

АЛЕКСАНДР
ПИСАРЕВ

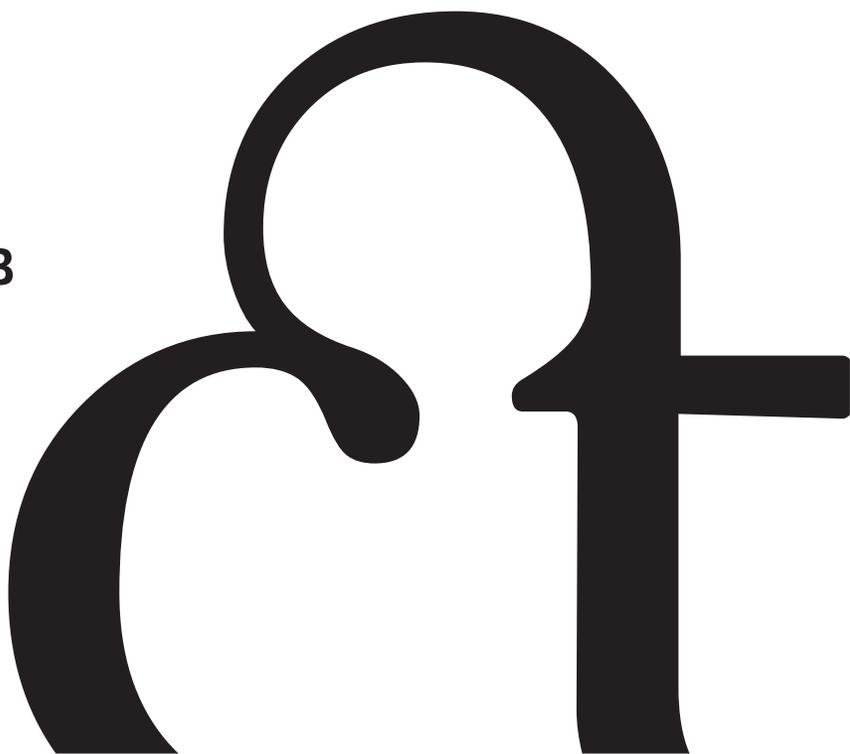
Обзор российских интеллектуальных журналов



Александр Александрович Писарев (р. 1988) – редактор, переводчик, преподаватель, младший научный сотрудник сектора социальной философии Института философии РАН.

К концу 2021 года, будто устав от давления актуальной повестки и непрерывных сводок с фронтов пандемии, журналы, не сговариваясь, обратились к самой вечной из тем – времени в его проживании и концептуализации. Так, «Логос» занялся странной судьбой растиражированного, но неоднозначного конструкта немецкой философии – картины мира, или мировоззрения. А в следующем своем номере сосредоточился на следах темпорального поворота первой трети XX века в произведениях и эго-документах культурных деятелей этого периода. «Художественный журнал» озаботился отношениями между изменчивым состоянием современной арт-системы и институциями художественного образования, принципиально сопротивляющимися потокам времени. В своем следу-

**ОБЗОР
ЖУРНАЛОВ**



ющем номере «ХЖ» по старой традиции – время пришло – обращается к осмыслению итогов 2010-х и перспектив, которые они открывают для искусства. «Ab Imperio» тоже не остался в стороне и, продолжая свою годовую тему историзации разнообразия, перешел к его изучению с точки зрения жизни управляемых индивидов и групп.

ВРЕМЯ КАРТИНЫ МИРА

«Логос» (2021. № 5) обратился к классической проблематике картины мира. Хотя это понятие стало привычной частью здравого смысла и обыденного языка, появилось оно сравнительно недавно, на рубеже XVIII–XIX веков, и за прошедшее время в качестве теоретической конструкции сделало впечатляющую, хотя и не всегда успешную карьеру.

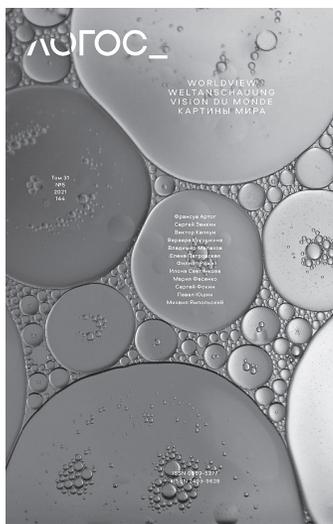
Открывается обсуждение статьей Франсуа Артога, позволяющей проблематизировать *временность* картины мира. Работая в рамках концептуальной истории, он очерчивает ряд эпохальных картин мира и выявляет их зависимость от столь же исторически изменчивых концептуализаций и переживаний времени. Артог представляет пять примеров такой связи: раннехристианский, гуманистический, реформационный, новоевропейский и пример Французской революции.

