

ГУЛАГ
РАСХОДЯЩИХСЯ
ТРОПОК

СЕМЬ
ТЕКСТОВ
О БУДУЩЕМ
РОССИЙСКОГО
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

МАРИЯ АЛЕХИНА
БОРИС ГРОЙС
ПЕТР ПАВЛЕНСКИЙ
ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН
АЛЕКСЕЙ ПЛУЦЕР-САРНО
АВДЕЙ ТЕР-ОГАНЬЯН
СЕРГЕЙ ШНУРОВ

**ГУЛАГ
РАСХОДЯЩИХСЯ
ТРОПОК**

**СЕМЬ
ТЕКСТОВ
О БУДУЩЕМ
РОССИЙСКОГО
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА**

**МАРИЯ АЛЕХИНА
БОРИС ГРОЙС
ПЕТР ПАВЛЕНСКИЙ
ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН
АЛЕКСЕЙ ПЛУЦЕР-САРНО
АВДЕЙ ТЕР-ОГАНЬЯН
СЕРГЕЙ ШНУРОВ**

асебиа
2018

УДК 7.01
ББК 87.85

Гулаг расходящихся тропок. Семь текстов о будущем российского современного искусства. – СПб.: Асебия, 2018. – 54 с.

Это сборник статей о будущем российского современного искусства, написанных видными художниками и теоретиками. Мария Алехина – лицо Pussy Riot, главного российского арт-бренда. Борис Гройс – философ и искусствовед, хорошо известный как в России, так и на Западе. Петр Павленский – акционист и арестант двух стран. Павел Пепперштейн – культовый художник и писатель. Алексей Плущер-Сарно – идеолог «Войны» и автор «Словаря русского мата». Авдей Тер-Оганьян – первый в РФ художник-политэмигрант. Сергей Шнуров – создатель одной из самых популярных поп-групп и начинающий арт-деятель. Между этими авторами мало общего. Они по-разному видят прошлое, настоящее и будущее российского современного искусства. Но их тексты объединяет одно: мысли о судьбе России в преддверии нового президентского срока Владимира Путина.

8 Мария Алехина

Кажд^{ая}_{ый} – это Pussy Riot.
Кажд^{ая}_{ый} – это Христос

12 Борис Гройс

Власть как реди-мэйд

21 Петр Павленский

Тюремные тетради

27 Павел Пепперштейн

И все же текст победит

37 Алексей Плущер-Сарно

«Норм» без срока и границ

45 Авдей Тер-Оганьян

Школа для современных дураков,
или Назад к искусству!

51 Сергей Шнуров

Российское современное искусство
и его враги



Предисловие составителей

Когда мы задумывали этот сборник, его основной темой должно было быть будущее российского современного искусства. Но в процессе поиска авторов и отбора материала мы поняли, что такая формулировка свяжет авторам руки и упростит само проблемное поле. В итоге получилось, что в каких-то текстах речь идет не о будущем и даже не о настоящем, в каких-то – не об искусстве или, по крайней мере, не о современном искусстве. Однако все эти тексты связывает общий политический фон – ожидание очередного президентского срока.

Содержание российского искусства 2010-х вполне соответствовало основному вектору внутренней политики – планомерной стагнации и упразднению культурной гетерогенности. Иными словами, все новое, что появлялось в этот период, появлялось исключительно благодаря сложившейся политической ситуации. Это «благодаря» требует пояснений.

В советской критике 1930–1940-х годов развернулся спор вопрекистов и благодаристов: первые утверждали, что художникам удавались значительные произведения вопреки их реакционному мировоззрению, вторые считали, что шедевры появлялись благодаря прогрессивности авторов. Бесплодность этой дискуссии состояла в том, что спорщики основывали свои аргументы на слишком обширном материале: вопрекисты апеллировали к роялисту Бальзаку, графу Толстому и фашисту Селину, а благодаристы – к ссыльному Гюго и коммунисту Дос Пассосу.

В современной ситуации прогрессивность или реакционность самих художников играет уже меньшую роль. Любые их высказывания по какому угодно поводу и в каких угодно

формах приобретают значимость и актуальность только благодаря фону путинской гомогенности. Отчасти это напоминает предвыборный спектакль с клоунской чехардой. Пример грубый, ведь понятно, что российская ситуация в этом смысле не уникальна.

Помимо этой общности авторов сборника мало что объединяет: у них разный возраст, разная география (лишь трое из них более-менее регулярно бывают в России), разные области занятий, художественный метод, материальное положение, отношения с властью и институтами и так далее. Кто-то писал из тюремных застенков, для кого-то это было чем-то вроде необязательного поста в социальной сети, кто-то использовал привычную герменевтическую оптику на новом материале, кто-то создавал еще один манифест, кто-то делал очередную статью, кто-то предавался мечтам. Коллективный результат больше похож на сад расходящихся тропок. Все они ведут как к прошлому, так и к будущему. Вот только присмотритесь – сад ли это?



Мария Алехина

Кажды ая
ый – это Pussy Riot.
Кажды ая
ый – это Христос

Русский философ Лев Шестов писал в «Апофеозе беспочвенности» об эксперименте с щукой и прозрачной аквариумной перегородкой. Перегородка отделяла щуку от мелкой рыбы, за которой она привыкла охотиться. Не замечая перегородку, щука несколько раз расшибалась об нее, после чего перестала туда заплывать. Когда ученые убрали перегородку, то ничего не произошло – щука так и продолжила плавать, не приближаясь к воображаемому барьеру. Так учатся несвободе.

Литература XX века с ее лейтмотивом антиутопических настроений часто размышляла о границах, барьерах и той тюрьме тоталитарного абсурда, от которой нигде нельзя укрыться. Мы все – обвиняемые в кафкианском процессе, мы все – под властным взором всевидящего Большого Брата, мы все заперты в золотых прутьях общества потребления, мы все – наблюдатели того, как в огне фашистского террора гибнут не только книги, но и наши жизни. Они, превращенные в маскульт антиутопии, становятся для подрастающего поколения воспитанием чувств – цель, которого состоит в обучении несвободе.

К тому же сама российская жизнь приучает к несвободе с самого детства. Взрослеть – это значит идти на компромиссы с самим собой, начинать верить в то, что перегородка существует. Но самые важные в моей жизни моменты были связаны как раз с тем, когда я переставала верить в эти перегородки. Общество делало все, чтобы я снова поверила в эту тюрьму – меня выгоняли

со школ, заключали в психиатрический стационар, отказывались со мной работать и даже дали те самые два года колонии за панк-молебен. И не буду скрывать, что в какой-то момент я поверила и сдалась.

Оказавшись в колонии я перестала сопротивляться, перестала действовать, перестала быть Pussy Riot. И когда охранник на обысках заставлял меня раздеваться – я раздевалась, безропотно склоняя голову. Я обучилась несвободе. Я стала той шестовской шукой, которая верит в несуществующую тюрьму.

Отсутствие сопротивления – это то, на чем и держится вся структура власти. Это и есть тот самый Путин, против которого надо бороться. Путин – это не только коллективная вертикаль власти с круговой порукой и коррупцией всех сфер жизни. Путин – это и ты сам, когда становишься инертным, когда веришь во всемогущество государственного аппарата и перестаешь действовать. Эскапистский уход в утопические мечты современного искусства, в публицистические рефлексии на тему ужасов окружающей жизни, в протоколирование полицейского-тюремного террора, в обличение бездумного народа, который снова выберет Путина, – неужели это все, что мы можем сегодня предложить? Неужели вся эта застойно-диссидентская капуста снова проросла в свежих и молодых умах?

Тогда в колонии со мной случился какой-то мистический, религиозный опыт. Можно это назвать и эпифанией. Его трудно описать, но похожее есть, например, у Набокова в «Приглашении на казнь». Приговоренный к смерти Цинциннат, лежа на эшафоте, вдруг спрашивает себя: «Зачем я тут? Отчего так лежу?» После этого вся тюрьма начинает рушиться. Надзиратели, деревья и само солнце падает, а Цинциннат уходит от этого картонного представления к живым людям.

После этого я стала бороться. И вовлекать в эту борьбу других девочек из колонии. Мы смогли сделать многое. Нам начали

выдавать теплую одежду, мы перестали раздеваться на досмотрах. Но главное в том, что мы перестали верить в эту перегородку – и она действительно стала трещать и отодвигаться в сторону.

В своих театральных практиках я постоянно возвращаюсь к тому опыту – вспоминаю, как я в колонии обучилась несвободе, и тому, как я переборола ее. Это терапевтический опыт, опыт дезинфекции, который, вполне возможно, нужен очень-очень многим. Мы все должны вспомнить, как мы стали несвободными. И через возвращение к этому травмирующему опыту постепенно начать разрушать наши воображаемые тюрьмы.

Процесс над Pussy Riot был показательным. Как те самые столкновения шестовской щуки с аквариумной перегородкой. Цель власти – запугать, сеять недоумение и панику. Воронок может приехать за каждым, каждый может стать обвиняемым Йозефом К, каждый россиянин может проснуться если не страшным насекомым, то преступником.

Мне можно возразить. Мол, тюрьма-то и у меня, и у тех, кого сажают за репосты, вполне реальная. И людоедские законы, и война в Сирии и на Украине, и пытки в полицейских участках – это все реально. Но все эти акты насилия держатся лишь на путинском картонном режиме и нашем бездействии. Перегородка сдержит Pussy Riot, если нас будет трое. Но если нас будет десять, сто, тысяча – разве она сможет устоять?

Коллективный Путин настолько боится действия, что преследует пенсионеров за репосты. «Медиазона» – портрет абсурдности режима, который работает словно путина – отлавливает тех рыб, которые заплывают за перегородку. Абсурдными уголовными делами он воспитывает в россиянах бессознательного Путина, учит всех нас ненавидеть друг друга в своем рабстве и беспомощности.

А стержень путинского режима – все эти разговоры про духовность, ценности и всеобщую любовь народа к царю – этот стержень сделан из картона. Любое действие, подкрепленное иде-

ями, а не симуляцией, станет для режима разрушающим. И пусть протестуют не только Pussy Riot. Не только феминистки, которых достал российский патриархат, где женщин насилуют и превращают в кухонный комбайн.

