание, художники авангарда уже добились признания всех возможных индивидуальных форм и художественных практик, отрицавшихся в прошлом. Иными словами, классический авангард боролся за достижение признания всех визуальных знаков, форм и медиа законными объектами творческого желания и репрезентации. Обе формы борьбы нераздельно связаны друг с другом и обе направлены на достижение равных прав как для всех людей, так и для всех форм творчества. В контексте современности насилие является неотъемлемой составляющей этих двух форм борьбы.

Как пишет Дон Делилло в своем романе «Мао II», и террористы, и писатели вовлечены в одну и ту же игру: радикально отрицая существующее, и те и другие надеются создать повествование, которое

покорило бы массовое воображение и привело к глобальным переменам. В этом смысле они являются соперниками. И, как отмечает Делилло, сегодня писатель оказывается в безусловном проигрыше, ибо современные медиа создают на основе террористических актов повествования, с которыми ни один писатель не в силах соперничать. Но, разумеется, подобное соперничество значительно более очевидно в случае художника, нежели писателя. Современный художник использует те же самые средства, что и террорист: фотографию, видео, кино. В то же время, очевидно, что художник не может зайти дальше террориста; художник не способен соревноваться с террористом в области радикальных жестов. В «Манифесте сюрреализма» Андре Бретон писал, что террористический акт стрельбы в мирную толпу по своей сути сюрреалистичен. Однако подобный акт меркнет по сравнению с тем, что происходит сегодня. В терминах символического обмена, каким его описали Марсель Мосс и Жорж Батай, это означает, что в соревновании в радикальности разрушения и саморазрушения искусство явно терпит поражение.

Но такой весьма популярный метод сопоставления искусства и терроризма, или искусства и войны, мне кажется глубоко ошибочным и ограниченным. И я постараюсь показать, почему. Авангардное модернистское искусство всегда было иконоборческим. В этом нет сомнения. Но можем ли мы сказать, что терроризм также является иконоборческим? Нет, терроризм скорее стоит на стороне иконофилии. Террористы и военные стараются создать «сильные» образы: образы, которые мы могли бы принять за «правду», за «реальность» в качестве «икон» настоящей скрытой и ужасной современной глобальной реальности. Я бы сказал, что эти образы являются иконами современной политической теологии, доминирующей в коллективном воображении. Их убедительность основана на специфической форме шантажа. Даже после долгих лет модернистской и постмодернистской критики образа, мимезиса, репрезентации мы продолжаем стыдиться утверждать, что изображения пыток и террора могут оказаться не настоящими или не отражающими действительность. Мы не можем сказать, что они не правдивы, так как знаем, что они стоили кому-то жизни.

Магритт может с легкостью утверждать, что нарисованное яблоко или трубка — не настоящее яблоко или трубка. Но как можем мы настаивать на том, что заснятое обезглавливание — не настоящее? Или что заснятый ритуал унижения в тюрьме Абу-Грейб — не настоящий ритуал? Таким образом, после многих лет критики репрезентации, направленной против наивной веры в кино- и фотоправду, мы снова готовы принять достоверность определенных фото- и видеообразов за безусловную истину.

Отсюда следует, что радикализм военных и террористов не совпадает с радикализмом художника. Первые никогда не практикуют иконоклазм. Напротив, они скорее стремятся укрепить веру в изображение, закрепить силу иконофилии, удовлетворить иконофилическое желание. Они принимают исключительные радикальные меры, чтобы положить конец иконоклазму и критике репрезентации. В их случае мы имеем дело со стратегией, которая с исторической точки зрения является весьма новой. Действительно, традиционно военные были заинтересованы в визуальных образах, которые обеспечивали им славу. В противовес этому возникла традиция критики и деконструкции подобной стратегии идеализации. Однако современная военная образительная стратегия — это стратегия шока и ужаса, стратегия запугивания. Она стала возможной в результате долгой истории визуализации страха, жестокости и обезображивания в контексте модернистского искусства. Традиционная критика репрезентации была подвижна подозрением, что за поверхностью идеализированного образа скрывается нечто ужасное и уродливое. Именно его нам и демонстрируют современные военные — скрытое уродство, отображение наших собственных страхов и подозрений.

И именно поэтому мы склонны принимать эти изображения за правду. Они подтверждают наши худшие подозрения. Таким образом, у нас создается впечатление, что критика подошла к концу, что наша задача как критически мыслящих интеллектуалов выполнена. Теперь пришло время откровения и политической правды — мы можем наблюдать новые иконы политической теологии, не испытывая необходимости предпринимать какие-либо дальнейшие шаги и выявлять скрытое,

поскольку эти иконы и сами по себе вполне ужасны. Достаточно уже только прокомментировать их, не переходя к критике. Этим объясняется мрачное очарование, нашедшее свое выражение во многих недавних публикациях, посвященных обсуждению изображений войны с терроризмом.

Вот почему я не верю, что террорист, будучи даже более радикальным, чем современный художник, может считаться его успешным соперником. Скорее я склонен рассматривать террориста или преследующего его военного как врагов современного художника, потому что они стремятся создавать визуальные образы, претендующие на правду, изображения, которые нельзя подвергнуть критике репрезентации. Образы террора и войны воспринимаются многими как означивание возвращения реального, как видимое доказательство конца критики изображения, каковой она практиковалась в прошлом веке. Мне кажется, что еще рано с ней прощаться. Разумеется, изображения, о которых идет речь, несут определенную эмпирическую правду: на них запечатлены конкретные события, их документальная ценность может быть проанализирована, исследована, подтверждена или опровергнута. Существуют определенные технические средства для установления, является ли тот или иной документ подлинным или поддельным. Но для нас важно различать эмпирическую правду и эмпирическое использование конкретного изображения (скажем, в качестве юридического доказательства), равно как и его символическую ценность в экономике медийного и символического обмена.

Образы террора и контртеррора, постоянно циркулирующие в современных медиа, избежать которых не может ни один телезритель, демонстрируются отнюдь не в контексте эмпирического криминального расследования. Их функцией является показать нечто большее, чем тот или иной конкретный инцидент: они создают универсально-значимые образы политического возвышенного. Понятие возвышенного ассоциируется у нас в первую очередь с анализом Канта, который приводил в качестве примеров образов возвышенного швейцарские горы и морские штормы. Можно также вспомнить эссе Жана-Франсуа Лиотара о взаимоотношении авангарда и возвышенного. Но понятие

возвышенного было, собственно, впервые сформулировано в трактате Эдмунда Бёрка о прекрасном и возвышенном. Бёрк описывает в категориях возвышенного публичные казни и пытки, считавшиеся нормальным явлением во времена до эпохи Просвещения. Не стоит, однако, забывать, что и сам век Просвещения был ознаменован массовым отсечением голов на гильотине, установленной в центре революционного Парижа.

В «Феноменологии духа» Гегель пишет, что результатом этого стало настоящее равенство между людьми, ибо стало невозможным утверждение, что чья-то смерть значит больше, чем смерть другого. В XIX и XX веках произошла массовая деполитизация возвышенного. Сегодня мы наблюдаем возвращение, но не природного, а политического возвышенного. Современная политика представляет себя теперь не в терминах прекрасного, как это делали в XX веке даже тоталитарные государства, а возвышенного. Все политические силы сегодня, соревнуясь за наиболее впечатляющие и ужасающие образы, вовлечены в ускоряющийся темп создания политического возвышенного — как если бы нацистская Германия рекламировала себя фотографиями из Аушвица, а Советский Союз — из ГУЛАГа. Подобная стратегия является новой, но не настолько новой, как это может показаться.

Идея, которую пытался сформулировать Бёрк, заключается в следующем: ужасающий возвышенный образ насилия остается по большей части всего лишь образом. Образ террора всегда является инсценированным и может быть оценен с эстетической точки зрения или проанализирован в терминах критики репрезентации. Подобная критика не указывает на какой-либо недостаток морали у критика. Вопрос морали возникает тогда, когда изображение имеет отношение к конкретному документированному эмпирическому событию. Но в тот момент, когда изображение начинает циркулировать в средствах массовой информации и приобретает символическую ценность репрезентации политического возвышенного, оно может быть подвергнуто критике наряду с любым другим изображением. Эта художественная критика может быть теоретической. Но ее можно сформулировать и средствами самого искусства — как это стало традицией в контексте модернизма.

На мой взгляд, подобный вид критики уже имеет место в художественном мире, но я предпочел бы не называть конкретных имен, чтобы не отвлекаться от основной цели этого эссе — характеристики современной системы производства визуальных образов и их распространения в средствах массовой информации. Здесь я хотел бы отметить, что цель современной критики репрезентации должна быть двоякой. Необходимо, во-первых, чтобы она была направлена против всех видов цензуры изображений, демонстрирующих нам реалии войн и террора. Подобный вид цензуры, безусловно, все еще существует. Такая цензура, которая узаконивает себя как защита «моральных ценностей» и «прав семьи», требует «санации» медиа при освещении военных действий. Но в то же время нам необходим критицизм, с помощью которого можно было бы проанализировать использование подобных образов насилия в качестве новых икон политического возвышенного и символическую, а также коммерческую конкуренцию за создание наиболее сильного образа.

На мой взгляд, контекст искусства более всего подходит для второго типа критики. Мир искусства может показаться слишком маленьким, замкнутым или даже совершенно незначительным в сравнении с сегодняшними медиарынками. Но в действительности разнообразие изображений, циркулирующих в медиа, значительно более ограничено, чем диапазон визуальных образов в музеях современного искусства или создаваемых актуальными художниками.

Со времен Дюшана модернистское искусство занималось возведением повседневных объектов в статус произведений искусства. Это движение «снизу вверх» создавало иллюзию того, что произведение искусства, по сути, является чем-то лучшим, чем повседневный объект. В то же время модернистское искусство прошло через длительный период самокритики во имя реальности. Понятие искусства использовалось в этом контексте скорее с пренебрежением, нежели с восхищением. Назвать что-либо просто искусством все еще является большим оскорблением, чем сравнить произведение с повседневным объектом. Способность модернистского и современного искусства к равенству реализуется в обоих направлениях — придает достоинство

и одновременно лишает его. Следовательно, сказать о том или ином образе, созданном войной и терроризмом, что на символическом уровне он является лишь искусством, означает не похвалить его, а подвергнуть критике.

Увлечение образами политического возвышенного, которое мы наблюдаем почти повсеместно, может быть интерпретировано как особый случай ностальгии по шедеврам, по настоящим картинам. Сегодня мы ожидаем, что наша потребность в убедительных и подлинно сильных образах будет удовлетворена не в музее и не в контексте арт-системы, а благодаря средствам массовой информации. Они являют нам некоторую форму «реалити шоу», которая претендует на репрезентацию реальности в ее наиболее радикальных формах. Но это положение вещей объясняется только тем, что мы не способны практиковать критику репрезентации в контексте современных медиа. Причина этого вполне проста: массмедиа демонстрируют нам изображения только того, что происходит в настоящий момент. В отличие от них арт-институции являются местами сопоставления прошлого и настоящего, сравнения первоначальной надежды и ее воплощения и как таковые могут предложить пространство, в котором становится возможным критический дискурс. Принимая во внимание сегодняшний культурный климат, и можно сказать, что арт-институции являются единственным местом, где мы можем на мгновение дистанцироваться от настоящего и сравнить его с прошлым. В этом смысле контекст искусства практически незаменим, потому что только он позволяет практиковать критический анализ и переоценку медиаориентированного духа времени. Арт-институции напоминают нам об истории критики репрезентации и критики возвышенного и, таким образом, позволяют проанализировать нашу собственную эпоху в сопоставлении с историческим прошлым.

Конститутивное для нашей культуры определение справедливости было дано еще древними греками — прежде всего Аристотелем. Справедливо оплачивать равное равным, а неравное неравным. Исходя из этого определения, можно без особого труда сформулировать позиции левого и правого дискурса в их отношении к справедливости в капиталистическом обществе. Левый дискурс склоняется к тому, что все люди — а может быть, люди и животные или даже люди и вещи — равны. Соответственно левая критика указывает, что капитализм устанавливает новые или сохраняет старые исторические неравенства там, где должно царить равенство, что капитализм обращается с равным как с неравным.

Правая критика, напротив, упрекает капитализм за то, что он обращается с неравным как с равным. Действительно, капитализм постоянно обвиняется в глобальной унификации, стандартизации и обезличивании — в том, что он игнорирует или вообще уничтожает все культурные различия, включая ценностные. Впрочем, эта правая критика капитализма во имя различия зачастую комбинируется с описанной выше левой критикой во имя равенства. В итоге мы имеем дело с огромным числом критических дискурсов, каждый из которых упрекает капитализм за недостаток справедливости — пусть зачастую по противоположным причинам. Поэтому, когда мы говорим на тему капитализма и справедливости, велик соблазн определить собственную позицию в рамках этого дискурсивного многообразия, найти свое место в поле критической теории. Но вместо этого я хотел бы сначала задаться вопросом, в каком отношении к капитализму находится язык, с помощью которого мы тем или иным способом пытаемся определить равное и неравное. Возможно, ответ на этот вопрос поможет нам понять, почему мы все (позже я более точно определю, что это за «мы»), как правые, так и левые, ощущаем несправедливость капитализма как такового. Я подчеркиваю: капитализма как такового — а не тех или иных его акций, манифестаций или последствий.

Для того чтобы судить о равном и неравном, капитализм (и это имеет решающее значение) не нуждается ни в каком дискурсе — ни в религиозном, ни в идеологическом, ни в философском, ни в моральном, ни в политическом. В условиях капитализма единственным критерием такого суждения, как известно, является экономический результат. Равное — это то, что дает равный экономический результат, неравное — то, что дает неравный экономический результат. Почему же это суждение кажется нам неприемлемым или неудовлетворительным — причем независимо от того, думаем ли мы, что оно делает из неравного равное или из равного неравное? На мой взгляд, по одной-единственной причине: потому что капитализм, формулируя свое суждение, не пользуется медиумом языка, которым пользуемся мы, дискутирующие, критикующие и теоретизирующие люди. Вместо языка капитализм использует другой медиум — а именно, медиум денег. А этот медиум, во-первых, гетерогенен медиуму языка, а во-вторых, не равен ему. Следовательно, в основе нашего недовольства капитализмом как таковым лежит сознание глубокой, фундаментальной несправедливости: несправедливости в отношении между дискурсом и капиталом как двумя медиа, с помощью которых мы можем установить различие между равным и неравным. И эта несправедливость состоит в следующем: суждения, выносимые посредством медиума денег, принимаются в расчет. А суждения, выносимые посредством дискурсивного, теоретического языка — какими бы они ни были в каждом конкретном случае, — в расчет не принимаются.