«Христианское время было временем апокалиптического презентизма. Презентизма – потому что между двумя пограничными событиями, первым и вторым пришествием Христа, признавалось только настоящее время; апокалиптического – потому что конечным горизонтом всего считался апокалипсис» (с. 60–61).

При этом существенным и проблематичным элементом христианской картины мира было несовпадение времени конца

(пришествия Иисуса-Мессии) или окончания времен (с. 61).

Представленная Артогом реконструкция провоцирует принципиальный для темы вопрос: насколько *внеисторична* сама конструкция мировоззрения или картины мира как часть архитектуры опыта?



Некоторые из наиболее влиятельных размышлений о природе картины мира принадлежат немецким философам, собственно, и предложившим миру эту идею. Само понятие мировоззрения, *Weltanschauung*, активно использовалось в немецкой философии со времен Канта, но на рубеже XIX–XX веков на фоне кризиса прежнего мира оно начало проблематизироваться. Одну из линий проблематизации исследует в своей статье Михаил Ямпольский. В фокусе его внимания – противостояние Эдмунда Гуссерля и Мартина Хайдеггера. Если первый пытался восстановить единство мира при помощи трансцендентальной феноменологии и настаивал на открываемом в феноменологической редукции *переживании «Я»* как абсолютном основании картины мира (с. 82), то второй, отталкиваясь от онтологической герменевтики, напоминал о конечности человеческого существа и, значит, невозможности абсо-

люта как такового. Конечность – условие самого вопроса о мире, а картина мира, считает Хайдеггер, укоренена в фактичности жизни, поэтому ее частность непреодолима (с. 86–87).

Ямпольский предполагает, что различие их позиций обусловлено социальным положением: Гуссерль в силу своего еврейства был выключен из национального сообщества и оторван от своих корней (с. 87–88). Хайдеггер же искал укорененности и подлинной экзистенции, которые в условиях Германии тех лет ему как немцу были доступны. Таким образом, любая картина мира – *частна и частична*, так как вырастает из экзистенции, а претензии на объективную, универсальную или абсолютную позицию лишь скрывают или игнорируют этот факт.

Более широкий обзор истории философских исследований понятий мировоззрения и картины мира в XIX–XX веках можно найти в обстоятельном тексте Сергея Зенкина. В основе обзора – три оппозиции: целостность/множественность, индивидуальное/интерсубъективное, зрение/слово (с. 92–93). Так, со временем все большее внимание уделялось коммуникативному аспекту мировоззрения, постепенно менялось понимание отношения к миру: не созерцание в целом обозримого мира, а скорее ориентация внутри частично доступного мира. При этом вследствие критики авторитарного рационализма «зрительная перспектива “мировоззрения” выворачивается наизнанку – субъект зрения сам становится его объектом» (с. 111). В то же время во второй половине XX века мировоззрение в основном исчезает из философии (с. 107) – впрочем, как показывает следующий автор, не во всех национальных философских традициях к нему вообще когда-либо относились благосклонно.

Если, скажем, в Британии обсуждать проблематику мировоззрения вслед за Германией начали уже в XIX веке (и заимство-

вали немецкий термин), то в других странах это понятие ждал очень разный прием (с. 174), в том числе из-за сомнений в переводимости. Например, французы отнеслись к нему более чем сдержанно: нет подтвержденных случаев употребления понятия до 1930 года. Впрочем, как показывает Филипп Роже, и после этого его рецепция была затруднена. Дело в том, что в оборот оно попало не только с серьезной традицией его проблематизации (с. 176), но и будучи скомпрометированным «сомнительными шашнями... с иррационализмом и немецким национализмом» (с. 168). Вдобавок растущее влияние школы «Анналов» способствовало отказу от него в пользу понятия истории ментальностей.

Также в номере читатель найдет ряд занимательных исторических кейсов. Сергей Фокин исследует смыслы и способы употребления понятия «мир» в работах Рене Декарта в контексте его биографии. Еще одна статья, фрагмент большого исследования коллектива авторов, посвящена восприятию ренессансного гелиоцентризма в интеллектуальной культуре рубежа XIX–XX веков, в частности, в поэзии Александра Блока. Особенно интересен экскурс в версии генеалогии образа крутящегося волчка: он уходит корнями в пояснение Ньютоном первого закона движения при помощи этой игрушки (с. 145–150).