Пусть протестуют и православные, которых оскорбляет, что Храм Христа Спасителя превратили в развлекательный центр для московских нуворишей. Пусть протестуют и традиционалисты, которым надоело, что вместо ценностей у режима – псевдорелигиозный нравственный протез. Пусть протестуют и рабочие Уралвагонзавода, которым вместо хорошего уровня жизни дают похлебку про загнивающий запад. Пусть протестуют и солдатские родители, чьи дети возвращаются грузом-200 с никому не нужных войн. Пусть протестуют и школьники со студентами, у которых вместо будущего - серое небо над головой.

Нам всем сейчас очень не хватает действия. Тысяча протестных выставок современного искусства не уничтожат Путина. Тысяча изданных книг с критической теорией – тоже. Миллионы бойкотирующих выборы, как и миллионы на них ходящих, тоже ничего не изменят.

Перед акцией в ХХС я всю ночь говорила с подругой о своих сомнениях по поводу панк-молебна. В результате – она не пошла со мной, я построила для нее аквариумную перегородку. Сейчас уже давно нет времени для сомнений.

Мы не будем персонажами Кафки. В нас не сидит маленький путин. Внутри каждого – Pussy Riot. Пора действовать. У тюрьмы под названием Россия никогда не было настоящих стен. Нас этому учили Шестов с Набоковым, нас этому учил Иисус Христос.

Благодарю за помощь в написании текста Дмитрия Энтео.



Борис Гройс

Власть как реди-мэйд

Природа постдискурсивного общества известна. Если власть коммерчески успешна, то сам этот факт является ее лучшей манифестацией. Если же власть терпит банкротство, то это тоже не требует обсуждений, ведь экономическая неудача автоматически равна самоубийству власти. В условиях капитализма легитимность определяется без какого-либо языкового посредничества. Раз капиталистическая экономика оперирует цифрами, то она находится в иных условиях легитимации. Та или иная постдискурсивная формация должна подтверждать свою конкурентоспособность эффективным сбытом одних и тех же товаров на разных, то есть – все новых и новых, рынках.

Сегодня, однако, история России предоставляет парадоксальную ситуацию: экономика страны почти десять лет зациклена в череде кризисов, что для многих правительств иных современных стран давно означало бы самоубийство по причине коммерческой несостоятельности. Но вместо отставки мы наблюдаем поступательный рост поддержки населением правительства и, главное, главы государства. Несменяемости президента Путина, то есть – стабильности укрепления своей позиции на очередных выборах, – мог позавидовать любой продукт капитализма, целью которого должно быть появление новых потребителей при сохранении лояльности старых. Следовательно, Россия, находясь в условиях капиталистической экономики, политически продолжает функционировать в некапиталистических координатах, ведь иначе ее легитимация не могла бы действовать только дискурсивными (идеологическими) средствами. И если такая амбивалентная пози-

ция, по всей видимости, выгодна российскому государству, то она ставит в тупик любого гражданина или группу граждан, намеренных вступить в диалог или конфликт с властью. Скажем точнее: не ставит в тупик, но затуманивает навигацию и сбивает системы прицеливания, раздваивая адресата или мишень. Ведь в создавшемся положении вещей равно недостаточно критиковать власть в одной из плоскостей – экономической или политической.

Как действовать в этой ситуации художнику? Скорее всего, решение быть подчеркнуто аполитичным вряд ли будет рассматриваться кем-то из деятелей современного искусства всерьез. И дело не только в том, что отчетливая гражданская позиция и попытки более-менее внятной критики господствующего строя уже давно стали минимальным требованием для появления и закрепления художника в сфере современного искусства. Речь скорее о том, что художник сам весьма искренне стремится определить свою политическую позицию, поскольку обратное действие (вернее, его отсутствие) значительно сократит доступный инструментарий. Начиная с первых реди-мэйдов, модернистское искусство критикует общество наделением повседневных объектов статусом произведений искусства. Этим искусство регулярно отстаивало свой собственный эмансипационный и эгалитарный потенциал. Ведь современное искусство движется к равенству в обоих векторах – дарует достоинство одним предметам, а другие, напротив, лишает его. В условиях, когда власть неуловима в одном из пространств – в экономике или в политике, и постоянно обретается либо между ними, либо одновременно в обеих сферах, современному художнику крайне трудно выбрать цель для атаки или хотя бы подобрать материал для критической рекомбинации.

В попытке разрешить эту ситуацию придется припомнить и, возможно, пересмотреть некоторые известные позиции. Прежде всего, следует внимательнее продумать тезис о том, что произведение искусства появляется в момент его экспонирования. Эту

мысль, столь привычную, по крайней мере, после Дюшана, легко можно огрубить до следующего утверждения: создать произведение искусства можно лишь представив какой-либо предмет в контексте искусства. Иными словами – вне выставки и музея, как института экспонирования, другого способа создания произведений искусства нет. В то же время музей в расширительном смысле (если угодно, в смысле Мальро или Федорова) обеспечивает генерацию новых объектов искусства, так как оно возможно только при условии наличия некоего архива, аккумулирующего предшествующий художественный процесс.

В XX веке, после смерти Бога, музей остался последним пространством трансисторических пересечений – только в нем скульптура Лаокоона могла встретить Пауля Клее вопреки эпохам между ними. Сегодня таким музеем без границ является интернет. Совсем скоро единственной платой за его использование станет покупка устройства, которое, среди прочих услуг, обеспечивает соединение с сетью. Неподцензурность тоже весьма демократична: в сети по сей день есть место для любой информации; другое дело, что аудитории разного контента наращиваются неравномерно. Интернет действует в современной экономике подобно черной дыре: он запускает символический обмен, вернее – обесценивание, которое и порождает ценность.

В то же время традиционный музей является местом, где современное произведение нагляднее всего приобретает множественное авторство. Ведь следует помнить, что за любой, даже небольшой персональной выставкой стоит огромный ряд решений: начиная с кураторского отбора через финансистов и администраторов, нанявших кураторов, и вплоть до архитектуры музея, которая также влияет на восприятие выставки и которая в свою очередь была выполнена большим коллективом, – все эти решения формируют плюралистичное, смешанное и весьма запутанное авторство той или иной конкретной работы. Подобные явления мы наблюда-

ем в уже давно привычной форме титров кинофильмов или музыкальных альбомов.

Интернет, рассматриваемый в качестве музея без границ, обладает тем же свойством, но в еще более скрыто-имманентном виде. Стоит ли говорить, что в осуществлении какого-либо простейшего действия (например, публикации комментария в социальной сети) задействовано множество компьютеров и сетевых устройств, миллионы строк кода и десятки технических соглашений. И уже над этой абсолютно необходимой и абсолютно анонимной работой мы можем проследить те же или схожие фрактальные цепочки авторских связей, какие были рассмотрены абзацем ранее. Более того, интернет-коммуникации часто предлагают новые и весьма экзотические ситуации, в которых установление авторства оказывается сложной или вовсе неразрешимой задачей. Чье авторство, к примеру, первично в ветке комментариев к публикации в Facebook или LiveJournal – автора первой публикации или авторов каждого конкретного комментария? Как оценить авторскую работу создателей программ по генерации спам-контента для почтовой рассылки или поисковых систем? Эти и прочие менее очевидные вопросы, на первый взгляд, слабо связаны с темой данной статьи. Однако они идеально демонстрируют то, насколько неразлично и интегрировано в интернете переплетены интересы совершенно разных людей и сообществ, которые подчас могут и не догадываться о тесноте информационных пересечений.

Описанные свойства интернета могут подсказать современному художнику обобщение, важное для его продуктивности: существование в сети основано на непрерывной (само)верификации публичной рецепцией. Как известно, в этом аспекте интернет есть апогей антропоцентризма – если раньше нужно было еще добиться отражения в сознании другого, то сегодня у каждого пользователя в интернете гарантировано есть зритель, даже если это он сам или статистическая система того или иного ресурса или поисковика.

Но вернемся к более поверхностным и прагматическим процессам. В то же время в интернете с неимоверно растущей интенсивностью расширяется максимально-детальный спектр любых политических и экономических активностей. Интернет дает именно то, чего не хватало капитализму и коммунизму, – возможность действовать вне экономических и политических правил, оставаясь, однако, внутри координат экономики и политики, скажем, рядом с ними.

Следовательно, современному художнику в России следует выбирать интернет местом своих действий по многим причинам. Главной из них является то, что в интернете наиболее легко и интуитивно осуществляется симультанное схватывание обеих сфер – политической и экономической. Действия разного рода – будь то экономические операции, политические высказывания или художественные жесты – автоматически интегрируются в параллельные контексты, причем часто это происходит вне зависимости от первичного замысла.

Это легко заметить по политическому акционизму России первой половины 2010-х. И группа «Война», и Pussy Riot, и Павленский, и «Монстрация» были нацелены на внеинституциональное политическое высказывание, однако позже их работы были успешно инкорпорированы в системы галерейного искусства и даже в экономику масскульта. Изначально авторы планировали использовать интернет как средство распространения информации и не брали в расчет возможность мультипликативного эффекта, транспонировавшего их деятельность за пределы художественно-политического поля или вовсе деформировавшего первичное высказывание. Однако именно эти мультипликативные потенциалы и должны быть целью (или, по крайней мере, приоритетным арсеналом) художников, которые стремятся критиковать российскую власть максимально многосторонне.

Кто-то может возразить, что я занимаю элитарную позицию и беспокоюсь о некой интеллектуальной совести образованного меньшинства или вовсе отдельной ее части – художественного сообщества. Другими словами, рассуждения, предлагаемые в этой статье, и высказывания, в которых они выражены, вряд ли способны что-то изменить в обсуждаемой политической ситуации. Допустим, это всего лишь особенность моего темперамента, но я вижу некоторое облегчение уже в самом понимании проблемы. К тому же, раз современная российская власть амбивалентна и мимикрирует как под капитализм, так и под дискурсивную идеологию, то вербальная рефлексия этого процесса может затронуть хотя бы одну из его сторон, а может и задеть камуфляж другой.

Следует заметить, что слабая артикуляция современной российской идеологии и, мягко говоря, не вполне капиталистические принципы экономики продиктованы именно их диффузной взаимобратимостью. Эта диффузность выступает причиной нынешней стагнации в политической и экономической сферах России. Поэтому современное российское искусство растрчивает свои силы впустую, когда пытается действовать в одной из сфер изолировано: изоляция жеста преодолевается не художником, как бы за него, вне его намерения, и в этот момент работа оказывается апроприирована политико-экономическим полем и (что часто тождественно) арт-институцией.