Именно поэтому мы можем поставить вопрос об отношении между справедливостью и капитализмом как таковым. Ведь несправедливость сама по себе исторически не нова: в прежние времена решения, распоряжения и повеления власть имущих тоже часто казались вопиюще несправедливыми. Однако все эти решения, распоряжения и повеления всегда формулировались посредством того же самого языка, посредством которого могла быть сформулирована и критика этих решений и распоряжений. Еще коммунистические или, скажем так, социалистические государства основывались на идеологическом

дискурсе и на историческом нарративе. Каждый, кто хотел что-либо в этих государствах предпринять, должен был постоянно идеологически себя оправдывать, постоянно доказывать, что его слова и дела не противоречат господствующей идеологии. Однако и власть тоже должна была постоянно себя идеологически оправдывать и доказывать, что она, например, идет в авангарде исторического прогресса. Экономические решения также должны были получить в этих государствах политическое, то есть в конечном счете идеологическое и языковое обоснование. Язык функционировал и как медиум государственного самоутверждения и репрессии, и как медиум оппозиции. В итоге все общественные конфликты эксплицировались в языке. Власть и оппозиция действовали на одной территории — территории языковой, идеологической легитимации. Тот факт, что они говорили на одном языке, давал возможность сравнивать и открывал перспективу высшей справедливости, столь важной для нашей культурной традиции. Борьба традиционно велась против власти, базирующейся на дискурсе, который объявлялся истинным — будь этот дискурс религиозным или идеологическим. Это была борьба против дискурса власти с его претензией на абсолютную истинность за право демократической общественности в порядке свободной дискуссии ставить под вопрос этот дискурс и, следовательно, любое решение, любое суждение власти. В этой борьбе были достигнуты значительные успехи. Общество эмансипировалось от дискурса власти. Но одновременно оно эмансипировалось от дискурса вообще. Оно превратилось в постдискурсивное общество, в котором справедливость уже не реализуется через медиум языка. Капитализм и есть это постдискурсивное общество.

С приходом капитализма власть освобождается от всякой идеологии, от всякого языкового обоснования, а значит, от всякой необходимости оправдываться. Власть покидает территорию языка, приобретает мощный иммунитет ко всякого рода языковой критике, поскольку она меняет медиум своего самоопределения. Если власть добивается экономического успеха, это служит ей лучшим оправданием. Если власть терпит неудачу, это тоже не стоит обсуждения, ведь

экономическая неудача означает самоубийство власти. В обоих случаях справедливость в условиях капитализма реализуется без всякой языковой интервенции. Только в этих новых условиях можно говорить о справедливости и капитализме как таковом — но уже нельзя говорить о том, справедливо ли поступает тот или иной владелец капитала. В современном постдискурсивном обществе никто не обязан давать объяснения, никто не нуждается в легитимации своих действий — если он действует внутри определенных законных рамок. Покупает ли он что-либо или продает, голосует ли за ту или иную партию — он делает это молча. Во всех этих случаях было бы недопустимой наглостью требовать объяснения. Достаточным оправданием акта покупки является сам факт наличия у нас соответствующей суммы. И наш голос на политических выборах эквивалентен минимальной заработной плате. Суверенитет, которым располагает индивид в капиталистическом обществе, является абсолютным, поскольку этот суверенитет молчалив. Даже монархи не располагали такой колоссальной степенью суверенитета: если они и не были обязаны давать объяснения своим подданным, они все же должны были оправдываться в своих действиях перед Богом.

Наиболее примечательным симптомом этой новой ситуации является постепенная деградация аффирмативного, легитимирующего дискурса. Нас по сей день восхищают сложные, хитроумные и одновременно могущественные теологические построения, в свое время легитимировавшие авторитет церкви. Марксистские или коммунистические теоретические тексты, цель которых — легитимировать авангардную роль коммунистической партии, также весьма разнообразны, часто интересны и написаны с подлинной страстью. Но тексты, которые пытаются легитимировать капитализм и, следовательно, доказать, что справедливость, устанавливаемая через рынок, тождественна справедливости, определяемой и легитимируемой через дискурс, кажутся плоскими и безжизненными. И понятно, почему. Эти тексты выполняют неактуальную, устаревшую задачу: они стремятся легитимировать то, что не нуждается в легитимации, так как обладает абсолютной степенью суверенности. Конечно, дискурс

продолжает существовать и в условиях постдискурсивного общества развитого капитализма, но только как товар в ряду других товаров — по ту сторону своей традиционной легитимирующей функции. Не случайно язык заново обретает свою легитимирующую функцию только тогда, когда речь идет о преступлении, то есть о таком действии, которое выходит за рамки законной рыночной экономики. В голливудских фильмах последних лет (а голливудское кино лучше всего подходит для диагностических целей) особенно бросается в глаза, что самые глубокомысленные и красноречивые герои здесь — это мафиози, воры и в особенности профессиональные убийцы. От них мы ожидаем услышать глубочайшую истину о смысле жизни. И наоборот, если в таком фильме вдруг появляется профессор философии, он обычно оказывается истеричным алкоголиком, который не в состоянии связать двух слов. В самом деле, после того как профессор философии получил свою зарплату, все, что он сказал или скажет, теряет всякую релевантность — потому что его слова уже оплачены. А профессиональному убийце платят не за слова, а за дела. Поэтому публике интересна его точка зрения. Но этот интерес длится лишь до тех пор, пока профессиональный убийца не включается в легальную рыночную экономику — например, в качестве специалиста по спецоперациям. Тогда он также получает финансовое оправдание — и становится молчаливым.

Однако в постдискурсивном обществе нет необходимости не только в аффирмативном, но и в критическом дискурсе. Поскольку капиталистическая суверенность не имеет религиозной или идеологической легитимации и не нуждается в таковых, ее невозможно поколебать с помощью религиозной или идеологической критики. Религиозная критика имела основания в условиях средневековых режимов. Идеологическая критика имела основания при режимах тоталитарных. В обоих случаях интеллектуалы могли претендовать на то, чтобы высказываться от имени всеобщего. Это притязание было производным от притязания самбй господствующей идеологии. Если религия или идеология претендовали на то, чтобы легитимировать общество в целом, то критическая делегитимация этого

общества также имела всеобщее значение. Однако в условиях пост-дискурсивного общества нас больше интересует, каков годовой доход интеллектуала с его критическим дискурсом. Интеллектуал, писатель, художник воспринимаются сегодня как мелкие предприниматели. Критический дискурс, в случае, если они его практикуют, понимается как дополнительная реклама их продукции. Нас уже не занимает вопрос об истинности дискурса — нас интересует исключительно его финансирование и приносимая им прибыль. Если бы Золя опубликовал сегодня *J'accuse*, тут же возник бы вопрос, как эта публикация повлияет на тираж его следующей книги. Если этот тираж вырастет по сравнению с тиражом предыдущей книги, значит Золя с его критикой прав. Если тираж упадет, значит он просчитался, потому что его критика не смогла привлечь более широкую аудиторию и, следовательно, оказалась нерелевантной. Это значит, что сегодня не дискурс легитимирует или делегитимирует капитализм, а капитализм легитимирует или делегитимирует любой дискурс — включая критический.

Кто-то возразит, что я занимаю элитарную позицию и апеллирую исключительно к образованному меньшинству, ведь центральной проблемой капитализма я называю проблему несправедливости в отношениях между капиталом и дискурсом, которая на первый взгляд кажется маргинальной по сравнению с такими насущными проблемами, как всемирная нищета, голод в странах третьего мира или неоколониальные войны — проблемами, напрямую затрагивающими миллионы, если не миллиарды людей. Однако я полагаю, что центральной проблемой является все-таки проблема языка — и по одной простой причине. Жалобы и протесты против конкретных проявлений вопиющей несправедливости в конечном счете также формулируются посредством языка. И они игнорируются по той же причине, по какой игнорируются жалобы образованного меньшинства. Неравные отношения между капиталом и дискурсом касаются всех, так как все мы действуем посредством этих двух медиа — более или менее искусно. Различие между философским трактатом и протестом голодающего, который сформулирован самими

простыми словами, не так уж велико, как это может показаться. В любом случае неэффективность обоих в условиях постдискурсивного общества имеет общую причину.

Существует справедливость рынка — эта справедливость манифестируется в медиуме денег, капитала. И любой дискурс, включая дискурс о справедливости, подчиняется решению рынка. Следовательно, в условиях капитализма капитал и дискурс неравны. Поэтому вопрос об отношении между капитализмом и справедливостью — это прежде всего вопрос неравенства. Действительно, можно ли сказать, что капитал лучше языка, лучше дискурса — и поэтому должен занимать привилегированное положение? Мне кажется, сегодня большинство скажет, что капитал и впрямь лучше языка. У людей остались неприятные воспоминания о тех режимах, которые апеллировали к дискурсу, к дискурсивной истине. В итоге любое притязание на истинностный дискурс вызывает недоверие — и отвергается как потенциально тоталитарное. Освобождение от языка, суверенность молчания многими все еще осознается как победа. Сократ и Платон, которые мечтали о государстве, основанном на истине дискурса, в наши дни не имели бы ни малейшего шанса на успех. Однако если мы предпочитаем справедливость капитала справедливости дискурса или наоборот — это происходит по-прежнему внутри языка, и тем самым мы уклоняемся от подлинной проблемы. На вопрос о равенстве или неравенстве в отношениях между дискурсом и капиталом может ответить только та сила, которая оценивается нами как сила фактического положения вещей. Сегодня победа капитализма кажется нам окончательной. Как сказал Фредрик Джеймисон, нам легче представить себе конец света, чем конец капитализма. Но фактические основы и инфраструктуры рыночной экономики, как известно, легко могут пошатнуться.

Новый подъем милитаризма и возрождение имперских настроений — процессы, свидетелями которых мы сегодня являемся, — снова приводят язык к власти. Военные задачи и распоряжения формулируются на том же языке, на котором говорим мы, — и поэтому могут быть подвергнуты критике средствами этого языка. Недаром

социалистическую или советскую экономику называли командной экономикой, то есть такой экономикой, руководящую роль в которой играет не медиум денег, а медиум языка. Следовательно, милитаризация означает возвращение к языку — и если милитаризация экономики когда-нибудь станет реальностью, это будет означать подчинение капитала языку, подчинение дискурсу. В этом случае дискурсивная критика получает новый шанс. Таким образом, в настоящий момент мы не можем сказать, является ли освобождение от языка во имя капитала и воцарение постдискурсивного общества окончательным или нет.

Но если мы живем в условиях неравенства капитала и дискурса, имеет смысл спросить, как эта фундаментальная несправедливость — если она существует — сказывается на нашем положении, на положении интеллектуалов, писателей и художников. Мне кажется, что Клемент Гринберг в свое время нашел для этого наилучшую формулировку. Согласно его теории, в условиях капитализма к ученым и технологам предъявляются все более высокие, а к художникам — все более низкие требования. Это занижение требований, которое, впрочем, имеет мало общего со снижением платы, принципиально для капитализма. По причинам структурного порядка от художников, писателей или интеллектуалов при капитализме требуется, чтобы они работали хуже, чем они могут работать. Им следует сознательно и последовательно редуцировать свою активность, свой талант, свое вдохновение. И причина этого понятна: в условиях общего неравенства капитала и языка от каждого члена общества требуется, чтобы он производил как можно меньше языка — а если он его все-таки производит, то это должен быть язык низкого качества. Гринберг определял авангард как протест современных художников против этого систематического занижения требований, которое манифестирует их неравенство — по сравнению с более ранними эпохами, когда от художников требовалось больше. В свете этой идеи конститутивный для капитализма конфликт между художником и обществом предстает как реакция художника на заниженные требования к нему, которые воспринимаются им как неравенство и против которых он восстает. Я хотел бы

более тщательно проанализировать механизмы этого неравенства (чего сам Гринберг не делает — он ограничивается его общей констатацией, не объясняя, как оно функционирует).

Как известно, капитал оперирует посредством экспансии и циркуляции. А это означает, что капитал в первую очередь обращается к тем, кто еще не вступал с ним в контакт — то есть к новым слоям населения, которые необходимо превратить в потребителей. Они должны быть привлечены к приобретению уже имеющихся продуктов, поскольку это позволяет увеличивать прибыль от этих продуктов и избегать рыночного застоя. Динамика капитализма направлена в первую очередь на создание новых рынков — на поиск новых потребителей для одних и тех же товаров. Относительно недавно мы имели возможность наблюдать новый этап этого процесса, когда в Москве и Пекине открылись филиалы McDonald's, а в кинотеатрах Восточной Европы впервые показали американские блокбастеры. Ничто так не чуждо капиталу, как принцип аккумуляции, как собирательство, как архив, который изымает ценности из обращения, останавливает их циркуляцию — и тем самым с точки зрения капитала обесценивает их. Напротив, любая дискурсивная или художественная продукция, претендующая на высокое качество, нуждается в архиве, ведь в отсутствие архива нет никакой возможности сравнить качество новой, сегодняшней культурной продукции со старой, вчерашней. Если нет архива, если все художественные товары в равной степени циркулируют — значит, нет и критерия для сравнения, а интеллектуал или художник попросту не знают, насколько хороша их продукция. И главное, они не знают, является ли то, что они делают, новым или нет — а ведь только в том случае, если мы чувствуем, что делаем что-то новое, мы инвестируем в свою работу достаточную энергию, чтобы доказать, что это новое сопоставимо со старым. В противном случае мы, как известно, работаем впустую.

Только архив, только аккумуляция существующих культурных ценностей открывает возможность для производства нового — и одновременно требует такого производства. Ведь только архив позволяет проводить сравнение между тем, что было произведено раньше, и тем, что

было произведено позже, и таким образом дает возможность говорить, в чем состоит новизна нового. И в то же время он требует нового, потому что ему не нужны повторения и подражания. Работать для архива, для исторической памяти означает необходимость постоянно производить новое. Следовательно, если потребитель, то есть в данном случае архив, остается тем же, искусство должно становиться новым. Если нет архива, то нет и требования нового — оно заменяется поиском все новых и новых потребителей для одного и того же искусства. Вместо требования нового искусства выдвигается требование нового рынка.