ТИХИЕ ГАВАНИ ПОТОКОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

«Художественный журнал» (2021. № 118) посвящен во многом фундаментальной и показательной для всего художественного поля проблематике – художественному образованию. Если абстрагироваться от контекста, общим методологическим знаменателем многих материалов номера могли бы быть идеи размывания иерархических отношений учитель–ученик,

обучать–обучаться в целом ряде плоскостей: институтов, производства знания, опыта, выстраивания личной траектории и субъективации.

Идеи, в общем-то, не новые: Людмила Воропай справедливо отмечает, что нынешние дискуссии о демократичном образовании обычно повторяют аргументы аналогичных дискуссий полувековой давности и вместо того, чтобы плодотворно продолжать их, изобретают велосипед (с. 79). Поэтому весьма полезна и важна публикация в этом номере программной статьи Паулу Фрейре, создателя концепции освобождающей педагогики, и автобиографического комментария белл хукс, критически помещающей эту концепцию в контекст феминистской активистской практики. Некоторые из тезисов Фрейре стали частью *дисциплинарного здравого смысла* и так или иначе фигурируют в репликах авторов номера. Например, лейтмотивом дискуссии оказывается постулируемая им невозможность:

- «а) отделять теорию от практики;
- б) отделять акт познания существующего на сегодняшний день знания от акта создания нового знания;
- в) отделять “учить” от “учиться”; “обучать” от “обучаться» (с. 88).

Именно поэтому в дискуссии, возможно, стоит обращать внимание на симптоматику эпохи, а не на теоретические или методологические изыски. Так, в контексте современной неустроенности художников и засилья прекарности новый смысл приобретает утверждение из редакционного предисловия: «В настоящее время практика искусства есть производство не столько новых объектов, сколько новых форм жизни» (с. 3). Действительно, чтобы выжить, необходимо переизобретать форму жизни, только едва ли это то творчество, которого хотели бы художники. Если сегодня искусство за пределами островков обеспечен-

ности и признанности – это *искусство выживать*, то это иначе ставит вопрос о том, чему следует обучать студентов, чтобы они становились современными художниками.

Следует оговориться, что речь пойдет об образовании в сфере современного искусства. Общее представление о состоянии и различиях двух магистральных направлений художественного образования (классического и современного, с. 70–71) читатель сможет составить по результатам социологического исследования, представленным Маргаритой Кулевой. Ее статья может послужить введением в тему для не погруженных в нее читателей.



Отправной точной дискуссии стало общество как основа и результат образования. Малгожата Грыгелевич осмысляет его как возделываемый сад:

«Задача обучения состоит в том, чтобы взять на себя ответственность за среду мира, за то, что ее наполняет, за те отношения, которые в ней формируются, и за заключенные в них смыслы» (с. 9–10).

Вероятно, ввиду упомянутой потребности выживать такая ответственность не может не принимать форму активных действий по переустройству хотя бы художест-



венной среды. Сама Грыгелевич считает основанием образования *опыт перемещения и встреч*.

Эта идея встреч как основания университета получает развитие в реплике Джорджо Агамбена, который обращает внимание на то, что из-за «технологического варварства» – *перехода образования в онлайн* в период пандемии – вымывается исторический фундамент университета: *сообщество студентов, встречи, общение и связи между ними и их родными культурами* (с. 14). Действительно, утрачивается присутствие преподавателя и студентов, гибкость общения по учебным и внеучебным темам, «студенчество как форма жизни» (там же).

Впрочем, Алексей Пензин указывает, что под угрозой оказывается нечто гораздо большее: биополитическое управление в условиях локдауна грозит «уничтожить другую, возможно, гораздо более важную форму жизни – человека, вовлеченного в социальную и политическую жизнь» (с. 17).

Елена Петровская, также вопреки Агамбену, отмечает важную миссию онлайн-образования и просвещения: в условиях усиливающейся цензуры это становится «*единственным* местом, обеспечивающим доступ к образованию тех, кто с обеих сторон – со стороны как преподавателей, так и студентов – объявляется политически неблагонадежным» (с. 21), единственным местом развития солидарности.

Георгий Литичевский в свою очередь отмечает, что если вслед за Йозефом Бойсом и Новалисом считать, что каждый человек – художник, то художественное образование оказывается если не излишним, то неочевидным институтом. Бойс утверждал, что «каждый-человек-художник становится таковым, как только осознает свою причастность к социальной пластике, процессу творческого преобразования общества и окружающей среды» (с. 23). В таком случае образование – это погружение в актуаль-

ность, которому противопоказано дистанцирование как принципиальная стратегия.