В этом смысле произведение искусства не появляется в момент его экспонирования, а отбирается у художника в процессе экспонирования и принудительно репродуцируется в не продуманные им контексты. Поэтому современному российскому (вероятнее всего, не только российскому) художнику необходимо прежде всего беспокоиться о стратегии распространения произведения.

Предвижу возражения: способ распространения произведения был важен всегда и часто решал судьбу не только работы, но и автора. Но даже если это действительно так (спорить об этом

сейчас неуместно), то никто не сможет возразить, что спаянность произведения с его медийной судьбой весьма различны в разные эпохи. Сегодня, после открытия Бодрийяром законов трансэстетики и трансэкономики, фактор медиапланирования не менее, если не более существенен, чем продумывание внутренних аспектов работы.

Описанные изменения произошли в соответствии с логикой антропологической эволюции. На протяжении тысячелетий человек был помещен между Богом (богами) и животным, причем более предпочтительным мыслилось находиться ближе к божественному и дальше от животного. После Нового времени мы, как правило, видим человека между животным и машиной, но в этой ситуации казалось, что лучше быть животным, нежели машиной. Классический авангард (на который, без сомнений, до сих пор ориентируется современное искусство) скорее тяготел в человеке как раз к машине, чем к животному началу. Сегодня антропологический проект мыслится между осями машинерии и нейронного моделирования. В создавшейся ситуации технократы-футурологи видят в нейронном моделировании идеал сознания, в то время как ностальгирующие консерваторы предпочитают аналоговый механицизм. В сфере художественного творчества этот процесс имел следующее отражение. Если теоцентризм полагал воплощение на холсте или в мраморе божественного разума, то обращение к животному результировало натурализм и спонтанность манеры, тогда как машинность искусства создавала образы производительной рациональности. Сегодня идеал нейронных сетей переориентирует художников не на продумывание производства (с теургических, естественных, конструкторских или иных позиций), но на прогнозирование сбыта произведенного, на тактику распространения продукта и помещения его в необходимые контексты. Надо сказать, что это изменение, несмотря на его кажущийся технократический и, следовательно, атеистический ореол настойчиво напоминает, что единственным производителем

является Бог, тогда как человеку отведены лишь действия выбора, рекомбинации и перемещения.

И позиционирования – следует добавить, чтобы инструментарий современного художника был очерчен полностью. Образ нейронной сети, анализирующий массивы неструктурированных данных, являет собой модель действий художника, стремящегося предопределить своему произведению ту медийную историю, которая способна стать с ним единым целым, а не ввергать работу в чреду нелепых перипетий.


Препятствие хаотическому репродуцированию арт-события кому-то может показаться ретроградной попыткой реставрировать инстанцию автора, заблокировать возможность множественной интерпретации и, следовательно, избежать неограниченного авторства. Однако в действительности прогнозирование сценариев распространения произведения искусства в эпоху никогда не контролируемой до конца интернет-коммуникации наглядно отражает известную концепцию, согласно которой авторский замысел произведения является лишь одним из многих способов его прочтения.

Вполне вероятно, что при сложившейся сегодня диффузной неразличимости политической и экономической сфер России адекватность их критики будет прямо пропорциональна количеству продуманных сценариев распространения произведения искусства. Если раньше помещение в музей произведения и совокупность критических высказываний о нем определяло контекст, в котором функционирует произведение, то сегодня сам художник должен стремиться инициировать включения именно в те контексты, которые необходимы для генерации ожидаемых им политических или эстетических смыслов. Так нейронная сеть маркетолога заменяет в художнике конвейерный механизм ремесленника.

Но смещая акцент на стратегии распространения и интегрирования произведения искусства с него самого, мы все же не можем полностью избежать разговора о его непосредственном

содержании. Раз местом его размещения и функционирования являются многочисленные перемежающиеся контексты медиа-коммуникаций, то самым простым, очевидным и даже напрашивающимся произведением искусства в такой ситуации является текст. Известна практика художественных критиков, создающих совершенно не коммуникабельные, герметичные и невнятные комментарии к арт-работам лишь для того, чтобы прикрыть их наготу, стыдливую незащищенность перед публикой. Деятельность современного художника в России может быть вполне сопоставима с этим изготовлением защитных текстов-одежд. С одним только важным изменением: эта одежда должна защищать не носящего, но смотрящих, то есть – не власть, но население. Эта текстуальная одежда должна быть чем-то вроде испанского башмачка, сжимающего в иглах критики ступни государства.

Но что может представлять собой текст, чье воздействие на российскую власть можно уподобить испанскому башмачку? И адекватная ли это задача вообще? Не много ли мы требуем от текста, который должен если не конкурировать, то по крайней мере взаимодействовать, находиться рядом с текстами, которые обеспечивают легитимность путинского режима, опираясь на сырьевую экономику и судебную-следственную систему? На самом деле, о действительном противоборстве вряд ли можно говорить всерьез. Однако текст-одежда, критика-мантия могут использовать стратегию паразитирования, искажая облик властного дискурса одним лишь нахождением рядом. Чтобы подобное соседство могло оказывать действительно деструктивный эффект, текст-одежда должен выставлять одеваемую власть реди-мэйдом какого-то могущественного в своей изошренности безымянного художника. Вычурно-бурлескный и в то же время прозрачно-мимикрический эффект этого реди-мэйд впечатления мог бы поэтически воплотиться во фразе «Путин – это лишь капли с пиршественного фонтана Дюшана».



Петр Павленский

Тюремные тетради

Для нынешних людей реальность заключена в имитации поведенческих моделей демократического общества. При этом ясно, что демократическое общество – продукт унылого либерализма, находящегося в золотой середине между фашизмом и анархией. Между абсолютом диктата и абсолютом свободы распространена бездна тех или иных векторов, которые в зависимости от ситуации могут иметь разные функции или получать противоречащие интерпретации.

Поэтому возможны (и из истории XX века известны) сюжеты, когда политические системы принимают, серьезно перерабатывают и, адаптируя под себя, практически нейтрализуют левые идеи. Власть легко делает их беззубыми. С ними как бы соглашаются, об этом как бы говорят, с этим как бы работают, но это является лишь частью удобного времяпрепровождения, одной из форм интеллектуальных развлечений буржуазии.

Но если не рассматривать крайние и все же довольно редко достижимые полюса политической реальности (анархию и фашизм), то следует внимательнее взглянуть в то, что является сердцевинной того либерализма, что заполняет подавляющую часть политического пространства так называемых развитых стран. Либерализма, который заполняет их подобно бальзамирующему составу, вязкому и парализующему.

Любой либерализм всегда выступает с эмансипирующей позиции, с позиции идеала свобод и личной неприкосновенности. Артикулируется это положение открыто или подразумевается косвенно, или же озвучивается иными словами, близкими или дальни-

ми синонимами – все эти нюансы не имеют значения. Либерализм в одной своей этимологии полагает точкой отсчета идеалы свободы, свободных отношений, общества и т.д. Однако весь современный, в том числе российский, либерализм поражен отчетливыми стремлениями к фашизму – к нему толкает инстинкт власти. Любая власть держится на убежденности в превосходстве. В этой ситуации либеральные принципы и постулаты идеалов свободы используются политиками для маскировки своих властных, фашистских устремлений. Важно понимать, что эта маскировка производится вне зависимости как от иерархии политиков в действующем строе, так и, напротив, от степени противоборства ей. Несложно понять, что оппозиционным политикам приходится тратить гораздо больше усилий для того, чтобы достичь удовлетворительной степени маскировки своего властолюбия; ведь их оппозиционная риторика должна быть просто переполнена свободолюбием и прочими либеральными атрибутами.

Описанная сущность либерализма открывает широкий простор для деятельности различных декораторов и оформителей. И если придворное искусство распознать просто – оно практически идентично пропаганде, то различить политическое искусство, выявляющее механизмы власти для их обращения против самих себя, и искусство о политике, выполняющее то же оформление либеральной политики, что и придворное искусство по отношению к господствующему строю, не всегда легко. Для формирования внятной системы координат, позволяющей увереннее ориентироваться в этом вопросе, нужно уяснить оба понятия – искусство о политике и политическое искусство – как сами по себе, так и в сопоставлении. Затруднения в различении этих весьма разных, если не сказать – противоречащих, видов деятельности коренятся в известной закономерности: не все средства передают сообщение цели, ровно как не любая цель говорит о наборе средств, необходимых для ее достижения. Искусство о политике – разновидность декоративного

искусства. Но если провластный художник-оформитель скрывает уродливые стороны режима, но не особо пытается утаивать свой придворный статус, то либеральное искусство о политике зачастую пытается вуалировать оба процесса. Положение существенно усложнено тем, что во многих ситуациях либеральные художники скрывают свою службу правящему строю и от самих себя. Это наблюдение не должно навевать мысли о шизофрении или подозревать тех или иных артистов в совестливости или стыде. Наоборот: маска художника-бунтаря давно стала одним из обязательных условий дресс-кода нынешнего карнавала институционального искусства.

Любое институциональное или стремящееся стать институциональным искусство привязано к капиталу. Оно зависит от фондов, спонсоров, грантов, директоров выставочных залов, кураторов галерей. Искусство, за которым стоит капитал, всегда служит декорацией имперских амбиций что бы ни было изображено на этой ширме. В этом смысле Мединский и Глазунов мало чем отличаются от любого дебютанта, злобно критикующего режим в стенах какого-нибудь центра современного искусства. Они – куски одной ширмы. Главным условием остается компромисс. Цель любого художника, создающего продукт на продажу, сводится к осуществлению выгодной сделки. Раз так, имеют ли значение средства, которыми они пользуются?

Декоратор сродни проститутке. Когда он отказывается от всякой ответственности за свои убеждения, в выборе заказчика он руководствуется только платежеспособностью. Это доказывает то, что декоративное искусство – это проституция и этическая, и политическая. При этом внушительность гонорара обратно пропорциональна допустимому свободомыслию художника. Это и есть простая формула банального компромисса, в котором заключены любые декораторы – от режимных пропагандистов до оппозиционных новаторов.