В наше время архив явно отсутствует. Лучшим примером служит институт музея, который долгое время был синонимом художественного архива. Но с некоторых пор значение постоянного музейного собрания стремится к нулю. Сегодня музей главным образом используется для проведения больших выставок, которые должны снова и снова привлекать публику. Если раньше постоянное собрание еще создавало достойный фон для таких выставок, то сегодня оно уступило эту свою последнюю социально релевантную роль зрелищной, специфически музейной архитектуре. Искусство начинает циркулировать внутри музейной системы. При этом оно стремится постоянно апеллировать к новой или, что еще характернее, молодой публике.

Этот призыв к новому и в особенности молодому зрителю, который сегодня раздается на все голоса в музее, в театре, в опере и т.д., превратился в настоящее бедствие для современного искусства. На какую бы конференцию, на какой бы конгресс, на какой бы симпозиум, посвященный проблематике искусства и культуры, мы сегодня ни пришли, мы слышим одно и то же: нам следует всерьез задуматься о том, как привлечь людей в музей, в театр, на концерт, как сделать наше искусство привлекательным для тех, кто никогда прежде не бывал в музее, в театре или на концерте. В основном эти слова произносятся мягким, но озабоченным тоном, выражающим глубокое желание говорящего быть демократичным, открытым и коммуникабельным — и заменить исключение другого его включением. Этим тоном с нами говорит сам капитал, поскольку в нем звучит искренняя забота о финансовом

благополучии соответствующих культурных институтов, которое может быть обеспечено исключительно путем создания новых рынков и привлечения новых потребителей. Как мы должны относиться к этой заботе? Что нам ответить голосу капитала?

Конечно же, эта забота в каждом отдельном случае совершенно оправдана — и легко удовлетворима. Однако при всем понимании этой заботы не следует забывать, что конечным основанием для нее служит фундаментальная несправедливость, то есть неравенство между капиталом и дискурсом. Чтобы утверждать это, достаточно вернуться к эпохе раннего авангарда начала XX века. В те времена тоже велись горячие дискуссии о новом, но речь шла о новом в искусстве — а не о привлечении новой публики. Конечно, и тогда в качестве аргумента в пользу создания такого искусства служило утверждение, что новое поколение зрителей нуждается в новом искусстве. Но это поколение мыслилось как исторически новое. В контексте большого исторического нарратива, который репрезентировали музейные архивы, каждое поколение удостоверяло себя с помощью своего искусства: Ренессанс, барокко, романтизм или импрессионизм. Художник той эпохи стремился стать героем этого большого нарратива, в котором излагалась история современного искусства. И он стремился занять место в музейном собрании, которое репрезентировало эту историю. Даже в том случае, когда художник-авангардист боролся против музея, его целью было занять место в нем. Сегодня такая борьба лишена смысла, ведь музей наших дней уже не является тем пространством, в котором произведение искусства способно доказать свою ценность. Любая история, включая историю искусства, давно объявлена фикцией — так какой же смысл становиться героем фиктивной истории?

Сегодня новое поколение понимается не исторически, а чисто биологически. Поэтому уже не ставится вопрос о том, чтобы дать возможность исторически уникального выражения исторически уникальному поколению. Вместо этого новому поколению пытаются продать старые товары — но так, чтобы одновременно это отвечало мироощущению молодых людей. Культурная инновация осуществляется

сегодня как приспособление культурной традиции к новым жизненным обстоятельствам, новым технологиям презентации и дистрибуции или новым стереотипам восприятия. Цель такого приспособления состоит в том, чтобы устранить исторические различия, которые возникли в результате технического и социального развития, и убедить современную молодежь в том, что герои прошлого, в сущности, ничем от нее не отличаются: они тоже рождались, любили, страдали, а потом умирали. Ромео и Джульетта живут в трущобах, Орфей поет под аккомпанемент своей гитары. Так удается привлечь молодое поколение — хочет оно этого или нет. Если оно не идет в театр, то оно по крайней мере идет в кино — в любом случае оно видит одно и то же. Конфликт поколений, долгое время служивший двигателем модернизма, в наше время остановлен. Новое поколение вступает в мир уже не как потенциально опасный дискурсивный конкурент, а как желанный потребитель.

Поскольку художественная система наших дней видит и свою задачу, и задачу художника прежде всего в том, чтобы донести художественную продукцию до человека, сам художник сегодня действует подобно капиталу. Как правильно сказал Бойс — пусть он при этом имел в виду нечто другое — искусство равно капиталу. Однако чтобы это объяснить, нужно сначала разрешить широко распространенное недоразумение. Часто говорят: искусство — такой же товар, как любой другой. Художественный рынок является частью единого рынка и функционирует по обычным законам товарной экономики. Произведения искусства циркулируют в нашей экономике, как и все остальные товары — в контексте всеобщей товарной циркуляции. Отсюда возникает иллюзия, что, будучи производством, искусство противоположно капиталу. Но по меньшей мере со времен Дюшана мы знаем, что современный художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте. Сегодня искусство оперирует редимейдами — даже в тех случаях, когда эти редимейды произведены им самим. А это значит, что искусство действует так же, как капитал. Ведь капитал оперирует как раз посредством отбора, перегруппировки, нового упаковывания, детерриториализации,

ретерриториализации и т.п. Капитал — величайший художник нашего времени. И если художник хочет быть столь же велик, он начинает подражать ему — его внимание смещается с самого продукта на способ его территориального и временного размещения. Теперь понятно, почему в отличие от авангарда начала XX века искусство наших дней не инсценирует революцию против классического наследия. Производители конкурируют между собой. Но художник наших дней — это не производитель, а апроприатор; его отношение к капиталу — это отношение мимезиса, он апроприрует так же, как апроприрует капитал. Современное искусство обращается с художественным наследием в целом, как Дюшан с писсуаром: оно помещает это наследие в другие условия, чтобы привлечь новую публику к старому продукту.

Перед современным автором, когда он, практикуя свое искусство, пытается представить себе потребителя, читателя или зрителя, для которого он работает, встает вполне определенный образ. Мне лично кажется, что этот образ напоминает «Черный квадрат» Малевича. Он полностью очищен от всяких культурных предпосылок, от всякого архива. Малевич говорил о своем «Черном квадрате» как о новорожденном младенце — причем рожденном из ничего. Так вот, «Черный квадрат» есть идеальный образ того молодого читателя или зрителя, для которого сегодня делается искусство. Этот идеальный молодой потребитель не располагает культурным архивом, дающим возможности для сравнения. Его сознание — это квадрат, на котором можно разместить все, что предлагается капиталом. Этому потребителю любое искусство кажется новым и волнующим. Тем самым окончательно отменяется поиск нового в искусстве.

Те же, кто по той или иной причине все еще носит такой архив в своей голове и сохраняет способность к историческому сравнению, вызывают у современной художественной общественности безграничное презрение. Их считают сухими, рассудочными книжниками и вообще врагами искусства. Своими ненужными и вредоносными историческими комментариями они разрушают непосредственное переживание искусства — экстатическое и невинное переживание черного

на белом. Но главное, считается, что под предлогом поиска новых художественных форм они уклоняются от своей основной задачи — от привлечения новой публики к старому искусству. Эти мрачные типы не вызывают ничего, кроме отвращения, — как у потребителей, которым они портят все удовольствие, так и у художников, которые это удовольствие поставляют. Наши друзья, деятельность которых связана с художественной сценой, снова и снова с радостью сообщают нам, что на очередном художественном мероприятии собрались не эти брюзгливые завсегдатаи, а бодрая и веселая молодежь, которая потягивала пиво — и уже поэтому все хорошо схватывала и правильно понимала, пусть ей и нечего было об этом сказать. Поэтому если кто-то имеет несчастье принадлежать к этим самым брюзгливым завсегдатаям и к тому же не может избавиться от дурной привычки комментировать увиденное, ему должно стать стыдно. Ушли в прошлое те времена, когда искусство создавалось в первую очередь для тех, кто это искусство лучше всего понимает, будучи носителем максимально полного архива, позволяющего проводить сравнение. Сегодня искусство не нуждается в герменевтике — ведь герменевтика, как известно, делает искусство более сложным, более недоступным, более требовательным, чем это нужно рынку.

Искусство сегодня нуждается исключительно в потребителях, герменевтические способности которых близки к нулю. «Черный квадрат» создавался как последняя, минимальная картина. Сегодня есть стремление к последнему, неизвестному потребителю, предъявляющему минимальные требования к искусству. В обоих случаях на карте стоит некое целое. Для Малевича его «Черный квадрат» символизировал все картины, поскольку все они обнаруживают минимальную структуру, выявленную в «Черном квадрате». Неизвестный потребитель, чье восприятие не обременено никакими предварительными знаниями и в расчете на которого создается сегодня искусство, также символизирует целостность потенциальной публики. И капитал, и искусство пребывают ныне в поисках этого неизвестного потребителя — смутной черной фигуры, парящей в белой пустоте. Но при этом современная художественная система настроена недружелюбно

и несправедливо не только к человеку искусства, но и, в сущности, к любому реально существующему читателю и зрителю, каждый из которых является носителем того или иного личного архива — и все еще очень далек от идеала неизвестного потребителя, не располагающего никаким архивом.

После того как проведен анализ, который — по праву или нет — воспринимается как критический, перед автором всегда встает вопрос: так какова же альтернатива? Что вы можете предложить, чтобы изменить ситуацию? А если не можете, то не продиктована ли ваша критика обидой на дух времени? Между тем со времен Ницше считается, что руководствоваться обидой нехорошо.

Но почему нехорошо? Как быть с этим моральным осуждением обиды, к которому прибегают всякий раз, как только речь заходит о критике в адрес современности?

Книга *Il faut défendre la société* Мишеля Фуко получила известность главным образом благодаря введенному ею понятию биополитики. Но мне кажется, что интересна она прежде всего реабилитацией феномена обиды: пусть эта реабилитация и не формулируется в таких же терминах, но фактически она там осуществляется. Фуко описывает подлинно политического субъекта как такого, который не забывает и не прощает унижение, обиду и несправедливость — даже оставаясь беспомощным и не имея надежды на возмездие. Более того, он измышляет обиду и несправедливость, чтобы конституировать себя как такового. Подлинно политический субъект не падает духом перед доказательством устарелости или исторической неадекватности своей политической позиции — даже если это означает, что она навсегда должна быть редуцирована к бессильному, злобному, полному обиды комментарию. Мы прекрасно знаем, что о неравенстве между капиталом и дискурсом стало известно уже довольно давно — еще во времена Флобера и Бодлера, которые не скупились на бессильно-злобные комментарии. С тех пор было предпринято многое, чтобы исправить эту несправедливость — включая коммунистические революции. Сегодня мы склонны считать, что эти революции потерпели поражение, а режимы, возникшие в их результате,

рассматриваем, в свою очередь, как несправедливые. Пусть так. Но это вовсе не означает, что неравенство между капиталом и дискурсом вдруг стало от этого справедливым. Это означает, что политика сопротивления несправедливости должна продолжаться. Прежде всего это должно происходить путем сопротивления автора систематическому требованию снижения качества, предъявляемому современным обществом, и тем самым путем продолжения традиции современного искусства, как она понималась Гринбергом. Исходя из этого, я думаю также, что нам следует продолжать традицию бессильно-злобного комментирования, традицию обиды, которая сегодня вытесняется во имя ложно понятой ницшеанской морали. Ведь такой брюзжащий комментарий вновь и вновь приносит автору удовлетворение, в котором не следует себе понапрасну отказывать.

WikiLeaks: восстание клерков, или Универсальность как заговор

В наши дни протесты и выступления в защиту тех или иных меньшинств или в поддержку партикулярных интересов стали обычным делом, тогда как выступления во имя универсальных проектов — либерализма или коммунизма — кажутся давно забытым прошлым. Однако деятельность WikiLeaks не преследует ничьих частных интересов. Ее цель универсальна: гарантировать свободную циркуляцию информации. Таким образом, можно считать феномен WikiLeaks свидетельством политического возрождения универсализма. Один этот факт делает появление WikiLeaks весьма значимым событием. Как мы знаем из истории, только универсалистские проекты приводили к реальным политическим переменам. Но WikiLeaks свидетельствует не только о возвращении универсализма, но также о глубокой трансформации, которую это понятие претерпело за последние десятилетия. WikiLeaks — не политическая партия. То, что предлагают создатели этого проекта — это не универсальная философия общественного развития, политическая программа или идеология, призванная духовно или политически консолидировать человечество. Это всего лишь сумма технических средств, обеспечивающих универсальный доступ к любой конкретной информации. Универсальный доступ заменяет здесь универсальную идею. WikiLeaks представляет собой универсальный информационный сервис, а не универсалистский политический проект. Этика WikiLeaks — это этика гражданской, административной службы, глобализированной и универсальной.

В своем знаменитом эссе «Предательство клерков» (*La trahison des clerks*, 1927) Жюльен Бенда дал точное описание этой этики — и нового универсального класса, выступающего в качестве ее носителя. Представителей этого класса он назвал клерками (*clerics*). Обычно слово *clerc* переводят как «интеллектуал». Но, строго говоря, для Бенда интеллектуал есть не кто иной, как предатель «клерикального» духа, который предпочел свои универсалистские идеи исполнению

универсальных служебных обязанностей. Истинный клерк не связывает себя ни с какой конкретной идеологией или мировоззрением — сколь бы универсалистскими они ни были. Он всего-навсего служит другим, помогая им реализовать их собственные частные идеи и интересы. Для Бенда клерк является прежде всего функционером, администратором, работающим в условиях просвещенного демократического государства, управляемого законом. Однако сегодня понятие государства лишилось ауры универсальности, которой оно еще обладало в ту пору, когда Бенда писал свою книгу. Даже государство, базирующееся на универсальных принципах, остается тем не менее национальным. Состоящие на его службе клерки, несмотря на присущий им дух универсализма, неизбежно включены в аппараты власти, преследующей партикулярные национальные интересы. Отчасти поэтому традиционная этика клерка, описанная Бенда, со временем стала казаться сомнительной.

Но, как мне представляется, сегодня мы становимся свидетелями возрождения класса клерков и присущего им «клерикального» духа. На смену государственным клеркам пришли сетевые клерки. Когда Интернет только появился, в нем увидели счастливую возможность обойти и в перспективе полностью преодолеть власть государственной бюрократии. Из перспективы сегодняшнего дня ясно, что с появлением Интернета функции и этика универсального класса просто перешли от государственной администрации к интернет-администрации. Но этот процесс не был гладким. И WikiLeaks являет собой лучший пример того, с какими проблемами сталкивается новый универсализм.

Свою главную политическую и культурную задачу этот новый универсализм видит в достижении тотальной репрезентации множественных и гетерогенных точек зрения, которые определяются различными культурными идентичностями, гендерными и классовыми детерминантами и индивидуальными биографиями субъектов. Он стремится, чтобы ни одна из этих точек зрения не была исключена из универсального публичного пространства. Может показаться, что подобная программа ведет к упадку универсального, так как свидетельствует

об утрате веры в универсалистские проекты и идеи, в их способность охватывать и консолидировать человечество. Интернет-универсализм принимает и кодифицирует духовную, идеологическую, политическую и культурную раздробленность человечества, которая сохраняется, несмотря на то что в техническом и информационном плане это человечество становится единым. Но в действительности все не так просто. Универсалистские проекты, известные нам из истории, родились из традиционно свойственного религии и философии стремления трансцендировать частные точки зрения и достичь универсальной перспективы, доступной и релевантной для всех и каждого. Дискредитация универсализма в XX веке была следствием глубоких сомнений относительно возможности реализовать подобный акт трансценденции. Однако сохраняется возможность преодолеть ту или иную частную перспективу, не осуществляя акт ее трансцендирования и не переходя на уровень универсальной перспективы. Заменой акту трансценденции служит акт радикальной редукции. Такая редукция производит субъективность без идентичности — или, правильнее сказать, с нулевой идентичностью.

Мы склонны понимать субъективность как носителя некоего индивидуального, оригинального месседжа, как источник целостного мировоззрения, производителя специфических персональных значений. Но можно представить себе субъективность, не несущую индивидуального месседжа и не обладающую собственным мировоззрением — нейтральную, анонимную субъективность, которая не продуцирует никаких оригинальных индивидуальных значений или суждений. Такая субъективность вовсе не является чисто теоретической возможностью — в наши дни она становится все более и более реальной. Ее носителями являются субъекты, которые не желают выражать свои идеи, мнения и желания, а стремятся вместо этого создавать возможности и условия, позволяющие другим выражать свои идеи, мнения, взгляды и желания. Я бы назвал таких субъектов универсальными — не потому, что они преодолели свои частные точки зрения и выработали универсальную точку зрения. Просто они преодолели все приватное, персональное и партикулярное в результате

своеобразного акта авторедукции. Это нейтральные, анонимные субъекты — не метасубъекты классической идеологии и метафизики, а, так сказать, инфрасубъекты, населяющие инфраструктуру современного мира.

Эти субъекты, формирующие сетевые, инфраструктурные, ризоматические среды для удовлетворения индивидуальных желаний и реализации партикулярных проектов других субъектов, и являются клерками в том смысле, который вкладывал в это слово Бенда. Инфраструктура Интернета стала привилегированным пространством для новой генерации клерков, создателей таких компаний, как Microsoft, Google, Facebook, Wikipedia и т. п. К их числу принадлежит и WikiLeaks: его создатели ставили целью не донести до аудитории собственное сообщение, а лишь передать сообщения других — пусть даже вопреки воле авторов этих сообщений. Субъективность клерка не может быть деконструирована, потому что она не конструирует никаких значений. По сути своей она является медиумом, а не месседжем. Это наделяет ее иммунитетом против любых мнений и суждений, которые воспринимаются ею как знаки коррумпированности. В глазах клерков любая точка зрения правомочна, потому что сами они не разделяют ни одной. Их образ мыслей и этика сугубо служебные. У них есть свои секреты, но эти секреты касаются новых средств коммуникации, ожидающих своего раскрытия, чтобы вновь обрести общедоступность. Словом, в качестве современного универсального класса они не обладают собственными идеями и целями — их идеи и цели универсальны. Вместо того, чтобы выражать свои взгляды, клерк создает условия, позволяющие это делать другим. Но эта операция далеко не невинна.

Представим себе, что программа универсальной репрезентации всех существующих позиций и мировоззрений путем их включения в глобальную медиасеть успешно реализована. В пользу реалистичности такого сценария говорит ряд признаков: Интернет и другие современные средства коммуникации позволяют избежать цензуры и сделать общедоступным любой индивидуальный месседж. Однако мы сегодня прекрасно понимаем, какая судьба ждет всякий

субъективный месседж, личное мировоззрение или идею, после того как они пущены в обращение с помощью средств массовой коммуникации. Со времен Маршалла Маклюэна известно, что любой медиум всегда уже есть месседж, который трансформирует и подрывает любое индивидуальное сообщение, сделанное с помощью этого медиума. Со времен Хайдеггера известно также, что говорит не столько субъект, сколько сам язык (*die Sprache spricht*). Эти формулировки ставят под сомнение субъективность говорящего или отправителя сообщения — пусть даже герменевтическая субъективность читателя, слушателя, получателя сообщения при этом не затрагивается. Впрочем, деконструкция Деррида и машины желания Делёза разделяются и с этим последним аватаром субъективности. Индивидуальное прочтение текста или интерпретация образа теряются в бесконечном море интерпретаций или размываются безличными потоками желания. Современная теория медиа объявляет власть над коммуникацией субъективной иллюзией. Неспособность субъекта сформулировать, стабилизировать и передать свое сообщение с помощью медиа часто именуется «смертью субъекта».

Таким образом, складывается парадоксальная ситуация. С одной стороны, наша эпоха верит в необходимость интеграции всех субъектов и их партикулярных сообщений в сетевое пространство тотальной репрезентации и коммуникации. Но, с другой стороны, мы знаем, что не в состоянии гарантировать единство и стабильность этих сообщений после того, как акт такой интеграции осуществлен. Информационные потоки размывают, разлагают и меняют до неузнаваемости любое индивидуальное сообщение, превращая его в более или менее случайный набор плавающих означающих. Веря в политику интеграции, мы столь же твердо верим в неизбежную смерть интегрированных субъектов заодно с их партикулярными сообщениями как итог акта интеграции. Изучая Интернет, который мы считаем ведущим медиумом нашего времени, мы находим там потенциально анонимную массу текстов и изображений, избавившихся от всяких воспоминаний относительно своих индивидуальных источников, равно как и индивидуальных интенций своих авторов. Операция «копировать и вставлять»,

определяющая функционирование цифровых технологий, превращает любое индивидуальное выражение в анонимный, имперсональный редимейд, который может быть в любой момент использован любым интернет-пользователем. В контексте глобальной сети универсальное принимает характер имперсонального потока знаков. Субъективность контент-провайдеров неминуемо тонет в этом потоке. В этом смысле универсальность интернет-клерков действительно формирует некий новый универсальный тип. Но это не универсальная идея, проект или установка, а скорее универсальное событие, состоящее в том, что поток знаков в определенный момент времени принимает ту или иную форму.

В недавнем интервью Хансу Ульриху Обристу Джулиан Ассанж дает красноречивое описание нового — если угодно, постмодернистского, постисторического — представления об универсализме (см.: e-flux/journal, №. 24, 25): «Существует целая информационная вселенная, и мы можем представить себе своеобразный платоновский идеал — бесконечный горизонт информации. Это похоже на концепцию Вавилонской башни. Представьте, что перед вами простирается поле, состоящее из всей информации, какая только есть в мире — той, что содержится в правительственных базах данных, в частных письмах, в опубликованных материалах, в потоке информации из телеэкранов — тотальное знание обо всем на свете, частью доступное, а частью недоступное для публики. Мы можем в порядке мыслительного эксперимента понаблюдать за этим полем и задать себе вопрос: если наша задача — использовать информацию с целью сделать мир более справедливым, то какой должна быть эта информация?»

Поразительнее всего, что это представление не только не имеет ничего общего с платоновским, но и прямо ему противоречит. Платон искал свои идеи по ту сторону информационного потока и полагал, что их можно обнаружить в человеческом мышлении — а не в том, что люди пишут и сохраняют. Его интересовало нечто неизменное, постоянное, способное выстоять в потоке впечатлений и мыслей — и при этом очевидное, лучезарное в своей ясности,

прекрасное. Ассанж также полагает, что устойчивая и неизменная информация представляет наибольший интерес, но по причинам, весьма далеким от тех, которыми руководствовался Платон. В том же интервью он говорит: «Некоторая информация в этом огромном поле, если присмотреться к ней внимательно, слегка светится. То, что заставляет ее светиться — это тот объем работы, который потрачен на ее подавление <...>. Так что если вы поищете сигнал подавления, то сможете найти всю ту информацию, которую вы должны отметить как требующую освобождения. В общем, это озарение: увидеть в сигнале цензуры наиболее важную и необходимую информацию, которую дают вам различные организации или правительства, пытающиеся сдерживать и подавлять знания, — возможность понять, что здесь есть нечто такое, что нужно изучить и, если необходимо, раскрыть; и что цензура отражает слабость, а не силу». Речь вовсе не идет об озарении в платоновском смысле, об экстазе очевидности. Скорее это своего рода негативное озарение, требующее от нас освободить информацию из плена и позволить ей свободно циркулировать в общем потоке. Понятие информационного потока явно приобретает в данном случае роль нормативной, регулятивной, универсальной идеи — пусть и абсолютно неплатонической. В то же время критерий универсальности по-прежнему носит одновременно этический и эстетический характер. Цензура, искусственная приостановка потока знаков, расценивается здесь как попытка исказить возвышенное зрелище универсального ландшафта знания. Партикулярные интересы, уже признанные нерелевантными и устаревшими, норовят испортить эту картину.

Однако партикулярная субъективность, подвергнутая теоретической деконструкции и практической дисквалификации посредством Интернета, искусственно реконструируется в фигуре владельца «приватной сферы» — пространства с индивидуальным доступом, закрытого для прочих пользователей. В нашу медиализированную, пост-деконструктивистскую эру мертвый субъект стал секретом. Теперь индивидуум определяется кодами и паролями, очерчивающими пространство персонального доступа, защищенное от посторонних.

В наши дни индивидуальный доступ служит заместителем уникального индивидуального месседжа, авторской интенции, субъективного акта мышления и переживания. Техническая защита сменила метафизическую уверенность. Долгое время субъективность рассматривалась как нечто метафизически недоступное: считалось, что она может быть предметом интерпретации, но не непосредственного наблюдения. Сегодня мы уже не верим в метафизическую, трансцендентную позицию субъекта. На смену герменевтике пришел хакинг. Хакер взламывает барьеры индивидуальной субъективности, понятой как сфера конфиденциального доступа. Он раскрывает ее секрет и апроприирует ее сообщение, вместо того чтобы интерпретировать его. Сообщение освобождается, чтобы быть поглощенным медийными сетями.

В этом смысле деятельность WikiLeaks служит практическим продолжением дерридианской деконструкции. Она освобождает знаки от субъективного контроля. Единственная разница состоит в том, что здесь речь идет не о метафизическом, а о чисто техническом контроле. Соответственно хакинг заменяет философскую критику. Его часто осуждают как вторжение в приватную сферу, но действительной целью всех современных медиа является полная ликвидация этой сферы. Традиционные массмедиа вели охоту за знаменитостями, стремясь обнародовать факты их частной жизни. WikiLeaks делает примерно то же самое в рамках Интернета. Не случайно его создатели сотрудничают с международной прессой — New York Times, Spiegel и т. д. Экспроприация и отмена приватной сферы (но не частной собственности!) объединяет WikiLeaks с традиционными медиа. Можно рассматривать этот проект как авангард массмедиа. Но отнюдь не как восстание против них. Скорее WikiLeaks более последовательно и решительно движется к общей цели всех современных медиа, реализуя задачу универсального класса, суть которой — универсализация мира с помощью универсального сервиса.

Встает, однако, вопрос, в каком отношении и в какой степени этот универсальный сервис интегрирован в современную рыночную экономику, в глобальный поток капитала, также претендующий на роль

нейтрального, внеидеологического и общедоступного средства достижения частных целей и удовлетворения партикулярных интересов. Очевидно, что корпорации, использующие различные возможности, предоставляемые Интернетом, являются частью глобального капиталистического рынка. А как насчет WikiLeaks? Ведь основной мишенью атак WikiLeaks служит государственная цензура, а не поток капитала. Можно сформулировать следующую гипотезу по поводу отношения WikiLeaks к капитализму. С точки зрения WikiLeaks капитал недостаточно универсален, поскольку в значительной степени зависит от патронажа национальных государств и от их политической, военной и индустриальной мощи. Вот почему обычные интернет-компании сотрудничают с государственной цензурой и блокируют поток информации с помощью различных средств ее защиты. Как правило, мы рассматриваем капитализм как силу, враждебную по отношению к государству. Но WikiLeaks переворачивает это обвинение, предлагая посмотреть на ситуацию с другой точки зрения: капитализм не в состоянии реализовать свою глобальную задачу, поскольку постоянно коррумпируется национальными государствами и интересами их безопасности. Универсальный сервис, предлагаемый WikiLeaks, превосходит универсальность капитализма — он более глобален, чем глобальный рынок.

Хотя деятельность WikiLeaks часто описывается и критикуется в терминах вмешательства в частную жизнь, в действительности она мало затрагивает частную жизнь отдельных людей. Разумеется, Ассанж, как и многие в интернет-сообществе, отрицает копирайт и вообще право человека блокировать поток информации. Но его действия направлены скорее против «частной жизни» государства, поскольку государственная цензура противоречит базовому для современного государства принципу универсальности. В этом смысле нарушение государственной секретности означает всего-навсего возвращение к изначальной задаче этого государства и дает ему шанс стать более универсальным.

Таким образом, WikiLeaks есть не что иное, как восстание клерков против национального государства, отступившего от духа

универсальности, служить которому призван этот класс. Причина этой измены с точки зрения WikiLeaks кроется в неспособности государственных аппаратов пересмотреть свои национальные интересы в универсальной перспективе и тем самым обрести подлинную универсальность. Но возникает следующий вопрос: возможна ли вообще радикальная и бескомпромиссная универсальность? На этот вопрос можно дать положительный ответ — да, возможна, но при одном условии: универсальное должно быть изолировано и защищено от вечно извращающего его партикуляризма.

Любой универсалистский проект, чтобы оставаться подлинно универсальным, должен быть предохранен от коррумпированности партикулярными целями. Но коль скоро универсальный проект задуман как открытый и общедоступный, он неминуемо будет коррумпирован, поскольку реализация такого проекта предполагает компромисс с существующими институциями и частными интересами. Единственный способ этого избежать и сохранить универсальность такого проекта и чистоту его воплощения — это как можно более радикально обособить его от внешнего мира, сделать его недоступным и непрозрачным. Другими словами, универсальное в нашем партикулярном мире может функционировать только в форме заговора и только в условиях строгой конспирации. В противном случае оно будет немедленно коррумпировано и искажено.