Почему действия, декорирующие власть, проще признаются искусством, чем действия, освобождающие от власти? Если при постройке пирамиды гибнет негр, а пирамиды включают в ЮНЕСКО, станет ли гибель негра поводом для лишения постройки статуса памятника архитектуры? Люди погибают не за коллективное освобождение, но в загоне нарратива власти, ограждающем монополию на насилие.

Что есть искусство, не озабоченное проблемой проституирования? Искусство работает со смыслами и формами их выражения. Любой смысл имеет в себе предназначение, являя собой область непосредственного понимания (поэтому любой политический процесс есть борьба за именование). Можно понимать себя слугой, готового тратить свое тело и время в интересах хозяина, а можно понимать, что никакой обязанности нет. Важно помнить: хозяин появляется лишь там, где ему позволяют быть.

Жизнь есть подчинение, или жизнь есть освобождение? По одну сторону всегда тот, кто принимает решение и рад видеть свой выбор расчетливым и рассудочным. На другой стороне – нескончаемая череда пресекающих и препятствующих инструментов. Они становятся препятствием всегда, когда искусство не является политическим, а лишь обслуживает ту или иную идеологию, расположенную в координатах либеральной или иной политической системы. Политическое искусство, напротив, всегда исходит из неизбежности присутствия этих непрестанно совершенствующихся инструментов подавления и управления личностью и использует это положение вещей для оборота их действия против тех, кто ответственен за эти инструменты. Любое государство не может мириться с тем, чтобы на его территории появлялись и развивались формы свободной мысли, так как они содержат в себе непредсказуемость, а это всегда потенциально опасно для власти. Забота о безопасности требует предотвращать любое несоответствие и по возможности полностью его нейтрализовать.

О каком освобождении могут говорить те, кто скован регламентом принуждения? Музыкант играет, актер исполняет, художник лепит, мастерит, рисует – бюрократ торжествует. Через него торжествует регламент – ведь все надежно упакованы в своих разрешенных амплитудах. Биологические массы сами принуждают себя исполнять волю власти. Принуждение – руками принуждающихся. Политическое искусство отвечает власти анархией свободных рук. Пусть власть исполняет работу искусства своими собственными руками.


Еще государство желает, чтобы все формы мысли, существующие на его территории, доставляли ему удовольствие. В отказе обслуживать власть политическое искусство выполняет свою освободительную фекацию. Его цель – это опорожнение нарратива власти. Голос власти: «Слушай, повторяй, подчиняйся!» Голос искусства: «Говори, опровергай, сопротивляйся!» Действие политического искусства приводит к тому, что условность навязываемых предписаний обнажает свою рабскую беспомощность. Нагромождения регламентированных распоряжений и действий начинают бессмысленно мельтешить, стараясь угадать уязвимость, чтобы за ней рассыпалась вся последовательность высказывания политического искусства. Но бюрократическая машина искажается экстазом рапортов и постановлений. Общественное мнение смущенно замирает в гримасе защитных предубеждений – они позволяют выиграть время в поиске цельного понимания, привычного по ежедневной картинке средств массовой мастурбации.

Но что если политическое искусство – это только прикрытие? Еще более изощренная, чем искусство о политике, декорация, хитро оформляющая ту часть политической мысли, которая именуется анархизмом. В чем в таком случае заключается здесь отличие от проституирования на кушетке государственной идеологии? Или такому искусству придется душить себя в оправдательных спазмах риторики левых различий? Но принимаясь за реализацию

праволеворостороннего заказа-зигзага, художник неизбежно жонглирует признаками принадлежности. Правой или левой – неважно. Но любому разумному *homo sapiens* ясно, что зигзаг принадлежностей жонглирует художником.

Какую бы партию или движение не оформляло искусство – оно ни на шаг не приблизится к тому, чтобы стать политическим, лишь будет бесконечно отдаляться от своей истинной политизации. Оно вечно будет стыдливо выдавливать свою трусливую оформительскую сущность, цедимую отовсюду корпоративными фекациями. Более анархического парадокса, чем искусство, декорирующее анархистскую субкультуру, просто нет и никогда не было. Потому что искусство в выдавливаемой сущности своей анархично. Его единственно возможный черепахо-ахиллесовский ход – это и есть борьба за цежение форм анархо-мюсли. Однако оформлять анархизм нельзя – это единственное от века данное и для любых народов и рас верное табу. Только из единообразия возникает совершенная анархия.

Что должно выделить из нарратива власти политическое искусство? Монополия на насилие – признак легитимного государства. Население – это биологический материал для построения государственности. Для политического искусства из этих двух законов следует целая ткань выводов. Политическое искусство должно делегитимизировать государство, отобрав у него монополию на насилие. Впрочем, оно может и перераспределить или клонировать право на насилие среди разных по численности групп биомасс. Это зависит от того, каким образом политическому искусству следует превращать государство в биологический материал для построения населения. Конфликт нарратива искусства и политической власти в том, что власть искусства всегда является освободительной теорией. Политическое искусство, насилуя государство, раздирает декоративную плеву, и действительность раскрывает всю мягкость в своей разопределенности.



Павел Пепперштейн

И все же текст победит

Замысел картины «Текст победит» появился на рубеже 2000–2010-х. Я рассказывал о нем в паре интервью, однако до сих пор так и не приступил к воплощению. Иногда¹ прежде чем создать произведение, художнику необходимо разобраться с его проблематикой, причем лучше сделать это с помощью текста. Это актуально тем более тогда, когда произведение служит тексту и провозглашает² его победу. Этому идеалистическому лозунгу «Текст победит» и посвящены следующие строки.

Сегодня текст потерял ту культуuroобразующую роль, которую он играл в середине XX века и – особенно – в Советском союзе. Сложно избежать романтизации³ коммунистического прошлого, тем более того, которое большинство ныне живущих помнят по воспоминаниям молодости или детства, а то и вовсе по книгам и фильмам. Однако современная ситуация позволяет менее критично относиться к этим предосторожностям. Также аккуратнее следует делить все и вся на правое и левое⁴. Сейчас пора отрешиться от схем история/мифологизация или оппозиция/традиционализм, это надо сделать хотя бы ради того, чтобы обеспокоиться судьбой материала, который дает жизнь обеим сторонам пресловутых дихотомий, – судьбой текста.

¹ даже в моем случае

² верит в

³ псевдо-?

⁴ Ведь разве можно о чем-то говорить всерьез, если из-за мелькнувшего слова «капитализм» автоматически считать высказывание левой критикой, а все рекламируемое называть оплотами правой пропаганды.

В утрате контроля над текстом кроются многие беды наших дней. В один момент интеллектуалы решили: текст и знание – это орудие власти. Арт-сообщество, своеобразно осмыслив⁵ этот вывод, обратилось к доминирующей визуальности. В то же время капитализм окончательно захватил контроль не только над отторгнутым современностью текстом, но и над другим важным открытием постструктурализма – ризомой. Сегодня ризоматический и безликий, ненаходимый и тотальный капитализм посредством текста объясняет любое непонятное массам искусство и – тем самым – снабжает его ценником для толстосума и ореолом для зевак.

Это привело к двум печальным следствиям. Первое – идеологический статус текста, второе – его вещная судьба. Идеологически или – точнее – идейно-политически и функционально, текст сегодня является в лучшем случае разменной монетой. Функция контента в онлайн-платформах и иных рынках⁶ была бы счастьем по сравнению с тем мертво-хватким болотом, в которомдохнет текст. Нет, он не заполняет кластеры жанров и персональных рекомендаций подобно альбомам или фильмам, он лишь рабски сопровождает это заполнение. Наиболее ужасающее отражение это нашло в литературе⁷ – в рынке обложек. Издатели продают не текст произведения под именем автора и названием. Они продают имя автора и название, предлагая текст бонусом к покупке. Текст превратился в хэштег. Будто бы генералиссимус разжалован до регулировщика на перекрестке. Безмолвный светофор, с помощью которого потоки капитала обеспечивают свое бесперебойное движение.

Здесь очевидно варварско-потребительское отношение капитала к языку, к тексту. Если текст функционирует сугубо инструментально, он истрачивается. Тот, кто видит текст только в его

⁵ а на самом деле – обесмыслив

⁶ Та жуткая роль, от которой стонут все другие искусства или медиа от музыки и фотографии до телевидения и радио

⁷ вернее в том, что нынче на ее месте

использовании, сразу теряет доступ к его творческо-сакральным возможностям. Это позволяет достигать сиюминутных выгод, но потенциал использования автоматически означает и хрупкость к израсходованию, к утрачиванию. Та слабость текста, которую мы видим везде вокруг, всегда заключается в том, что язык используется как инструмент. Глобального капиталиста это полностью устраивает. Руководство по эксплуатации – это руководство по расходованию. И капитализму выгодно это положение вещей: уже сейчас созидательная автономия текста настолько измождена и разбита, что очень скоро текст минует ту точку невозврата, после которой он не сможет восстановить свою власть⁸. Он будет заморожен капиталом в примитивной дееспособности – пошлым регулировщиком в клетке из хештегов. Это летаргия без шанса на пробуждение. Кома с запретом на эвтаназию.

Те тотальные процессы, на которые мы только что при-скорбно помедитировали, в сущих мелочах воплощены материальным бытованием текста. Минимализм и лапидарность в дизайне – его злейшие враги. Нет ничего более удручающего, чем вид модной интернет-страницы, книжной полосы или афиши: везде текст заключен меж контрарными⁹ пустотами. Везде текст отделен от изображений: либо они иллюстрируют текст рядом с наборным массивом, либо он поясняет их содержание. Везде текст скучен и единообразен: унылое слева-направо со всеми вытекающими последствиями. То, что в дизайне называют воздухом, на самом деле ни что иное, как удушье, затхлый полиэтилен, который душит рыбу, и так умирающую на берегу.

⁸ Но в то же время процесс распада и деградации не достигнет апогея. Текст не исчезнет, как клинописные таблички, не растворится в воздухе, не превратится в органику окружающей среды

⁹ чаще всего – белыми по отношению к черному

В недавней истории нетрудно найти тот поворот, после¹⁰ которого текст начал утрачивать свои силы. Как известно, многие решающие¹¹ события истории заключаются не в свершениях, но в бездействиях, то есть не в том, кто и что сделал, а в том, что не было сделано. В нашем случае этим моментом не свершенного является 18 лет между публикацией книги «Незнайка на Луне» (1964) и появлением инсталляции «Полет в космос из комнаты» (1982). Между этими событиями заключены не только программа «Аполлон» и фактическое сворачивание советского космоса, но и общее разочарование в мечтах о бесклассовом обществе. Что-то сломалось, но ведь оно никогда и не было исправно. Речь о так называемом утопическом мышлении.

В истории известен период, когда создание текста, сам акт написания стал действием, обретающим свою ритуальную силу именно в момент материализации. Одновременно это происходило в Древней Греции и в Иудее. Поэтические и философские тексты античных авторов и Тора талмудистов возымели необходимость существовать в письменном виде. Оставлю за скобками антропологические и медиальные нюансы этой эволюции; сейчас важнее то, что через письмо священные смыслы обретали высшую силу существования. Это приводило к таким предельным ситуациям, когда некий каббалистический текст¹² требовалось похоронить – иначе никак нельзя было лишить его могущества, заключенного именно в субстанции объекта, Вещи.

Спустя три тысячелетия создание текстов превратилось в профанную деятельность. Даже стыдно говорить здесь слово, родственное «делу». Написание текстов стало какой-то мелочной суетой, мышечными усилиями, пИсаньем, но никак не Писанием.

¹⁰ или во время?

¹¹ иными словами – поворотные

¹² некую Книгу

Само слово утратило сакральный статус могущественной вещи, словно на сдачу от былой роскоши судьба швырнула ему должность хештега.

Советский мир был последним раем текста. В нем слово еще не было деклассировано с высот сакральной вещности. Но, как любое последнее автоматически есть нечто начинающее, советский Эдем текста таил в себе плод падения. Я имею в виду невиданные доселе масштабы бюрократии, нараставшие в геометрической прогрессии и пережившие советский строй. То, что советская бюрократия, являющаяся, понятно, абсолютно профанной ерундой, припеваючи жива сегодня, свидетельствует о ее, бюрократии, не советскости. Это было тем, что формально находилось внутри Советов, но по сути было зародышем их смерти.

В некотором¹³ смысле бюрократия есть оборотная сторона советского текстоцентризма. Коммунистическая культура, начатая с текста манифеста, как с магического заклятия, восходила к аналогичным христианским и более древним практикам. В Советском Союзе она продолжила движение в том же русле: стенограммы съездов и передовицы газет были проводником власти, самой властью, Словом-Делом. Но есть важный нюанс¹⁴: социалистический текст был насквозь утопичен, он учил о будущем или же будущему. Что бы ни говорилось о настоящем или прошлом, главной целью была новая жизнь, завтра. Но любой сакральный текст должен учить опыту смерти. В этом зазоре отрылась червоточинка для метастаз бюрократии: бюрократия как бы была нужна для прокладывания пути к будущему, завещанному в манифестах и речах вождей, но на деле она всегда была о прошлом. Но в этом она была и не о смерти, так как в фиксации прошлого она сообщала ему вечность¹⁵. Этим тройственным положением бюрократия

¹³ но только в некотором!

¹⁴ дьявол ведь в мелочах-то и сидит

¹⁵ то есть – будущее

аннигилировала свою способность как к жизни, так и к смерти. Бюрократия была зиянием, заполнившим все вокруг.

Мир «Незнайки на Луне» работает в том же режиме утопического мышления, разглагольствуя о разнице между социалистическим и капиталистическим завтра. Священные тексты коммунистических заветов, которые к середине 1960-х, надо сказать, уже изрядно поистрепались, были профанированы в жанре детской сказочки. Что ж, гораздо полезнее было бы учить детей опыту смерти – реальному, а не утопическому завтра¹⁶.

...но представим на мгновение, как взмах волшебного свитка возвращает событиям тех восемнадцати лет благу, но не дьявольскую комбинацию. Ракетноситель истории не продолжает мчаться по шоссе в никуда, но сворачивает на нетореную дорогу к тексту. Для этого космонавтам надо было построить на луне комнату, из которой человек улетел в космос, и похоронить в ней «Незнайку на Луне», замкнув тем самым сансару утопических бредней на самих себе. Но раз человек уже миновал поворот к тексту этим счастливо-магическим путем более невозможно, мы вынуждены продумывать трудный, но реальный сценарий текстоспасительной борьбы.

Текст должен проникнуть в цифровые изображения, но не так, как это происходит сейчас с url-кодами картинок. Ведь что есть любое изображение в интернете – это ссылка, состоящая из букв, цифр и символов. В современных технологичных условиях как никогда становится ясно, что изображение есть текст, но бес-

¹⁶ Отмечу, что с барахтаньем Незнайки между Луной и Солнечным городом интересно перекликается другое большое путешествие – «Москва–Петушки», созданное на пять лет позже, в 1969 году. В нем герой барахтается в куда более правдоподобных координатах – между одной пустотой и другой пустотой, находясь в вакууме безвременья. В поэме нет речи о том, что породило это зияние, но ясно, что это прямое следствие профанации текстовых сил, тогда проявлявшихся в бюрократии, а сейчас распространившихся на соц. сети, мессенджеры и проч.

смысленный. Изображение скрывает за собой смысл, деформированный неведомыми силами, но его перемешанные буквы можно расставить в строгом и верном порядке. Значит, изображение есть заумь. И ведь для текста это действительно так: любое изображение – фотография, резкая или размытая, картина маслом или карандашный рисунок, векторная графика или 60-кадровое видео, даже само начертание букв, вариативность гарнитур и наборных параметров – для текста все это просто заумная пустота, одинаково лишняя в сравнении с бытием чистой гомогенности и унификации. Но поскольку мы заперты в подлой четырехмерности, текст, как набор знаков, – неизбежная необходимость для наделения действительности смыслом¹⁷.

Гаджеты – еще одни злые враги текста. Эти вездесущие поработители сознания недаром названы словом, родственным с именем Гадамера. Гаджеты, якобы призванные интерпретировать и объяснять действительность, уводят от ее понимания и множат морок вращающихся отвлечений, которым из последних сил противостоят текст. Гаджет возводит между действительностью-1 и смыслом действительность-2, но эта добавочная реальность, свалка лишних вещей, одинаково чужда как смыслу, так и действительности-1.

Текст должен быть везде, сами его насыщенность и разреженность должны создавать архитектонику смыслового мира. Текст должен развиваться, виться, струиться во все стороны. Текст проникнет внутрь изображения, интегрируется с его цветами и линиями, мимикрирует под видимые объекты своей графикой. Старинная традиция виньеток и буквиц, начинающих и завершающих текст, напоминает нам, что у текста нет начала и конца: он выныривает из узора, из орнамента, а затем удаляется обратно в узор,

¹⁷ По этой же причине древние греки и каббалисты однажды ощутили необходимость усиливать материально-звуковое, устное существование текстов материально-тактильной формой – книгой, свитком, папирусом.

в биоморфность линий, в те переплетения нитей слов, которые так любил изображать Леонардо¹⁸.

Текст противостоит логике ремонта и неврозу обновления, которые поощряются капитализмом. Текст всегда равен самому себе и мало зависит от украшательств шрифтов и дизайнерских ухищрений. В этом противостоянии сегодня человек может найти неожиданную и (скорее всего) невольную поддержку у известных программ – у текстовых редакторов (например, в Microsoft Word). Как глубокомысленно и обнадеживающе звучит опция, предлагаемая при вставке копируемого фрагмента: «сохранить только текст». Один щелчок – и словно фея из старого мультфильма – программа очищает смысл от шелухи гиперссылок, фото, маркеров и начертаний. Текст не поддается тому ремонту, который навязан сегодня масскультом и который заключается в обновлении гаджетов, рациона или гардероба. Текст просто не нуждается в ремонте, в нем нечего обновлять.

Текст вне времени, вне территории и вне племени (а как добавил поэт, вне рода, империи). Мы живем в эпоху, наконец приближающуюся к единообразию латыни. Эта пружина национальных языков и дробящихся диалектов слишком долго разжималась, сейчас время обратного процесса. Сегодня даже китайцы набирают тысячи своих понятий латиницей. Рано или поздно английский язык действительно станет главным и единственным языком планеты Земля¹⁹. Все нынешние паллиативы и компромиссы отпадут как обезьяний хвост. Английский язык должен научиться интегрироваться в любое изображение, звук или запах. За каждой буквой следует закрепить некий семантико-пиктографический функционал, который позволит сплетаться с антропогенной²⁰ действительностью на подобии виньеток ренессансных шрифтов.

¹⁸ Текст должен проступать сквозь любое изображение подобно тому, как песочные часы проступают сквозь профиль Пиранези.

¹⁹ Вернее – им станет то, что появится на его основе.

²⁰ а может и не только

Любой текст должен расщепляться на молекулы и впитываться окружающим пространством подобно гниющей органике. Если в делезианском теле без органов и есть какой-то смысл, то исключительно спинозистский: раз все есть бог, надо стать всем. Всем можно стать лишь разложившись на простейшие элементы²¹. Этот принцип культура наследует у природы. Все, что расщепляемо на простейшие элементы, перерождается²². Текст уже содержит в себе все, что есть вне его. Но теперь настало время ему самому проникнуть во все: в природу, в оставшиеся дописьменные племена, в атональную музыку. В то же время мы должны научиться не только видеть или слышать текст, но и обонять и чувствовать его на вкус.

Сегодня²³ мы должны использовать микроскопических дрон, которые смогут снабжать мельчайшими²⁴ принтами с наименованием все объекты действительности. Я вижу будущее человека в зрении, испещряющем текстом всю видимую действительность. Более сложными будут процессы интеграции и замещения аудиальных и ароматических объектов. И только тогда, когда в нетекстуализируемом состоянии человеку останутся только тактильные ощущения, мы сможем вздохнуть с облегчением. Только тогда текст действительно и скоро победит.

Новая текстотеическая реальность будет подобна видению, в котором Нео постоянно не только видит исходный код Матрицы, но и слышит, обоняет и осязает окружающее посредством текста. Сейчас это сложно представить, но я верю в способности человеческого сознания, которые смогут вербально унифицировать и тактильные чувства. Мы более не можем ностальгировать по вре-

²¹ атомы, воздух, пыль

²² Нет смысла вспоминать пшеничное зерно; в тексте экологические метаморфозы еще очевиднее.

²³ если человечество еще способно противостоять тотальному капитализму

²⁴ например, 1/14 поверхности

менам текстоцентризма, в будущем²⁵ нас спасет только тексто-вездесущность.