Исторические формы конспиративного универсализма хорошо известны. Политика конспирации характерна для всех религиозных сект и политических групп, преследующих универсальные цели. И во все времена такую политику критиковали с позиции демократии, публичности и универсального доступа к информации. По мнению критиков, политика строгой конспирации объясняется прежде всего узким, эксклюзивным характером идеологий, исповедуемых представителями конкретных религиозных сект или революционных групп. Иначе говоря, причина усматривалась в приверженности адептов этих групп концепции универсальной истины. Всякая истина, исповедуемая ими, претендовала на универсальность — и в то же время оставалась партикулярной, так как с самого начала

мыслилась в оппозиции к другим истинам, столь же универсальным, с точки зрения их сторонников. На этот парадокс универсальной истины и возлагалась ответственность за идеологически мотивированную конспирацию и политику исключения. А средством от них соответственно считался отказ от идеи универсальной истины и переход на плюралистическую позицию. Плюрализм не ведет к радикальным конфликтам, поскольку ни одна из образующих его точек зрения или идентичностей не претендует на универсальность, способную спровоцировать жесткую конфронтацию между ними. Таков политический аргумент в пользу замещения универсальной идеи или универсальной истины универсальным доступом или универсальным сервисом.

Однако опыт WikiLeaks показывает, что универсальный доступ также может быть обеспечен лишь в форме универсального заговора. В уже цитировавшемся интервью Ассанж говорит: «Это была непростая интеллектуальная задача — вычислить и вскрыть эти криптографические коды и соединить людей вместе по-новому. Скорее мы исходили из довольно необычного представления о власти, которое состоит в том, что с помощью некоторой умной математики можно очень просто — это кажется сложным в абстракции, но очень просто в плане того, на что способны компьютеры, — дать возможность любой личности сказать «нет» самому сильному государству. Так что, если вы и я договоримся использовать определенный код шифрования и он будет математически хорош, то силы всех сверхдержав, брошенные на его расшифровку, не смогут раскусить его. Государство может попытаться сделать что-то с отдельной личностью, но это будет просто невозможно — и в этом смысле математика и отдельные личности сильнее сверхдержав». После чего Ассанж обсуждает возможность такого кода который был бы способен защитить содержание универсального ресурса куда более эффективно, чем конвенциональные правила копирайта.

Другими словами, универсальный публичный доступ возможен только при условии абсолютной недоступности гарантирующих его средств. Прозрачность базируется на радикальной непрозрачности.

В основе универсальной открытости лежит совершенная конспирация. WikiLeaks являет собой первый пример подлинно постмодернистского универсального заговора. Его создателям чужды претензии на истину — будь она универсальной или партикулярной. Но в то же время они демонстрируют, что универсальный доступ возможен лишь в виде универсального заговора. Недаром Ассанж в своих текстах и интервью постоянно ссылается на Солженицына как на своего главного предшественника. Действительно, вся деятельность Солженицына может быть описана как искусная комбинация конспирации и публичности. Как и многие другие советские диссиденты, он обнаружил, что интернациональная пресса является источником власти, сопоставимым с советской государственной властью. И подобно другим диссидентам (по крайней мере в советский период их жизни), он не исповедовал никакой конкретной идеологии. Он всего лишь хотел обнародовать и сделать доступным то, что скрывалось властями. Но для этого ему необходимо было придерживаться политики глубокой конспирации.

Теперь нам понятен характер деятельности WikiLeaks: он основывается на понимании универсального сервиса как тайного заговора, а тайного заговора — как универсального сервиса. И такое понимание подвергает риску и сам проект WikiLeaks, и его участников. В 1930-е годы Александр Кожев в своих знаменитых лекциях о Гегеле провозгласил, что история универсализма закончилась, что человек отныне не является субъектом истины — он превратился в разумное животное, у которого имеются только партикулярные желания и интересы. Для Кожева это означало, что постисторический модус человеческого бытия исключает экзистенциальный риск, ведь возможность такого риска возникает только в том случае, если субъект претендует быть выразителем универсальной истины. Единственная возможность оставаться философом после конца истории виделась Кожевом в том, чтобы присоединиться к универсальному сервису, каковым является европейская государственная администрация. Этот сервис представлялся Кожеву надежным и безопасным. Однако опыт WikiLeaks и самого Джулиана Ассанжа показал, что путь универсального

сервиса также ведет к экзистенциальному риску. Ассанж и его последователи стали диссидентами универсального сервиса, первооткрывателями новой формы риска. Точнее, они тематизировали этот риск и сделали его очевидным, взяв на себя административные функции и реализовав универсальный сервис как заговор. Это настоящая историческая инновация. И можно предположить, что она будет иметь интересные последствия.

Человеческую жизнь можно описать как продолжительный диалог с миром. Мы задаем миру вопросы — а мир задает вопросы нам. Ход этого диалога зависит от того, как мы определяем легитимность вопросов, адресуемых нами миру или миром — нам, а также релевантность ответов на них. Если я верю, что мир сотворен Богом, то вопросы, которые я задаю (а также ожидаемые мною ответы), будут отличаться от тех вопросов, которые я задал бы, рассматривая мир как «эмпирическую реальность», сформировавшуюся в силу естественной закономерности. И если я полагаю, что главное в человеке — его разум, то мой диалог будет протекать иначе, чем если бы я считал, что главное в нем — инстинкт. Следовательно, наш диалог с миром всегда базируется на определенных философских предпосылках, определяющих его медиум и риторическую форму.

В наши дни этот диалог ведется преимущественно посредством Интернета. Если мы хотим задать миру вопрос, мы выступаем в качестве пользователей, а если мы собираемся дать ответ на вопрос, заданный нам миром, мы становимся контент-провайдерами. В обоих случаях наши действия определяются специфическими правилами и методами, с помощью которых можно ставить вопросы и давать ответы в рамках глобальной Сети. В настоящее время эти правила и методы в основном диктуются поисковой системой Google. Google сегодня играет роль, традиционно выполнявшуюся философией и религией. Это первая известная философская машина, которая регулирует наш диалог с миром путем замены смутных философских и религиозных предпосылок строго формализованными и универсально применимыми правилами доступа к информации. Вот почему современной философии так важно проанализировать режим функционирования Google и в особенности — философские предпосылки, лежащие в основе его структуры и методов работы. Далее я попытаюсь показать, что генеалогия Google восходит к истории философии — в особенности философии недавнего времени.

Каковы же правила диалога с миром, предлагаемые нам Google? Согласно этим правилам, любой вопрос должен быть сформулирован в виде слова или комбинации слов. Ответ на него представляет собой множество контекстов, в которых механизм поиска обнаружил это слово или комбинацию. Следовательно, для Google легитимный вопрос — это вопрос о значении отдельного слова, а легитимный ответ — это демонстрация всех доступных контекстов, где оно встречается. Сумма этих контекстов понимается здесь как правильное значение запрошенного пользователем слова. И поскольку не существует других вопросов, которые можно было бы сформулировать с помощью Google, помимо вопроса относительно значения конкретного слова, это правильное значение оказывается единственно возможной истинной, доступной современному субъекту. Соответственно истинное знание понимается здесь как сумма всех случаев употребления всех слов всех известных человечеству языков мира.

Таким образом, Google предполагает и кодифицирует полный распад языка и его замену множеством отдельных слов. Эта система оперирует словами, освобожденными от обычных правил языка, то есть от грамматики. В прежние времена, выбирая в качестве медиума диалога с миром язык (а не, скажем, религиозный экстаз или сексуальное желание), я должен был бы учесть, что мои вопросы, дабы быть легитимными, должны облекаться в форму грамматически корректных высказываний, таких как «В чем смысл жизни?», «Создан ли мир высшим разумом?» и т. п. А ответами на них являлись бы столь же грамматически корректно организованные дискурсы — философские учения, научные теории или литературные нарративы.

Google аннулирует все эти дискурсы, превращая их в облака слов, которые функционируют как словесные коллекции по ту сторону грамматики. Эти облака слов ничего не говорят — они лишь содержат или не содержат то или иное слово. Следовательно, Google знаменует освобождение слов от их грамматических цепей, от их подчинения языку, понятому как словесная иерархия, определяемая правилами грамматики. Если рассматривать Google как философскую машину, то она базируется на вере в экстраграмматическую свободу

и равенство всех слов и их право свободно мигрировать в любом направлении — из одного локального облака слов в другое. Траектория этой миграции и есть та истина отдельного слова, которую открывает нам Google. А сумма всех траекторий есть истина языка в целом — языка, потерявшего грамматическую власть над словами. С помощью грамматики язык традиционно устанавливал определенную иерархию в отношениях между словами. И эта иерархия определяла те способы, которыми ставились традиционные философские вопросы относительно знания и истины, тогда как ответом на вопрос, сформулированный посредством Google, может быть только экстраграмматическое множество словесных облаков, в которых встречается искомое слово.

Строго говоря, понимание истины как правильного значения отдельных слов не является для философии таким уж новшеством. Когда-то Платон задавался вопросом относительно значения таких слов, как «справедливость» или «благо». Так что уже Платон начал процесс освобождения слов от их подчиненности грамматике мифологических нарративов и софистических дискурсов. Однако он полагал, что это значение может быть найдено в определенном, единственном в своем роде, облаке слов, помещенном в трансцендентное небо чистых идей. Впоследствии энциклопедии и словари пытались установить привилегированные, нормативные значения слов. Они совершили следующий шаг в деле освобождения слов от языка. Однако свобода слов по-прежнему ограничивалась их привязкой к нормативно установленным контекстам. Философия XX века еще дальше продвинулась на этом пути. Структурализм, начиная с Соссюра и Якобсона, сместил внимание с нормативного употребления слов на их фактическое использование в рамках существующих ныне языков. Это было значительным достижением в процессе освобождения слов, однако оно не отменило идею нормативного контекста, в качестве которого здесь выступал язык в его актуальном, современном состоянии. То же самое можно сказать об англо-американской традиции изучения обычного языка, также основанной на идеологии наличной данности. Реальная трансформация началась с постструктурализма — особенно с Деррида и его деконструкции. Отдельные слова начали мигрировать

из одного контекста в другой, при этом постоянно меняя свои значения. Все попытки установить нормативный контекст были объявлены тщетными. Но поскольку такая миграция и ее траектория понимаются деконструкцией как потенциально бесконечные, то любой вопрос, касающийся значения слов, становится здесь вопросом без ответа.

С этой точки зрения Google можно рассматривать как ответ на деконструкцию, причем характер этого ответа — двоякий. С одной стороны, в основе Google также лежит понимание языка как топологического поля, в котором слова следуют по своим индивидуальным траекториям, уклоняясь от любых попыток прикрепить их к постоянным, привилегированным, нормативным контекстам и приписать им нормативные значения. Но, с другой стороны, Google базируется на вере в конечность этих траекторий, которые по этой причине могут быть прослежены и показаны. Разумеется, мы можем представить себе бесконечное число контекстов и соответственно бесконечные траектории для каждого отдельного слова. Но при этом мы упустим из виду тот факт, что любой контекст может быть реальным только при наличии у него определенного материального носителя — медиума. В противном случае такой контекст будет фиктивным и потому нерелевантным для наших поисков истины или знания. Google, если угодно, переворачивает деконструкцию с головы на ноги, поскольку заменяет потенциальное, но сугубо воображаемое множество контекстов конечной системой поиска. Эта система отыскивает не бесконечные возможности смысла, а фактически доступный набор контекстов, которые образуют значение того или иного слова. В конечном счете пределом бесконечной игры воображения служит ситуация, в которой все слова появляются во всех контекстах. В этой предельной ситуации слова становятся идентичными по своему значению, превращаясь в одно плавающее означающее с нулевым значением. Google предотвращает такой исход дела, ограничивая поиск реально существующими и уже имеющимися в наличии контекстами. Траектории отдельных слов остаются конечными и поэтому различными. Можно сказать, что каждое слово характеризуется набором его значений — набором контекстов, аккумулярованных этим словом в процессе его миграции в пространстве

языка и образующих его символический капитал. Будучи реальными, то есть материальными, эти наборы различаются между собой.

Прибегая к поисковой системе, пользователь занимает металингвистическую позицию, поскольку он не представлен в Интернете как некий вербальный контекст. Разумеется, он может «прогуглить» свое имя и найти все контексты, где оно встречается. Но результаты такого поиска репрезентируют его не в качестве пользователя, а в качестве контент-провайдера. Известно, что Google отслеживает привычки пользователей и формирует контексты их поисковой деятельности. Однако эти контексты (используемые главным образом в рекламных целях) обычно остаются скрытыми от пользователя.

Хайдеггер называл язык домом бытия — домом, где живет человек. В основе этой метафоры лежит понимание языка как грамматической конструкции: языковую грамматику действительно можно сравнить с архитектурной грамматикой дома. Но освобождение слов от их синтаксических цепей превращает дом языка в облако слов. В пространстве языка человек становится бездомным. Теперь пользователь языка имеет дело с экстралингвистическими траекториями слов. Он перестает быть пастухом слов, как считал Хайдеггер, и становится их куратором, который использует старые лингвистические контексты, области и зоны либо создает новые. Таким образом, человек перестает говорить в традиционном значении слова. Вместо этого он позволяет или не позволяет словам появляться в различных контекстах — абсолютно молчаливым, операциональным, экстра- и металингвистическим способом. Следствием фундаментального сдвига в пользовании языком служит то, что аффирмативные и критические контексты становятся равнозначными. Распад грамматики и освобождение отдельных слов делают все более нерелевантной разницу между «да» и «нет», между аффирмативной и критической позицией. Важно лишь то, появляется ли данное слово (имя, теория и событие) в одном или во многих контекстах. В терминах поисковой системы упоминание слова в контексте утверждения или отрицания наделяет его равным количеством символического капитала. Базовые операции утверждения или отрицания оказываются

нерелевантными и заменяются экстралингвистическими операциями включения или исключения определенных слов в определенных контекстах, что и является основным принципом кураторского метода. Куратор обращается с текстами как с наборами слов — его не интересует, что говорят эти тексты, важно лишь, какие слова в них упоминаются, а какие — нет.