Немало сказано о том, что капитализм функционирует согласно логике сновидения. В законах сновидения капитализм видит свой прообраз, эталон. Это так еще и потому, что во снах почти нет текста²⁶. В моих собственных сновидениях и в сновидениях многих моих собеседников, информаторов, вербальность десакрализована: устное слово еще имеет какой-то вес, но письменность низвержена до абсолютной инструментальности. Галлюцинаторные гейзеры капитализма хорошо знают, чего точно не должно быть в их сковывающей онейро-влаге, – там нет места тексту. Калейдоскопы аромагрез, соцветия райского бархата, трели радужной сладости – все, лишь бы человек беспомощно выдохнул: о, это не поддается описанию, для этого никто не знает слов, я уеду туда, где не пойму языка. Развив наши сознания до того уровня, когда мы сможем воспринимать текстом запахи и вкусы, мы обретем надежду на то, что текст заполнит наши сны. Сложно представить, что текст сможет сотворить, вооружившись нашим подсознательным и вырвавшись из пошлой сплюсненности бумажного листа или мертвенного свечения интернет-страниц.

Блуждая в онейрических дебрях тексто-вездесущности, мы вдохнем вместе с соленым бризом строки умершего поэта и только тогда поймем, как их можно уточнить: мне хотелось стать текстом, который записывает меня идущим во снах, снимающим паутину текста с лица.

И вот тогда текст победит. Навсегда.

²⁵ скором или нет, увы, не берусь предсказывать

²⁶ В них письма, документы и книги почти всегда играют второстепенную роль; по крайней мере, сны никак не назвать текстоцентрическими

Алексей Плуцер-Сарно

«Норм» без срока и границ

К 80-летию со дня расстрела Е. Д. Поливанова

В середине 2010-х слово «норм» стало одним из самых часто употребляемых слов русского языка. Для первой половины 2000-х, как я уже писал, таким словом был «отстой». Историко-политические и антропологические выводы из данного сопоставления скучны и банальны до пошлости. Понятно, что меньшее зло, которое раньше называли отстоем, сейчас окрепло и озлобилось, но о нем говорят норм. Не надо много ума, чтобы заметить: ко всему человек привыкает.

Классик не заметил главного: важен не сам факт или, если угодно, закон привыкания. Важно то, **как** привыкает. В каких нюансах заключено это самое привыкание. Какими красками оно расцвечено, какими обертонами оно звучит. Повседневная лексика дает для этих наблюдений богатейший потенциал.

Если «отстой» говорили без исключений об отрицательном явлении, то референтное пространство слова «норм» значительно шире. Конечно, речь преимущественно о чем-то удовлетворяющем говорящего. Удовлетворяющем, но не до конца, с оговорками. Однако необъятная ширина спектра этой подавленной неудовлетворенности и создает многозначность, а то и неопределимость употребления «норм». Вплоть до того, что человек может быть в корне против предмета речи, но сказать «норм» человека заставляют какие-то иные причины. Разумеется, раз человек привык допускать такие смысловые подмены или, если выразиться мягче, привык искажать свою позицию, то он иронично относится к слову, которое

ему в этом помогает. Следовательно, в доверительной атмосфере он вполне может охарактеризовать словом «норм» предмет, явно не удовлетворяющий участников беседы. При этом говорящий уточнит переворачивание смысла ироничной интонацией или мимикой, или же смайликом/стикером в переписке.

Таким образом, словом «норм» в его нынешнем употреблении способно описать максимальную панораму современных реалий. Те смыслы, которые означает английский первоисточник «normal», водружены на знамя любого консервативного и, уж тем более, тоталитарного режима. Любые яркие проявления инакомыслия автоматически встречаются фразой: «Ты что, ненормальный?» – и сопровождаются угрозами карательной психиатрией. Норм – это то, что устраивает некое абстрактное большинство, например, путинские 86%, 88% или сколько там процентов. Норм – это мантия забвения, которая набрасывается на что-угодно и придает чему-угодно конформные очертания.

Чтобы понять это слово, а вернее – всепроникающее эхо его значений, надо заняться рассматриванием анаграмм. Иначе говоря, всмотреться в бездну, переливающуюся калейдоскопом темнот.

Итак, «норм» происходит от одного из редких полностью сонорных слов русского языка – в «нормально» все согласные сонорные. При этом в сокращенном варианте сконцентрирована вся тягучесть. «Норм» с его (в пределе) бесконечными сонорными – это своеобразная мантра подавленного несогласия. Звонкий, словно возглас альфа, слог «но» изливает протест. Это желание высказать нечто, отличающееся от контекста, или хотя бы найти в предмете отдельную часть, неверную, неправильную, требующую изменений. «Но» – вотум недоверия – перерастает в грубую агрессию – во взрывную «р». И тут же затухает в бескрайнем «м», образуя уютное мурчание, сменившее рык гнева. Своим фонетическим сюжетом слово «норм» привносит злобу дня в древнюю мантру «ом».

Норм – это бунтарско-смиранный инвариант того самого слова силы, сакральной вибрации, стоящей у основ многих религий. Это, так сказать, актуальное воплощение «ом». Что разверзает эту злободневность в отрешенной ведийской медитации? Очевидно – «ор», профанное сотрясение сфер. Ор – празднично-отчаянные крики, их хаотическая совокупность, в которой уже не различить ни повод криков, ни попытку высказаться, ни настроение. Это не более (но и не менее!) звериный рев, исторгаемый абсурдностью бытия и бессилием перед ней.

К фонетике протеста в «норм» вспоминается забавный момент из семиотики татуировок: есть редкая наколка «НРМ», которая аббревирует «Не подам руки менту!». По неграмотности первого (а может и многих «первых» авторов) из сокращения выпала буква «п», ведь для многих эзков, тем более, малолетних, очевидно, что менту руки неподам!

Рык «р», то есть рык ора, затухает в мурчащем «м». В протягивании «рм» гортань вынужденно вибрирует, и если продолжительно тянуть «м», в звуке проявляется рычащий фон. Это и есть засыпающее, утомленно-животное мурчание, демонстрирующее обратимость в сюжете «норм» сочетаний «рм» и «мр».

Вглядимся внимательнее в то, что является обстоятельствами протеста «но», рева «р» и смирения «м». Вернее – их обстановкой. Это сочетания «нор» и «рм», обозначающие локусы протеста и его затухания. Рык и мурчание раздается из «нор» – обиталищ, жилищ, гнезд, нор граждан. А также из «рм» – аббревиатуры от «рабочее место». Как известно, сегодня у многих людей эти места взаимобратимы: одни работают 24/7, другие работают дома, кто-то отдыхает на работе от дома, иные живут работой. Так или иначе, норы «нор» и раб. места «рм» суть локусы зарождения и протеста «но», и криков «ор», и смирения «мр».

В смиренном мурчании «мр» кроются и первые боевые буквы МРК – Московского романтического концептуализма. Выпа-

дение буквы «р» и по времени, и по существу совпало с упаковкой движения в удобно-уютный клетчатый плед каталогов и выставок. По пути обронив романтизм «р», некогда большой проект стал отражением потухшей свечи за свой же упокой – МК, что с невыносимой грустью хлюпает Московской Комсомолкой. И будто бы никто не виноват, когда и москвичи уж не в Москве, и комсомолки не молоды.

Прежде чем проследить дальнейшее развитие сюжета, заметим забавную аллюзию. Пройдя слово «норм» слева направо от протеста к смирению, движение смирения обращается вспять – «ор» через «рм» обращается в «мр». Далее поезд не идет. Путь «рон» не что иное, как «wrong». Он неверен в корне, мертво рожден и растворен в звериной вибрации, пульсирующей в «рон».

В холостом ходе упертого в тупик поезда, следующего по «мрон», за двухтактной долботней едва различим еле слышный, но финальный аккорд...

И кстати, к чему эта здесь эта метафора поезда? Двухтактный двигатель, да-да... Но вдруг все дело во влиятельности фразы «паровоз истории», которая притупляет слух и крысоловом уводит за край панорамы ценные отзвуки? Разумеется, современную историю тащит на себе дрон: в обоих наиболее распространенных использованиях – боевом и шпионском – дроны несут мор и ложь уже на стадии отчуждения ответственности.

Так вот: в назойливом жужжании дрона, упершегося в колпак неба и маскирующегося под поезд времени (словно из «Назад в будущее 3»), дрона, инертно следующего по «мрон», за двухтактной долботней едва различим еле слышный, но финальный аккорд...

Это подобострастный вздох «он». Конечно: знамя современной России (да и всего мира, только в закамуфлированной форме) – патриархат. Бессмысленный и беспощадный. Когда-то поэт говорил так о русском бунте, сейчас бунт подавлен мр-смирением и катится вниз по наклонной плоскости в бессмысленный и беспощадный ил

«он». Маска этой подлости в том, что в разговоре о современном искусстве «он» бьет в ухо частичкой имени Антона Белова – управа дома «Гаража», ЦСИ вся Руси. Антон назначен править женщиной, что при первом приближении наводит на мысль, что патриархат этот – дутый. Или – он-то голый. Но все знают, что женщине деньги дает мужчина, причем деньги эти взяты в России, вывезены в Британию (империю королевы), а теперь возвращаются обратно, чтобы вершить судьбы совриска русского, который, казалось бы, должен патриархат олигархический-то хулить. Мы видим стройную иерархию голых королей, где патриархальные ставленники прячутся в кискин бунт.

Но «он» Антона Белова не исчерпан. Слог «он» рифмует слова «Антон» и «гандон». Детская шалость? В смертно-холостом смирении нашего вагона эти шутки просвечивают ухмылкой Веселого Роджера. Гандон есть нечто пустое, некая емкость для захвата, отстоя и умерщвления спермы – живой силы белого цвета – цвета фамилии нашего Антона. В то же время белый чтут цветом смерти во многих странах, например, на Дальнем Востоке... и в Британии (империи королевы). Антон Белов – это холостой патрон, которого будто бы женщины назначили быть холостым. Его обязанность – содержать «Гараж» гандоном для сбора и сброса максимального количества живой силы. Если она еще есть в российском совриске.

Но оставим рудименты былой моей профессии – журналистскую желчь с ее заносчивыми инверсиями. Тем временем, калейдоскоп льет тьму новым витком. В звучании «рм», «мр», есть пара аспектов. Первый – «ром», нектар рабов – как бунтующих, то есть пиратов, так и покорных, то есть моряков. На судах дальнего следования ром использовали для дезинфекции пресной воды, от которой, в противном случае, можно было умереть. В некотором смысле, ром разбавлял влагу будней, избавляя от смерти. То есть – от мора, слова, также анаграммированного в «орм» и переводящего «ром». Таким образом, зацикленная на самой себе

двухтактная животность протеста-смирения «орм» функционирует борьбой рома и мора во влаге будней. Причем ясно, на чьей стороне здесь перевес: сам ром в случае передозировки легко обращает свои целительные свойства в мор.

Подытожим рассмотренный анаграммический сюжет слова «норм». Протест «но», выливаясь в рев агрессии «р», затухает обратимостью агрессии в смирение «рм» – «мр», зацикливаясь в двухтактном мурчании. Этот животный ритм аранжируют звучащие слова силы «ом», в котором нектар рабов «ром» и нависающий неизбежностью «мор» борются во влаге будней.

Вслушивание в остальные обертона и нюансы сопряжено с разглядыванием аббревиатур. Известнейшая аббревиатура, где в НОРМ отчетлив отзвук смерти, – это Национальная организация русской молодежи – аналог и филиал «Гитлерюгенд» для русскоязычного населения Третьего рейха. Вербовка молодежи в партизанские отряды и военную промышленность – легко предположить, что эти функции далеко не исчерпывают сферы «работы с русской молодежью».

Другая аббревиатура, к которой стоит присмотреться внимательнее – НОМ – название художественного (преимущественно музыкального) коллектива, который на протяжении всей своей долгой истории подчеркивал свою контркультурность и протестность. Неформальное Объединение Молодежи (полное название) – уже давно заформализованно и далеко не молодо. Под не молодостью понимается, конечно, не столько паспортный возраст участников, сколько моральная (или аморальная) устарелость как посылов, так и приемов группы. Заформализованность себя проявила сполна в конце 1990-х – в печальной истории с распадом из-за непримиримых разногласий, которые, впрочем, вскоре забыли, так сказать, во имя разума. Очевидно, эта компания и объединением называться вряд ли может.

Вычленение «ном» в слове «норм» не стоило бы и выеденного яйца, если бы эта свора тупо- и остроконечников и их фасадное название не отражали затхлость и уныние современного российского искусства. Матерые артисты-старики пляшут под древней вывеской молодых неформалов, разыгрывая пошлые сценки о карнавале, юродивых и правде. Под этой вывеской нет хтонического бешенства и той божественной хитрости, с которой король обращается в шута и обратно во время настоящего карнавала. Нет того амбивалентного огня, который сжигает и воспламеняет Феникса вновь и вновь. Есть только петушки-говоруньи, зацикленные в животном смирении и двухтактном репите заезженных песенок.

Обе аббревиатуры – и, НОРМ, и НОМ – связаны с собраниями молодежи, однако оба молоды ложно, лишь по названию. Первая организация имела своей целью смерть открыто, второе объединение скрывает мор под своей лживой, дряхлой личиной.

Последний – и самый неочевидный – момент в необозримой перспективе значений слова «норм» – «Рм» – редко используемая аббревиатура для обозначения «Послания к Римлянам». Как известно, одним из подстрочных контекстов этого сочинения является изгнание императором Клавдием иудеев из Рима в середине I века н.э. В истории раннего христианства эта коллизия недвусмысленно рифмуется с изгнанием торговцев из храма Иисусом. Более того, помимо типологического сходства событий между ними можно установить и причинно-следственные отношения. А именно: изгнание иудеев из Рима является реакцией на аналогичное действие Христа по отношению к евреям. Апостол Павел отрицательно оценивает это событие и призывает расценивать веру по делам человека, но не по внешне-косвенным признакам, как то род, обрезание и т.д.

Как заметил Петр Павленский, Pussy Riot повторили акцию Христа. Чуть позже силовые структуры России повторили акцию Клавдия, изгнав из Третьего Рима многих иудеев и инакомыс-

лящих. Этот процесс стал точкой невозврата в умерщвлении не только пространств искусства и культуры, но и любого публичного действия. Иначе говоря – мор.

И во время этой чумы уже некому играть пир. Все шуты изгнаны. Больше некому поднести королям кривые зеркала. Карнавал пресечен. Весь так называемый совриск (даже звучит как «последний писк») варится в крови и кале – субстанциях смерти и звериного самоедства. Земля больших городов закатана в асфальт и бетон, так и хтоническая энергия русского акционизма либо рассеяна по свету, либо свалена в интернет-резервации, будто в саркофаги для радиоактивных отходов. Больше нет ни гвоздей, вбитых в камень или крест, ни топоров, рубящих икону, ни стихов, бьющих окно. Нет акций из спермы и вагинальных соков – единственных субстанций, которым по силам пробудить подавленных бунтарей от двухтактного животного смирения. От ледящей мантры «норм».



Авдей Тер-Оганьян

**Школа для современных дураков,
или Назад к искусству!**

Зачем нужны художественные школы, если вместо них достаточно пройти «курсы современного искусства»? Там легко объяснят, как нужно разыгрывать современного художника. Набор действий прост: ряд (недлинный) важных знакомств, регулярные посещения тусовки и владение определенной лексикой. Нетрудно заметить, что все действия связаны с коммуникацией, в них нет ничего о материальном делании. Неудивительно, что сложившаяся система не производит ничего, кроме чепухи и трепа.

Понятно, что сегодня можно за год сделать из любого обывателя современного художника-концептуалиста. Принцип создания произведения современного искусства зачастую сводится к жонглированию темами феминизма, фашизма, ЛГБТ-свобод и, может быть, колониальных проблем.

Спекуляции о смерти реализма были не только преждевременны, но и абсолютно лицемерны. Институциональное искусство, то, которое зовется современным или актуальным, все больше замыкается на самом себе, и в этом, на правах дешевого парадокса, очень мало современного. Реализм же описывает современность, и так как она все время меняется, реализм всегда нов. Он постоянно обновляется своей привязкой к реальности. Формы реализма также не ограничены, делать новое – процесс, естественный для реалиста.

Под реализмом здесь следует понимать, разумеется, любые формы фигуративной живописи, на которые, как известно, современное искусство наложило (или старается наложить) вето, табу, дискриминировать их. Во многом это положение коренится

в ошибочных и стереотипных пониманиях реализма. Уже около века развитие искусства питается оппозицией между реализмом и авангардом. Очевидно, что она была вызвана взаимным непониманием, какой-то логической подменой. Это противоречие мнимо, так как авангард и реализм – понятия разных смысловых плоскостей. Авангард – понятие историко-политическое или историко-культурное, если угодно. Оно касается культурных политик и преемственности или борьбы между традициями. Реализм – понятие эстетическое, оно описывает совокупность художественных приемов. Несложно увидеть, что в одной ситуации реализм может быть консервативным, в другой – авангардным, прогрессивным. Сегодня налицо именно второй случай.

Напротив, художники-концептуалисты, являвшие собой радикальный авангард в 1970–1980-х годах, сегодня представляют крайне консервативную силу, охраняющую накопленный авторитет. Вернее, консервативной силой являются не сами художники, но та стратегия, которая в их исполнении в то время была авангардной, но сейчас стала рутинной. После перестройки к нам пришло не актуальное искусство XX века, но подменивший его рынок. В нем руководит институт кураторов и всевозможных текстов – от пресс-релизов и этикеток до интервью и критических статей. Это тупиковый путь, попытка уничтожения искусства.

Сведение искусства к литературе – это неприкрытая профанация. Для любого искусства, кроме литературы, требуется определенный минимум материальных средств. Для литературы же, напротив, не требуется почти ничего: только знание языка и память, для распространения – еще голос. Эта нематериальность сообщает литературе свойства максимальной отчужденности, индивидуализма и, в то же время, качества демократичности, открытости. Из-за того, что для написания стихотворения или рассказа не требуется никаких навыков, кроме базовой грамотности, существует убеждение, что быть писателем может любой. Именно поэтому прямым

следствием ликвидации безграмотности стало то, что СССР 1930-х годов заполнили графоманы, штурмующие издательства.

Перед текстом все равны, все свободны в его использовании – и эта вольность развращает. Сегодня этот демократический флер текста вновь зло шутит над искусством. Но если около века назад от этого страдала только литература (а точнее – литчиновники разных мастей), то сейчас экспансии текста подвержено все искусство целиком. Весь его принцип свелся к созданию и распространению текстов. Это привело к тому, что первой эмоцией зрителя является не рецепция искусства (восторг или отвращение – не важно), но спесь по поводу того, что автор не он. Вместо реакции на искусство зритель ощущает желание утвердить себя в вечности псевдо-устраненного авторства, оказаться на месте арт-объекта или арт-события, заместить их или стать частью.

Здесь бессмысленно возражать, что виной всему интерактивность современного искусства – свойство, активно муссируемое не менее пятидесяти лет. Любая интерактивность зрителя в современном искусстве выступает исключительно следствием призыва (то есть – текста) художника, но никак не иначе. Возможно (что тоже спорно и, например, для меня совсем не очевидно), полвека назад эта интерактивность через связь со зрителем несла действительный пафос свободолюбия. Сегодня же стратегия, некогда служившая освобождению, в лучшем случае сведена к манипуляциям политтехнологов. Современные акционисты обслуживают интересы известных политических или корпоративных сил, отыгрывая жесты, которые отведены им в медийном спектакле. Вряд ли тут уместно говорить о свободе, скорее – о конъюнктуре.

Впрочем, отчасти и я был фигурой этого замыкания искусства на тексте. Ключевыми событиями здесь я вижу «Школу современного искусства» 1997 года и серию «Радикальный абстракционизм» 2004-го. Поясню.

В «Школе...» главными были не чудачества, творимые нами на сцене, а те способы объяснения, которыми мы после оправдывали свои жесты. Набор жестов был весьма банален: крики, выпивка, лежание на двух стульях, демонстрация жопы и проч. Конечно, интерпретации становились все изощреннее. Порой они так разрастались, что вбирали в себя соседние жесты – частичками трактовки изначального жеста. Все это создавало бессмысленную путаницу, но участники и немногочисленные зрители были рады: их впечатлял диссонанс между банальностью жеста и сложностью пояснения.