В сущности, эта эволюция предвосхищена радикальными направлениями в искусстве начала XX века — в особенности Филиппо Томмазо Маринетти и его текстом 1912 года о разрушении синтаксиса, где содержится открытый призыв к освобождению слов от синтаксических цепей*. Чуть позднее, в 1914 году, он предложил первую версию словесных множеств, названную им *parole in libertà* («слова на свободе»)** . Одновременно с этим он, как известно, начал практиковать искусство и политику, чья цель состояла в том, чтобы вызвать шок и смятение среди представителей европейской буржуазной культуры. Маринетти был изобретателем своего рода негативной саморекламы. Он понимал, что в эпоху освобождения слов раздражение или даже ненависть публики служат залогом куда большего медиального успеха, нежели всеобщая симпатия. В эпоху Google эта стратегия стала стандартной стратегией саморекламы.

Другим ранним образцом эмансипации слова от грамматики служит использование языка у Фрейда. Отдельные слова функционируют здесь почти как интернет-ссылки: они освобождаются от своих грамматических взаимосвязей и начинают отсылать к другим, бессознательным, контекстам. Это изобретение Фрейда широко использовалось в литературной и художественной практике сюрреализма. Инсталляции концептуалистов 1960–1970-х годов также представляли собой пространства репрезентации вербальных контекстов и множеств. Кроме того, авангард экспериментировал с освобождением отдельных звуков и букв от их подчинения фонетически и грамматически установленной форме слова. Все эти опыты вспоминаются, когда

* F.T. Marinetti. *Les mots en liberté futurists* // *L'Age d'homme*, Paris 1987. P. 13ff.

** *Ibid.*, p. 40 f.

мы следим за протекающей в реальном времени работой поисковика, которая начинается еще до того, как определяется грамматически корректная форма интересующего нас слова.

Таким образом, можно сказать, что Google — с его металингвистическим, операциональным и манипулятивным подходом к языку — скорее имеет отношение к традиции художественного авангарда XX столетия, чем к традиции философии. Но та же самая художественная традиция ставит методы Google под сомнение. Борьба за освобождение слов является также борьбой за их равенство. Радикальное равенство слов, освобожденных от иерархических грамматических структур, ведет к построению языка, в котором царит полная вербальная демократия, корреспондирующая с демократией политической. В частности, освобождение и взаимное равенство слов делают их одинаково доступными для каждого. Можно сказать, что авангардная поэзия и искусство XX века создали образ утопического Google — свободного движения освобожденных слов в социальном пространстве. Реально существующий Google есть всего лишь технико-политическая реализация — и одновременно предательство — этой утопической мечты о свободе слов.

Ведь можно задаться вопросом, действительно ли Google показывает нам все реально существующие контексты, когда мы пытаемся с его помощью установить истину языка — то есть полную сумму траекторий всех слов. На этот вопрос можно ответить только отрицательно. Во-первых, многие из этих контекстов засекречены — для знакомства с ними требуется право особого доступа. Вдобавок Google отдает предпочтение одним контекстам перед другими, а пользователь обычно ограничивается просмотром первых нескольких показанных ему страниц. Но самая большая проблема касается металингвистической позиции самого Google. Как уже было сказано, пользователь Интернета занимает металингвистическую позицию: он не говорит, а лишь выбирает и оценивает степень важности слов и контекстов. Однако сам Google также избегает лингвистической репрезентации. Он осуществляет лишь предварительный отбор и приоритезацию — действия, характеризующие кураторский метод в отношении слов.

Субъект интернет-поиска знает, что его выбор и оценка контекстов зависят от процессов предварительного отбора и упорядочивания, осуществленных поисковым механизмом. Пользователь может увидеть только то, что покажет ему Google. В силу этого Google невольно воспринимается его пользователями как некая скрытая (и потенциально опасная) субъективность, образ действий которой носит характер мирового заговора. Будь система Google бесконечной, этот конспирологический образ мыслей был бы невозможен, но она имеет свои границы и потому возникает подозрение, что она манипулирует нами. Неизбежно встают следующие вопросы: почему показаны эти, а не другие контексты? Почему результаты поиска распределены именно в таком порядке? Каковы те скрытые от нас контексты, которые Google формирует по результатам исследования поисковой деятельности отдельных пользователей?

Вопросы эти ведут к обнаружению феномена, который играет все более значимую роль в интеллектуальной атмосфере последних десятилетий. Я говорю о политическом и технологическом повороте в истории метафизики. В наши дни по-прежнему ведутся разговоры о конце метафизики. По моему же мнению, эта идея справедлива с точностью до наоборот: мы переживаем не закат метафизики, а ее демократизацию и все более широкое распространение. Любой интернет-пользователь находится по ту сторону этого мира, поскольку он находится по ту сторону языка. Да и сама система Google есть не что иное, как метафизическая машина, также приводимая в действие металингвистической, метафизической субъективностью. Таким образом, субъект гугловского поиска вовлекается в борьбу за истину и эта борьба носит, с одной стороны, метафизический, а с другой — политический и технологический характер. Ее метафизический модус заключается в том, что предметом борьбы является не та или иная житейская истина или, выражаясь другими словами, не тот или иной частный контекст. Борьба ведется за доступ к истине как таковой, понятой как общая сумма всех материально существующих контекстов. Воодушевляет эту борьбу утопический идеал свободного потока информации — свободной миграции освобожденных слов в социальном пространстве.

Однако эта борьба имеет и технико-политический смысл, ведь если все слова уже считаются свободными и равными, любой конкретный случай их включения или исключения должен рассматриваться как акт политической, технологической и экономической власти. Без утопического представления о полностью свободных словах ни сам Google, ни его критика были бы невозможны. Только в том случае, если язык преобразован в словесное множество, можно ставить вопрос о символическом капитале каждого отдельного слова, поскольку только в этом случае символический капитал отдельных слов становится результатом экстралингвистической практики включения и исключения. Фактический Google можно критиковать лишь из поэтической перспективы некоего утопического Google, воплощающего в себе идею свободы и равенства всех слов. Утопический, авангардный идеал свободного слова лежит в основе сложной поэзии, которая кажется недоступной пониманию большинства читателей. Но тот же самый утопический идеал определяет современную, будничную борьбу за универсальный доступ к свободному потоку информации.

Город изначально складывался как проект будущего: люди покидали сельскую местность и отправлялись в города, чтобы освободиться от власти природы и построить будущее, которое они могли сами определять и контролировать. Вся человеческая история вплоть до наших дней характеризуется этим движением из деревни в город — и именно оно определяет направление истории. Во все времена сельская жизнь изображалась как золотой век гармонии и «естественного» счастья. Однако эти приукрашенные воспоминания о райской жизни на лоне природы отнюдь не мешали человечеству идти однажды избранным историческим путем.

Следовательно, город обладает имманентным ему утопическим измерением, поскольку он размещается за пределами естественного порядка. Место города — это у-топос. В прежние времена город был окружен городскими стенами, которые четко маркировали его утопический характер. Однако считалось, что чем утопичнее город, тем труднее до этого города добраться и в него попасть — вспомним тибетскую Лхасу, небесный Иерусалим христиан или индийскую Шамбалу. Традиционный город изолировал себя от остального мира, чтобы идти в будущее своим собственным путем. Следовательно, подлинный город — это город не только утопический, но и антитуристический: он изолирует себя в пространстве и движется во времени.

Конечно, борьба с природой никогда не прекращалась и внутри города. Декарт в начале своего «Рассуждения о методе» утверждает, что необходимо целиком разрушить города, которые сложились исторически и поэтому не смогли полностью преодолеть иррационализм природной стихии и построить на освободившихся местах новый, разумный, совершенный город. Позднее Ле Корбюзье требовал взорвать Париж, чтобы построить вместо него новый рациональный город. Следовательно, утопическая мечта об абсолютной разумности, прозрачности и контролируемости городского пространства приводит к ускорению исторической динамики, которая выражается в перманентной

перестройке всех сфер городской жизни. Утопический импульс принуждает город к постоянному самопреодолению и саморазрушению. Город становится местом революций, переворотов, проектов по реконструкции, переменчивой моды, непрерывно сменяющих друг друга жизненных стилей. Вооружаясь для защиты от внешних опасностей, город одновременно превращается в очаг преступности, беспорядка, разрушения, анархии и терроризма. Таким образом, город предстает как место смешения утопии и дистопии, причем современность больше любит и ценит в городе не утопическое, а именно дистопическое — декаданс, опасность, тревогу. Город как царство вечной предварительности много раз описывался в литературе и инсценировался в кино. Это, например, города из фильмов «Blade Runner», «Терминатор I» и «Терминатор II»: все, что здесь построено, должно быть снесено, дабы освободить место для нового, для будущего — но всякий раз что-то мешает наступлению этого будущего, и оно откладывается на потом, поскольку остатки уже возведенных построек невозможно снести полностью и подготовительная фаза никак не может завершиться. Если в наших городах и есть что-то постоянное, то только эта постоянная подготовка к созданию чего-то постоянного, постоянное откладывание окончательного решения, постоянная реконструкция, бесконечный ремонт и фрагментарное приспособление к новой ситуации.

Однако в современную эпоху этот утопический импульс, это стремление построить идеальный город постепенно угасает — и ему на смену приходит повальное увлечение туризмом. Сегодня, если мы недовольны условиями жизни в нашем собственном городе, мы уже не пытаемся этот город изменить, революционизировать или перестроить, мы просто едем в другой город — на короткое время или навсегда — и там находим то, чего нам не хватало в наших городах. Различные формы туризма и миграции в корне изменили и наше отношение к городу, и сами города. Глобальная мобильность поставила под вопрос утопический характер города — она вновь вписала городской у-топос в топографию глобализованного пространства. Недаром Маклюэн в отношении глобального сетевого пространства говорил

не о мировом городе, а о мировой деревне. И для туристов, и для эмигрантов страна, земля, на которой основан город, снова становится главной темой.

Уже в первый период развития современного туризма — в период, который я назвал бы периодом романтического туризма, — была выработана резко антиутопическая позиция по отношению к городу. Романтический туризм, сложившийся в XIX веке, привел к известной консервации города, который стал интерпретироваться как сумма туристических достопримечательностей. Романтического туриста интересуют не универсалистские утопические проекты, его интересуют культурные различия и локальные идентичности. Его взгляд не утопичен, а консервативен — и ориентируется не на будущее, а на прошлое, не на футурологию, а на генеалогию. Романтический туризм — это машина превращения предварительного в окончательное, временного в вечное, преходящего в монументальное. Город, в котором турист оказывается проездом, предстает перед ним вечным и неисторичным, как сумма построек, которые всегда здесь были и всегда останутся такими же, как сейчас, — ведь турист не может проследить за историческим изменением города и идентифицировать себя с тем утопическим импульсом, благодаря которому город устремляется в будущее. Романтический туризм отменяет утопию путем ее реализации. Взгляд туриста романтизирует и увековечивает все, на что он падает. И город интегрируется в эту воплощенную утопию — во взгляд романтического туриста, обладающий силой взгляда Медузы горгоны.

Дело не в том, что городские памятники всегда пребывают на своем месте и ждут туриста, который сможет их увидеть, а в том, что только туризм создает эти памятники. Только туризм превращает город в памятник — только под взглядом туриста изменчивая и текучая городская повседневность превращается в монументальный образ вечности. Увеличение масштабов туризма означает одновременно увеличение скорости монументализации, скорости увековечения. Сегодня наши города переживают эксплозию скорости или, другими словами, монументализации. Достойным сохранения кажутся уже не только такие знаменитые памятники, как Эйфелева башня или

Кёльнский собор, но и все, что вызывает у нас хорошо знакомое чувство: ах, так было и так будет всегда. Даже проезжая по Нью-Йорку в районе Южного Бронкса и видя там торговцев наркотиками, которые стреляют друг в друга или по крайней мере выглядят так, будто вот-вот начнут друг в друга стрелять, мы воспринимаем эту сцену как памятник. Мы думаем: да, здесь всегда так было и всегда так будет — эти живописные юноши среди романтических руин и эта всюду подстерегающая опасность. И когда потом мы читаем в газете, что обстановка в этом районе нуждается в оздоровлении, это известие поражает нас и заставляет грустить, как если бы мы узнали, что Кёльнский собор или Эйфелеву башню взорвут, чтобы построить вместо них супермаркет. Мы думаем: кусок аутентичной, своеобразной, другой жизни будет разрушен, это место станет банальным и безликим, и мы навсегда лишимся чего-то памятного и вечного. Но эта грусть преждевременна. Когда после проведения вышеупомянутой операции по оздоровлению мы снова проезжаем по этому району, мы думаем: надо же, как здесь все безлико, банально и пошло — а ведь это место всегда было и всегда будет таким же безликим! И таким образом происходит ремументализация этого места, потому что из окна автомобиля повседневное и банальное кажется таким же монументальным, таким же памятным, как и нечто экстраординарное и достопримечательное. Монументальность монумента не определяется его внутренним качеством, а является всего лишь результатом постоянной игры монументализации, демонументализации и ремументализации, и механизм этой игры приводится в действие взглядом романтического туриста.

Впервые фигура туриста, который ездит повсюду в поисках эстетических переживаний, была философски тематизирована Кантом в его теории возвышенного. Следуя этой теории, романтическим туристом можно назвать того, кто даже свою собственную гибель рассматривает как возможную цель путешествия — и одновременно в состоянии пережить ее как возвышенное впечатление. В качестве примеров математического возвышенного Кант называет горы и океаны, которые превосходят нормальный масштаб человеческих способностей представления. Примерами динамического возвышенного

у Канта выступают грандиозные природные катастрофы: бури, извержения вулканов и т. п. — несущие прямую угрозу нашей жизни. Однако те опасности, в поисках которых путешествует романтический турист, возвышенны не сами по себе, равно как и городские монументы монументальны не сами по себе. Возвышенное, по Канту, заключается «не в какой-либо вещи в природе», а в «заложенной в нас способности», позволяющей нам без страха судить о вещах, нам угрожающих, и наслаждаться ими. Следовательно, субъект бесконечных идей разума является для Канта прежде всего туристом, который постоянно ищет необычное, чрезмерное и опасное, чтобы доказать возвышенность своей натуры, свое превосходство над природой. Но в то же время в другом месте своего текста Кант указывает на то, что жители Альп, которые всю свою жизнь провели в горах, не видят в них ничего возвышенного и «считают дураками всех тех, кто восхищается заснеженными вершинами». Следовательно, во времена Канта взгляд романтического туриста был еще чужд жителям горных сел. Турист обладает глобализованным взглядом, для которого фигура швейцарского крестьянина является частью пейзажа — и нисколько ему не мешает. А швейцарскому крестьянину, занятому хлопотами по хозяйству, романтический турист кажется дураком, идиотом, которого невозможно воспринимать серьезно. Между тем ситуация, как мы знаем, сильно изменилась. Даже если население соответствующего региона по-прежнему считает иностранных туристов дураками, оно при этом все более чувствует, что обязано — прежде всего из экономических соображений — соответствовать направленному на него глобализованному, эстетически ориентированному взгляду туриста и приводить в соответствие с этим взглядом собственный образ жизни. Но это еще не все: жители гор тоже начинают ездить по миру и, в свою очередь, превращаются в туристов.