Точь-в-точь та же схема повторена мною в еще более заостренной форме в «Радикальном абстракционизме». Минималистичный геометризм сопровождался абсурдными вердиктами по статьям УК РФ вроде: «Это произведение направлено на возбуждение религиозной вражды». Куда уж более обескураживающий диссонанс.

Обе акции смещали центр тяжести в часть текста. Он был вторым в последовательности восприятия, и именно он порождал эффект конфликта между частями работ. В «Школе...» обе части – и жест, и текст – принадлежали одному субъекту – обучающемуся художнику. В «...абстракционизме» части принадлежат субъектам, находящимся по разные стороны баррикад: жест (абстрактное изображение) принадлежит художнику, текст – судебной власти, государству. В пояснении к «...абстракционизму» я говорил, что эта схема обнажает структуру манипулятивной ситуации; подразумевалось, что инициатором этой самой ситуации является именно власть. И если согласиться с тем, что, как правило, именно власти присуще манипулировать общественными фобиями и социальной проблематикой, то моя схема из «...абстракционизма» претендовала на универсальность: инициатором текстовой манипуляции с жестом всегда выступает власть.

Как показывала более ранняя «Школа...», это совсем не так. Более того, это показала и дальнейшая история с запретом вывоза «...абстракционизма» во Францию и моим бойкотом выставки с политическими требованиями. Здесь уже художник выступал инициатором или катализатором словесной манипуляции, причем ее объектом становился не жест (изображение), а многоэтапное событие, в котором собственно художественная часть уже далеко не на первом плане.

Сегодня в России так действуют все политические акционисты. Зритель, видящий эти работы, поставлен в неловкое положение человека, которому нечего выдать, кроме банальности «И я так могу». А потом добавить еще банальнее: «Но ссыкотно». Между зрителем и художником выстраиваются отношения радости узнавания себя в чем-то постигаемом, но не восторга или отвращения перед чем-то недоступным. К этому и приводит тот демократический потенциал текста: чтобы стать художником, надо просто набраться смелости. Диалог между искусством и обществом возможен только с помощью дистанции между ними, а не путем ее (мнимого) упразднения. Художник демократично-текстового искусства – это как бы любой из нас, делегат от народа. Такой художник есть зеркало его зрителя, конъюнктурное отражение той повестки, в которой его зритель сидит. Художник-реалист выступает от лица реальности, он как бы одно из ее проявлений. Да, ему нужно осмыслить опыт огромной традиции, чтобы стать прогрессивным автором. Но соответствуя значимым художникам прошлого, он делает искусство именно сейчас, отражает реальность.

Художник может быть услышанным или неслышанным. Но и это различие происходит из наличия дистанции. Когда зритель не испытывает ничего, кроме завистливой обиды в духе: «А ведь на его месте мог быть и я», – не может быть и речи о диалоге, о том, чтобы быть услышанным или нет. Это искусство сейчас напоминает конвейер модного показа, где чередой художников и зрителей прохаживается от кулис к рампе в комбинации актуальных арт-атрибутов.

И раз эти стратегии сейчас не работают на руку диалогу, под которым я понимаю обмен энергиями, а не просто мнениями, то, возможно, стоит вернуться к заповедному полю реалистического искусства. Может, что нам осталось, так это пространство настоящего искусства внутри профессиональных кругов, и попытка его там сохранить, возможно, путем консервации, замораживания. И это не стоит бояться, ведь поиск реального всегда маргинален.

Такой вывод о консервации может подсказывать сравнения с нынешней ситуацией в культуре – европейской, насколько мне известно, российской, да и, вполне возможно, общемировой. Эта глобальная пробуксовка кому-то видится истощением и нищетой, а кому-то – переизбытком и захлаплением. Я же склонен считать, что это симптомы одной болезни всеобщей диффузностью. Пора вернуться к традиционному пониманию искусства. Сегодня только тот, кто действительно рисует, и является художником. Водораздел проходит именно по этому критерию. Нам могут бесконечно показывать вереницу чудаков на подиуме, но это лишь контент для СМИ и ребусы политтехнологов.



Сергей Шнуров



Российское современное искусство и его враги

Не будет большим преувеличением сказать, что, по гамбургскому счету, все российское современное искусство – это группировка «Ленинград» и я, лидер группировки Сергей Шнуров. (Конечно, в России есть еще какое-то искусство, но оно либо недостаточно российское, либо недостаточно современное, а только так называется.) А значит, будущее российского современного искусства – это наше и лично мое будущее. И вот каким оно мне видится.

Ввиду возможностей современной медицины можно ожидать, что «Ленинград» просуществует еще лет двести-триста. Потом он скорее всего всем окончательно и бесповоротно остоебенит, даже его историкам и историкам его историков. Но не умрет совсем: «Ленинград» вечен. Будут созданы его клоны – как в романе Сорокина: «Ленинград-139», Шнур-268 и тому подобное. Все это время мы будем воспевать языческого бога Пиздеца и этаноловую грезу. Пиздец и водка – основа русского космогонического мифа: в Пиздеце мир сгорает, от «огненной воды» (она же «живая») мир возрождается. Постоянство этого мифа, проявляющееся в постоянстве русского абсурда, обеспечит нашему творчеству любовь простого народа и коммерческую выживаемость.

Соответственно, главными врагами российского современного искусства (в лице группировки «Ленинград» и меня лично) и его будущности являются те, кто пытается или будет пытаться поколебать основу русского космогонического мифа. Во-первых, это все так называемые сторонники психоделической революции: ни в коем случае нельзя допустить того, чтобы алкоголь был отодвинут или замещен другими субстанциями, воздействующими на

центральную нервную систему. Русская культура и так достаточно психоделична, как любил говорить мой тезка, тоже житель Ленинграда, – зачем нам еще какой-то соответствующий допинг? Русским людям нужны депрессанты (к которым, напомним, относится алкоголь), а не гиперстимуляторы. Иначе представляете, что это будет за творчество? Никто в нем ничего не разберет, а у нас упадут продажи. Если более конкретно, эти враги – либералы, леваки и прочие наркоманы, ратующие за легализацию и все в таком духе. Водка – вот настоящее политическое сопротивление.

Во-вторых, врагами российского современного искусства являются всевозможные сектанты, которые жаждут «отмены» Пиздеца или хотя бы верят в то, что такая «отмена» осуществима. Это и некоторые (как правило, не пьющие) православные попы, и мусульмане (которым, по идее, вообще нельзя), и прочие зожники, буддисты и нью-эйджисты. Они не понимают, что за каждым побежденным Пиздецом, за каждым их утопическим лозунгом «пиздец пиздецу» придет новый, еще более пиздецовый Пиздец. Поэтому лучше не провоцировать Его своими ребяческими нападками и смириться с циклическим ходом времени. В этом моя вера, моя религиозная позиция, мое сектантство, если угодно. Я, конечно, отдаю себе отчет в том, что мне повезло родиться в эпоху, когда эту веру со мной разделяют власти предрержащие. Любая популярная музыка, как считают марксисты, есть обслуживание господствующей идеологии, и не так уж и плохо, что сегодня в России господствует идеология эсхатологического восторга.

В-третьих, врагами российского современного искусства являются те, кто выступает против общества потребления (зачастую это те же ребята, что уже были упомянуты выше). Если русские люди перестанут потреблять – а потребляют они, как известно, всякое говно, – нам станет нечего высмеивать и нечего воспевать. «Ленинград» кровно заинтересован в существовании говна: чем больше говна, тем лучше – тем больше его дифференциация и

тем больше тонких различий между нами и прочим говном. Наша задача – постоянно всячески убеждать людей, что говно вечно, что оно есть часть человеческой природы, основа социума, искусства, политики и так далее. Это уже не национальная, а антропологическая константа. Кроме того, если люди станут меньше потреблять, они также будут потреблять меньше водки и меньше образов Пиздеца. А если в стране Пиздеца что-то и продается лучше говна (водка, если подумать, тоже говно), так это сам Пиздец. В этом смысле «Ленинград» – это гоббсовский Левиафан наоборот: государство-Левиафан, по Гоббсу, продает народу безопасность, а мы продаем безопасность от самой безопасности, короче говоря, опасность (что, разумеется, по-своему выгодно и самому Левиафану).

Как видите, группировка «Ленинград» прекрасно подготовлена к новому политическому сроку. Да что там – к еще сотне таких политических сроков! Мы, безусловно, за стабильность – говна, пиздеца и прочей хуйни. Кстати, о хуйне. Если говно и пиздец – лучшие друзья российского современного искусства и залог его долгожительства, то хуйня – особая статья. На то она и хуйня, что довольно непредсказуема в своих последствиях. Хуйни нужно опасаться, как самого родного, самого близкого врага, и раз уж невозможно ее остановить, то нужно хотя бы сохранять ее на неизменном, стабильном уровне. Как смерть российскому современному искусству может прийти от какой-нибудь хуйни, так и весь нынешний политический режим может однажды от нее закончиться.

Но я все-таки верю, что «Ленинград» вечен и что в каких-то своих клонах он себя переживет. Как писал когда-то мой сосед по Коломне, «и повторится все, как встарь» – какой-нибудь Шнур-268 снова будет бухать и отправлять культ пиздеца, снова напишет этот текст и так далее. Правда, как всякого русского человека, в состоянии похмелья меня иногда охватывает покаянное чувство: а может, лучше бы, если бы и не было вовсе этого сегодняшнего

Шнура – Шнура вставных зубов и многотысячных лайков, «Коко-ко» и Лепса? Может, лучше бы, если бы молодой Шнур-268 вышел одной морозной питерской ночью из кинотеатра «Спартак» или из клуба «Грибоедов», упал на ледяной асфальт и замерз на хуй? Может, такой условный 27-летний Шнур времен «Пули» остался бы в памяти людей певцом трагической любви и народного разбоя, а не адвокатом пиздеца и говна? Настоящей, блядь, звездой рок-н-ролла, совсем как Кобейн или Моррисон?.. Впрочем, нет, это уже какая-то хуйня.



Гулаг расходящихся тропок

Семь текстов о будущем
российского современного искусства

Издательство:

асебия

pr@asebeia.su

Сайт издательства:

asebeia.su

Отпечатано в

типографии «Реноме»