Таким образом, мы живем сегодня в эпоху постромантического, то есть комфортабельного и тотального туризма, который маркирует новую фазу в истории отношений между городским у-топосом и топографией земли. Эту новую фазу нетрудно охарактеризовать:

сегодня не только отдельные романтические туристы, но и всевозможные люди, вещи, знаки и образы, происходящие из различных локальных культур, покидают свои насиженные места и отправляются путешествовать по миру. Стирается жесткая оппозиция между глобально путешествующими романтическими туристами и прикрепленным к определенным местам, оседлым населением. Город больше не ждет туристов — он начинает глобально циркулировать, репродуцировать себя во всемирном масштабе, распространяться во всех направлениях. При этом город движется и репродуцирует себя, безусловно, быстрее, чем это под силу отдельному романтическому туристу. Все чаще раздаются жалобы, что города гомогенизируются, становятся похожи друг на друга, что, приезжая в качестве туристов в новый город, мы видим в нем то же самое, что и во всех других городах. Этот опыт взаимного уподобления всех современных городов друг другу часто приводит наблюдателя к ошибочному выводу, что процесс глобализации привел к исчезновению локальных культурных особенностей, идентичностей и дифференций. На самом деле они не исчезли, а просто отправились в тур — и начали репродуцироваться и распространяться по всему миру.

Мы уже давно можем наслаждаться китайской кухней не только в Китае, но и в Нью-Йорке, Париже и Дортмунде. И если спросить, в каком культурном контексте китайская кухня лучше на вкус, то ответом не обязательно будет «в Китае». Следовательно, если мы сегодня, приезжая в Китай, не видим особой экзотики в китайских городах, то не столько потому, что эти города застроены интернациональной модернистской архитектурой западного образца, сколько потому, что многое из того «аутентично китайского», что находит в Китае турист из Америки или Европы, ему уже знакомо, поскольку он видел это «китайское» в своем собственном городе. Таким образом, локальное не исчезло — скорее оно стало глобальным. Различия между городами превратились в различия внутри глобального всемирного города, который сменил глобальную деревню. Этот всемирный город функционирует как машина репродуцирования, которая довольно быстро репродуцирует во всех городах мира все локальное, что появляется

в каком-то определенном городе. Поэтому со временем эти города все больше и больше уподобляются друг другу, и при этом ни один из них не служит моделью для других. Если в определенном районе Нью-Йорка появляется новый вариант хип-хопа, вскоре он проникает в звуковую среду других городов — то же самое можно сказать и о какой-нибудь новой индийской секте, которая столь же быстро репродуцирует свои ашрамы в масштабе всего мира.

Художники и интеллектуалы сегодня проводят большую часть своего времени в переездах — с одной выставки на другую, с одного проекта на другой, от одного доклада к другому, из одного локального контекста в другой. Сегодня каждый активный участник художественной сцены должен предлагать свою продукцию глобальной общественности, быть готовым переезжать с одного места на другое и всюду представлять свою работу с одинаковой убедительностью. С этой жизнью в переездах связаны и надежды, и страхи. Сегодня художнику предоставляется возможность довольно безболезненно уклониться от диктата локального вкуса. Благодаря современным средствам коммуникации художник может искать единомышленников по всему миру, вместо того чтобы пытаться подстроиться под вкус и культурные ориентации своего непосредственного окружения. Впрочем, этим объясняется и известная деполитизация современного искусства, на которую сегодня часто жалуются. В прежние времена художник, не находивший понимания внутри своей локальной культуры, проецировал свои надежды прежде всего на будущее — на политические изменения, благодаря которым в будущем у него появится новый зритель. Сегодня утопический импульс изменил свое направление: признания ищут не во времени, а в пространстве. Глобализация упразднила будущее как место утопии. Авангардистская политика будущего сменилась политикой переезда, путешествия, номадизма, которая, однако, восстанавливает утопическое измерение, казалось бы, утраченное в эпоху романтического туризма.

А это значит, что сегодня нас как туристов интересуют не столько различные локальные контексты, сколько другие туристы в контексте глобального, перманентного тура, который совпадает с жизнью

во всемирном городе. Причем городская архитектура начинает путешествовать быстрее, чем ее зрители. Почти всегда — или по крайней мере в большинстве случаев — она уже там, куда туристу еще только предстоит попасть. В соревновании между туристом и архитектурой сегодня проигрывает турист. Он испытывает досаду, всюду натываясь на одну и ту же архитектуру, но в то же время его восхищает тот успех, с каким архитектура определенного рода проникает в самые разные культурные контексты. Сегодня мы считаем эстетически привлекательными и убедительными прежде всего художественные стратегии, способные продуцировать искусство, которое можно с одинаковым успехом демонстрировать в самых разных культурных контекстах и в самых разных условиях восприятия. Нас привлекают не столько локальные различия и культурные идентичности, сколько художественные формы, которые в любом контексте утверждают свою идентичность и целостность. Поскольку мы все превратились в туристов и можем только любоваться другими туристами, во всех вещах, обычаях и манерах поведения нас восхищает в первую очередь их способность к репродуцированию и тиражированию, к выживанию и сохранению в самых разнообразных локальных условиях.

Стратегии постромантического тотального туризма приходят на смену прежним стратегиям утопии и просвещения. Участь архитектурных и художественных стилей, политических предубеждений, религиозных мифов и традиционных обычаев, доставшихся в наследство от прошлого, сегодня состоит не в том, чтобы быть преодоленными во имя универсального, а в том, чтобы репродуцироваться и распространяться по всему миру. Современный всемирный город является гомогенным, не будучи при этом универсальным. Раньше считалось, что универсальное мышление и универсальное творчество предполагают трансцендирование собственной локальной традиции во имя универсального и общезначимого. Поэтому утопия радикального авангарда была редукционистской: художник хотел сначала найти чистую, элементарную форму, устраняющую все историческое и локальное, а затем эта форма могла претендовать на универсальное, глобальное значение. Таков был метод классического

модернизма — сначала редукция к существенному, потом всемирное распространение. Сегодня искусство и архитектура распространяются в глобальном масштабе, не прибегая при этом к такой редукции к существенному и общезначимому. Возможности глобальной, универсальной мобилизации, репродуцирования, тиражирования и распространения отменяют традиционное требование универсализации формы или содержания. Сегодня распространяться может любая культурная форма, не претендующая на универсализм. Универсализм мышления сменился универсализмом медиального распространения любого локального мировоззрения. Универсализм художественной формы сменился глобальным репродуцированием любой локальной формы. В результате современный зритель постоянно сталкивается с одной и той же городской средой, однако нельзя сказать, что эта среда «универсальна» по своему формальному качеству. В эпоху постмодерна архитектура в духе Баухауса была подвергнута критике как однообразная и редукционистская — как архитектура, выравнивающая и стирающая все локальные идентичности. Однако сегодня любой локальный стиль распространяется в таком же глобальном масштабе, в каком раньше распространялся исключительно интернациональный стиль. Гомогенность без универсализма как результат глобального туризма — вот действительно новая, подлинно современная тенденция. Следовательно, в контексте тотального туризма мы снова сталкиваемся с утопией, но эта утопия резко отличается от статичной утопии города, ограниченной топографией окрестной территории. Мы имеем сегодня всемирный город, жить в котором значит то же самое, что путешествовать — так что теряется различие между автохтонами и приезжими. Утопию вечного универсального порядка сменила утопия постоянного глобального движения. В связи с этим изменилось также дистопическое измерение этой утопии — террористические группы и новые наркотики репродуцируются во всех городах мира так же быстро, как бутики Prada.

Интересно, однако, что уже некоторые радикальные утописты русского авангарда в начале XX века проектировали города будущего, в которых все квартиры и дома должны были быть, во-первых,

одинаковыми по форме, а во-вторых, мобильными. Удивительным образом целью туристического путешествия становится здесь само путешествие. Так, поэт Велимир Хлебников призывал поселить всех жителей России в стеклянные кабины на колесах, с тем чтобы они могли всюду ездить и все видеть — и одновременно сами были бы полностью видимыми. Житель города отождествляется с туристом — и все, что этот турист может увидеть, это другие туристы. Однако Казимир Малевич в этом отношении пошел еще дальше Хлебникова, предлагая посадить каждого человека в индивидуальный космический корабль, постоянно парящий в космосе и перелетающий от одной планеты к другой. Человек окончательно становится здесь вечным туристом, странствующим монументом, изолированным в своей индивидуальной, всегда идентичной самой себе, кабине. Нечто подобное мы видим в знаменитом телесериале «Проект «Космический корабль»», где космический корабль становится мобильным, утопическим или монументальным пространством, которое остается неизменным на всем протяжении сериала, несмотря на то (или как раз потому) что оно постоянно движется со скоростью света. Утопия выступает здесь как преодоление оппозиции между покоем и движением, между оседлым и кочевым образом жизни, между комфортом и опасностью, между городом и загородным пространством — как формирование тотального пространства, в котором у-топос вечного города отождествляется с топографией поверхности всей земли.

Впрочем, это утопическое преодоление топографии было глубоко осмыслено уже в эпоху романтизма. Это подтверждает следующий фрагмент из текста «Эстетика безобразного» (1853) Карла Розенкранца, ученика Гегеля: «Возьмем, к примеру, нашу Землю: она была бы прекрасной в качестве тела, если бы представляла собой совершенный шар. Но это не так. Она сплющена на полюсах и раздута по экватору, а кроме того, имеет очень неравномерный рельеф поверхности. Профиль земной коры показывает нам, в чисто стереометрическом плане, случайное чередование возвышений и углублений самых неправильных очертаний. Поверхность Луны, с ее хаосом высот и впадин, тоже невозможно назвать прекрасной». В ту эпоху, когда был

[3]

написан этот текст, уровень техники еще не позволял человечеству предпринять космическое путешествие. Однако, несмотря на это, субъект глобального эстетического суждения предстает здесь как инопланетянин в духе авангардистской утопии или научно-фантастического кино, путешествующий на своем космическом корабле и эстетически оценивающий внешний вид нашей Солнечной системы с комфортабельной дистанции. Конечно, этому инопланетянину мешает то, что он обладает явно классическим вкусом, и поэтому наша Земля и ее непосредственное окружение кажутся ему не особенно красивыми. Однако каким бы ни было его эстетическое суждение, ясно одно: здесь манифестирует себя взгляд законченного горожанина, который постоянно движется в у-топосе черного космического пространства и взирает на топографию мироздания с туристической эстетической дистанции.

Примечания

- 6 Предисловие. Современное искусство как тотальность
Introduction. Пер. с англ. — Анастасия Осипова. Первая публикация по-английски: *Introduction*, in: Boris Groys. *Art Power*, MIT Press. Cambridge Ma, 2008.
- 17 Подвзглядом теории
Under the Gaze of Theory. Пер. с англ. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-английски: e-fluxjournal №35, 05/2012, New York.
- 36 Слабый универсализм
The Weak Universalism. Пер. с англ. — Анастасия Осипова. Первая публикация по-английски: *The Weak Universalism: Playing by the Rules: Alternative Thinking/Alternative Spaces*. Apexart, New York, 2010.
- [1] Jean Baudrillard. *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, ed. Sylvester Lotringer (New York: Semiotext(e)/MIT Press, 2005).
- [2] Giorgio Agamben. *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- 49 Логика равноправия
The Logik of Equal Aesthetic Rights. Пер. с англ. — Павел Микитенко. Первая публикация по-английски: *The politics of Aesthetic Equal Rights*, in: *Resistencial/Resistance Edicion de la Memoria*, SITAC, Mexico, 2004. Первая публикация по-русски: «ХЖ» №58/59. М., 2005.
- 61 Политика инсталляции
Politics of Installation. Пер. с англ. — Кети Чухров. Первая публикация по-английски: *Politics of Installation*, in: e-flux Journal reader 2009. Sternberg Press. 2009. Первая публикация по-русски: Журнал «Логос» № 4. М., 2011.
- [1] Jacques Derrida. *La dissemination*, Paris: Editions du Seuil, 1972, p. 108ff (Деррида Ж. *Диссеминация*, Екатеринбург: У-Фактория, 2007).
- [2] Marquis de Sade. *La Philosophie dans le boudoir*, Paris: Gallimard, 1976, p. 191ff. (Маркиз де Сад. *Философия в будуаре. Тереза — философ*. РИА «ИСТ-ВЕСТ», Московский рабочий. 1991 г.).
- [3] Walter Benjamin. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969, p. 221ff (Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе*. Пер. с нем. / Под ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медум, 1996, сс. 15–65).
- 78 Товарищи времени
Comrades of Time. Пер. с англ. — Инна Кушнарёва. Первая публикация по-английски: *Comrades of Time*, in: *Cognitive Architecture*. 010 Publishers. Rotterdam. 2010. Первая публикация по-русски: «ХЖ» № 81. М., 2011.
- [1] Jacques Derrida. *Marges de la Philosophie*, Edition de Minuit, Paris, 1972, p. 377.
- [2] Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. C.K. Ogden, Routledge, London, 1922, p. 6, 45.
- [3] Soren Kierkegaard. *Training in Christianity*, Vintage, New York, 2004.
- [4] Martin Heidegger. *What is Metaphysics?*, in: *Existence and Being*, ed. W. Brock, Henry Regnery Co, Chicago, 1949, pp. 325–349.
- [5] <http://foucault.heteroTopia.en.html>
- [6] Gilles Deleuze. *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, Continuum, London, 1968/2004.

- [7] Giorgio Agamben. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, 1998.
- [8] Guy Debord. *Society of the Spectacle*, AK Press, Oakland, 2005.
- [9] Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1994.
- 92 О НОВОМ
- On the New*. Пер. с англ. — Анастасия Осипова. Первая публикация по-английски: *Research Journal of Anthropology and Aesthetics*, №38, Harvard Univ. Press, 2000.
- [1] Казимир Малевич. *О музее*.
- [2] Soren Kierkegaard. *Philosophical Fragments*, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- [3] Douglas Krimp. *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993, p. 58.
- [4] Arthur Danto. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 13 ff.
- [5] Thierry de Duve. *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, pp. 132 ff.
- [6] Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Aesthetik*, vol. 1, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, p. 25.
- [7] Boris Groys. *Simulated Redymades by Fischli/Weiss*, in: Parkett, no. 40–41, 1994, pp. 25–39.
- 115 Куратор как иконоборец
- On the Curatorship*. Пер. с англ. — Ксения Гурштейн. Первая публикация по-английски: *The Curator as Iconoclast*, in: *Cautionary Tales: Critical Curating*, New York, Apexart, 2007. Первая публикация по-русски: «ЖК» № 73/74. М., 2009.
- [1] Giorgio Agamben. *Propfanierungen*, Suhrkamp, Frankfurt. М., 2005, S. 53.
- [2] Jacques Derrida. *La dissémination*, Editions du Seuil. Paris 1972, p. 108f.
- [3] Orhan Pamuk. *My Name is Red*, Alfred Knopf, New York, 2001, pp. 109–110.
- 127 Искусство в эпоху биополитики.
- Art in the Age of Biopolitics*. Пер. с англ. — Анна Матвеева. Первая публикация по-немецки (и английски): *Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation/Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*, in: Okwui Enweso et al. (Eds.), *Katalog. Documenta 11, Plattform 5. Hatje Cantz*. 2002. Первая публикация по-русски: *BioMediale: Современное общество и геномная культура* (антология под ред. Дмитрия Булатова, Калининград: КФ ГЦИС, 2004).
- [1] См. также: Boris Groys. *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*, Munich: Carl Hanser Verlag, 2000, S. 54ff. Борис Гройс. *Под подозрением. Феноменология медиа*, М.: Издательство «Художественный журнал», 2006, с. 49ff.
- [2] Giorgio Agamben. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998, pp. 166–76; впервые опубликовано как: *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, Turin: Giulio Einaudi Editore, 1995.
- [3] См. также: Jean-François Lyotard. *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. Georges van den Abbeele, Manchester, U.K.: Manchester University Press; Minneapolis, Minn.: Minnesota University Press, 1988; впервые опубликовано как *Le Différend*, Paris: Editions de Minuit, 1983.
- [4] См.: *Коллективные Действия: Поездки за город, 1977–1998*, М.: Ad Marginem, 1998. См. также: Hubert Klocker, *Gesture and the Object. Liberation as Action: A European Component of Performative Art*, in: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979* (exh. cat., Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Vienna: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst; Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; and Tokyo: Museum of Contemporary Art, 1998–99), pp. 166–167.

- [5] Walter Benjamin. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Illuminations, trans. Harry Zohn, London: Fontana, 1992, pp. 214–215.
- [6] Ibid., p. 214.
- [7] Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Gesammelte Schriften. vol. 1, pt. 2, Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1974, S. 437.
- [8] Walter Benjamin. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Illuminations, trans. Harry Zohn, London: Fontana, 1992, p. 217.
- [9] Walter Benjamin. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott, New York: Schocken Books, 1986, p. 190; впервые опубликовано как: *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, Die Literarische Welt, 5: 5–7, 1929.
- 144 Множественное авторство *Multiple Authorship*. Пер. с англ. — Анастасия Осипова. Первая публикация по-английски: *Multiple Authorship*, in: *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. The MIT Press. A Roomade Book. 2005.
- 153 Современное положение художественной критики *Critical Reflections*. Пер. с нем. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-английски: *Artforum*, October 1997. Первая публикация по-русски: О современном положении художественного комментатора: «ОЖ». № 41. М., 2002.
- 168 Граница между словом и изображением *Die Grenze zwischen Wort und Bild*. Пер. с нем. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-немецки: *Gotthold Ephraim Lessing, Climent Greenberg, Marshall McLuhan* in: Boris Groys. *Einführung in die Philosophie*. Carl Hanser Verlag. München, 2009.
- 189 От картины к файлу и обратно: искусство в цифровую эпоху *From Image to Image File — and Back: Art in the Age of Digitalization*. Пер. с англ. — Анастасия Осипова. Art in the Digital Age — Доклад на Биеннале в Сиднее, 2006. Первая публикация по-английски: in: Boris Groys. *Art Power*. MIT Press. Cambridge Ma, 2008.
- 199 Иконоборчество как метод: иконоборческие стратегии в кино *Iconoclasm as an Artistic Device*. Пер. с нем. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-немецки и по-английски: *Iconoclastic Strategies in Film*, in: *Iconoclasm / Catalog*. MIT Press. Cambridge, Ma, 2002.
- [1] Борис Гройс. *Страдающая картина, или картина страдания*, в: Борис Гройс. *Искусство утопии*, М.: Издательство «Художественный Журнал», 2003, сс. 268–279.
- [2] Казимир Малевич. *Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой*, в: Казимир Малевич. *Собрание сочинений*. Т. 3. М.: Гилея, 2000, с. 69.
- [3] Вальтер Беньямин. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. Пер. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996.
- [4] Gilles Deleuze. *Das Bewegung-Bild*, Kino 2. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991, S. 205ff.
- [5] Михаил Бахтин. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература, 1965.
- [6] Guy Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin, 1996.
- [7] Boris Groys. *Iconoclastic Delights*, видеoinсталляция. Демонстрировалась в рамках выставки «Iconoclasm» (4 мая — 1 сентября 2002) в центре искусства и медиатехнологий (ZKM) в Карлсруэ.
- [8] Maurice Merleau-Ponty. *Visible et Non-Visible*, Gallimard. Paris, 1973.

- [9] Сергей Эйзенштейн. *Воспоминания*. Т. 1. М., 1997, с. 47.
- [10] Борис Гройс. *Под подозрением*. М.: Издательство «Художественный Журнал», 2006.
- [11] Gilles Deleuze. *Das Bewegung-Bild*, Kino 1. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991. S. 22ff.
- 216 Религия в эпоху дигитального репродуцирования
Religion in the Age of Digital Reproduction. Пер. сангл. — Екатерина Деготь. Первая публикация по-английски: Boris Groys, *Going Public, e-fluxJournal*, Sternberg Press, 2010. Первая публикация по-русски: Религия в эпоху дигитальной репродукции, OpenSpace.ru. 02.12.2008.
- 229 Генеалогия партиципативного искусства
Participative Art. Пер. с нем. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-русски (с текста немецкого оригинала): «ХЖ» № 67–68, М., 2007. Первая публикация по-английски (перевод с немецкого): *A Genealogy of Participatory Art*, in: Boris Groys et al. *The Art of Participation from 1950 to Now*, Thames and Hudson, 2008.
- [1] См., например: Claire Bishop (Ed.). *Participation*, Whitechapel, London / The MIT Press, Cambridge, Ma, 2006; Nina Möntmann. *Kunst als sozialer Raum*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2002.
- [2] Richard Wagner. *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: Richard Wagner *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1912, Band 3, S. 51.
- [3] *Ibid.*, S. 53.
- [4] *Ibid.*, S. 60.
- [5] *Ibid.*, S. 164.
- [6] *Ibid.*, S. 166.
- [7] *Ibid.*, S. 161.
- [8] *Ibid.*, S. 165.
- [9] *Ibid.*, S. 166.
- [10] Georges Bataille. *Die Aufhebung der Ökonomie*, Matthes und Seitz, München 1985, S. 93ff.
- [11] Роже Кайуа. *Миф и человек. Человек и сакральное*. М.: ОГИ, 2003.
- [12] Михаил Бахтин. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, М.: Художественная литература, 1990.
- [13] Маршалл Маклюэн. *Понимание медиа: Внешние расширения человека* / Пер. сангл. В. Николаева. М.: Жуковский, 2003, с. 6.
- [14] Там же, с. 20.
- [15] Там же, с. 50.
- [16] Там же, с. 78.
- [17] Там же, с. 27.
- 245 Маркс после Дюшана, или Художник и два его тела
Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies. Пер. англ. — Екатерина Деготь. Первая публикация по-английски: *Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies*, in: Liu Ding's Store and the Politics of Value. *Galerie Urs Meile*. Beijing-Lucerne, 2010. Первая публикация по-русски: 1-я Уральская биеннале современного искусства. Каталог. Екатеринбург, 2010.
- [1] Jaron Lanier. *You Are Not a Gadget: Manifesto*, Alfred A. Knopf, New York, 2010.
- [2] Michel Foucault. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, Vintage, New York, 1995.
- [3] Ernst H. Kantorowicz. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- 256 Перечитывая Климента Гринберга
Пер. сангл. — Анна Зайцева. Первая публикация по-русски: OpenSpace.ru. Первая публикация по-английски: *Clement Greenberg's 'Art and Culture'*, 1961, in: *The Burlington Magazine*, March 2010. London, 2010.

- 268 Искусство и деньги
Art and Money. Пер. с англ. — Анастасия Осипова. Первая публикация по-английски: e-fluxjournal, №24, 04/2011 NewYork.
- 278 Одиночество проекта
The Loneliness of the Project. Пер. с англ. — Екатерина Лазарева. Первая публикация по-немецки: Die Einsamkeit des Projekts, МУНКА. Antwerpen, 2001. Первая публикация по-русски: Одиночество проекта: «ХЖ». № 48–49. М., 2003.
- 289 Политика самодизайна
The Obligation to Self-Design + The Production of Sincerity. Пер. с англ. — Вера Акулова. Первая публикация по-английски: Boris Groys. Going Public, e-fluxJournal, Sternberg Press. 2010. Первая публикация по-русски: «ХЖ» № 83. М., 2012.
- [1] Friedrich Nietzsche. *The Birth of Tragedy*, Vintage, NewYork, 1967, p. 37.
- [2] Walter Benjamin. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: *Essays and Reflections*, Schocken Books, NewYork, 1962, p. 242.
- [3] Adolf Loos. *Ornament and Crime*, Ariadne Press, Riverside, CA, 1998, p. 167.
- [4] Ibid., 174.
- [5] Ibid., 168.
- [6] Alexej Gan. *From Constructivism*, in: *Artin Theory, 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, UK: Blackwell, 1993, p. 320.
- 303 Тело Героя: теория искусства Адольфа Гитлера
The Hero's Body: Adolf Hitler's Art Theory. Пер. с англ. — Анастасия Осипова. Первая публикация по-английски: The Hero's Body: Adolf Hitler's Art Theory in: (my private) Heroes, catalog of the exhibitin at MARTA, Herford, 2005.
- [1] Adolf Hitler. *Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes*, presentation to the Kulturtagung des Parteitags der NSDAP (Conference on the Cultural Polotocs of the National-Socialist German Workers Party) in Nuernberg, September 3, 1933. In: Adolf Hitler. *Reden zur Kunst und Kulturpolitik 1933–1939*, Revolver-Verlag, Frankfurt, 2004, S. 44–46.
- [2] Ibid., p. 52.
- [3] Ibid., p. 47.
- [4] Adolf Hitler. *Kein Volk lebt laenger als Dokumente seiner Kultur*, Ibid., S. 83.
- [5] Adolf Hitler. *Kunst verpflichtet zur Wehrhaftigkeit*, Ibid., S. 75.
- [6] Adolf Hitler. *Die grosse Kulturredede des Fuerers*, Ibid., S. 145.
- 314 Преодолевая разнообразие: culture studies и их посткоммунистический Иной
Beyond Diversity: Cultural Studies and its Post-Communist Other. Пер. с англ. — Анастасия Осипова. Первая публикация по-английски: Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Postcommunist Other, in: Okwui Enwesor et al. (Eds.). *Democracy Unrealised*. Documenta 11, Plattform 1. Hatje Cantz. 2002.
- [1] Roland Barthes. *Le Degre zero de l'écriture*, Gouthier, Paris, 1965.
- [2] Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, NewYork, 1992.
- 324 Приватизации, или Художественные парадизы посткоммунизма
Privatizations, or Artificial Paradises of Post-Communism. Пер. с нем. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-немецки (и английски): Privatisierungen/Privatisations in: an exhibition catalog at the KW Berlin. Frankfurt a. M. 2004. Первая публикация по-русски: Приватизации, или Художественные парадизы посткоммунизма, в: «К 15-летию Галереи М. Гельмана и юбилейной выставке в Мраморном дворце Гос. Русского музея». М., 2007.

335 Искусство на войне

Art at War. Пер. с англ. — Анастасия Осипова. Первая публикация по-английски: *The Fate of Art in the Age of Terror*, pp. 970–977, in: Bruno Latour and Peter Weibel. *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. MIT Press, Cambridge London, 2005.

345 Капитал. Искусство. Справедливость
Пер. с нем. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-немецки: *Kapital. Kunst. Gerechtigkeit* in: Boris Groys. *Topologie der Kunst*. Carl Hanser Verlag. München. 2003. Первая публикация по-русски: «ОЖ» № 60. М., 2005.

361 Wikileaks: восстание клерков,
или Универсальность как заговор
*WikiLeaks: The Revolt of the Clerks,
or Universality as Conspiracy*. Пер. с англ. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-английски: *WikiLeaks: The Revolt of the Clerks, or Universality as Conspiracy*, in: *OPEN Cahier on Art and the Public Domain. Volume 10*, 2011, no. 22. Nai Publishers. Rotterdam, 2011.

374 Google: слова по ту сторону грамматики
Google: Words beyond Grammar. Пер. с англ. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-английски: *Google: Words beyond Grammar*, in: *100 Notes—Thoughts № 046*. DOKUMENTA 13 Kassel, 2012.

383 Город в эпоху его туристической
воспроизводимости
The City in the Age of Touristic Reproduction. Пер. с нем. — Андрей Фоменко. Первая публикация по-английски: *The City in the Age of Touristic Reproduction*, in: *Alfons Hug (ed.). Cidades. 25a Bienal de Sao Paulo*. Sao Paulo, 2002.

- [1] Рене Декарт. *Рассуждение о методе*, в: Рене Декарт. *Сочинения в 2 т.* М.: Мысль, 1989.
- [2] Иммануил Кант. *Критика способности суждения*, СПб.: Наука, 1995.
- [3] Karl Rosenkranz. *Ästhetik der Häblichen*, Reclam, Leipzig, 1990, S. 20.

Борис Гройс
Политика поэтики

Издатели:
Александр Иванов
Михаил Котомин
Выпускающий редактор:
Полина Канюкова
Корректор:
Гульсина Мубаракшина
Компьютерная верстка:
Марина Гришина

Все новости издательства
Ad Marginem на сайте: www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem
обращайтесь по телефону: (499) 150-04-72
sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
105082, Москва, Переведеновский пер., д. 18
тел./факс: (499) 763-35-95
e-mail: info@admarginem.ru

Отпечатано BALTO print
www.baltoprint.ru
www.balto.lt