Противоположный подход к пониманию искусства, напротив, замыкает его на само себя и предполагает совсем иной смысл образования: автономное самоисследование в духе коштутовского «искусство – это преподавание искусства». Подобный автономизм легко обнаружить в самоопределении многих профессиональных сфер, например, в философии и философском образовании (программное хайдеггеровское «философия – это то, чем занимаются философы»).

Интересное в этой связи размышление предлагает Борис Гройс. Он показывает, что «в течение Нового времени философия из способа созерцания превратилась в способ заработка; философ стал таким же работником, как любой другой работник» (с. 29). В качестве академического труженика он ищет спасения от страха смерти уже не в метафизическом, а в *мета-институциональном социальном пространстве* несозерцательных, а потому антифилософских образов жизни (с. 30). Примером такого образа жизни является пролетарий Маркса, испытывающий абсолютное отчуждение. Позиция пролетария дает философу шанс отказаться от условий своего положения и, заняв метапозицию по отношению к обществу, претендовать на его феноменологическое описание во всей своей полноте. Такая политически *исключенная* из общего целого метапозиция не производится философом: для него это *редимейд*, но метапозицией этот редимейд становится только из перспективы философской традиции.

Близкую к Гройсу позицию занимает Станислав Шурипа в беседе с Ильей Буд-райтским о современном искусстве: «В поле искусства отрабатываются сценарии преодоления массовой потребительской современности, машинного порабощения и переформатирования культуры, общества и человека» (с. 37). Соединяя эти

позиции, можно предположить, что студента учат «быть» художником или философом через тактическое занятие метапозиций, условно внешних по отношению к потоку обыденной жизни, обществу или политической ситуации. Шурипа утверждает:

«Художник – не просто генератор контента, а в первую очередь – особая оптика и точка зрения, неповторимое *attitude*, субъективность, многомерная и подвижная. Именно субъективность и является главным инструментом, привилегированным медиумом художника. [...] Теория оказывается практическим инструментом, а практика – полем для теоретизирования» (с. 38).

В этом, по мнению Шурипы, заключается возрождение традиций *Bildung* в «продвинутых арт-школах» (схожей позиции придерживается Николай Смирнов в беседе с Анастасией Рябовой, с. 64–65). Это выводит дискуссию на оппозицию утилитарности как давления актуальной ситуации и самооценности в духе *Bildung* (с. 38). Илья Будрайтскис, соглашаясь с Шурипой, отмечает, что распространенные сегодня идеи непрерывного образования, его гибкости и многосторонности в противовес жестким трекам выбранных профессий действительно восстанавливают *Bildung*. Но одновременно они отменяют его, ведь предполагают утилитарность образования и развитие личности как многостороннего ресурса, а не как самооценности. Быть универсальным человеком теперь значит быть открытым вызовам рынка, а не миру, как раньше. В такой рамке *антиутилитаризм* российских художественных школ и пестуемое ими недовольство актуальным положением оказываются сопротивлением неолиберальному присвоению образования. Но, как признает Будрайтскис вслед за своими студентами, этому сопротивлению все же *не хватает* позитивной установки. С точки зрения Шурипы, художественная школа – это «тихая гавань» для молодых художников и брешь

в потоке современности, место для дистанцирования от утилитарности и требований рынка.

Схожим образом о музейном образовании рассуждает Лера Конончук (с. 47–49). Его задача – культивация устаревших «медленных» режимов смотрения в противовес быстрому «сканирующему» осмотру. Но, кроме того, оно призвано превратить музей в аналитический инструмент деконструктивной критики и поддерживать внутренний продуктивный конфликт. При этом Конончук скорее критически настроена к пресловутому *образовательному повороту* в музеях, так как он эстетизирует образование и сводит его к медиасобытию.

Подробнее об этом повороте рассказывает Людмила Воропай (с. 77–78): она критикует его идеологию и практику, показывая, почему заявляемые им демократичность, инклюзивность и горизонтальность едва ли достижимы. Эту ветку дискуссии, посвященную образованию и медиации в музее, дополняет статья Норы Штернфельд, на идеи которой отчасти опирается Конончук. Вслед за Фрейре она исходит из неустрашимой политичности образования («оно либо укрепляет существующие отношения, либо создает возможности для изменений», с. 118) и развивает постколониальную идею *разобучения*. (Стоит отметить, что эта проблематика практически не обсуждается ни в номере, ни в сообществе в целом.)

«Процесс разобучения – это упражнение, в ходе которого мы постепенно расстаемся с усвоенными практиками и привычками делать различия на основе отношений власти, занимающих доминирующие позиции, вписанные в наши привычки, тела и действия [...] форма перформативного контрбучения» (с. 119).

В беседе с Анастасией Рябовой Николай Смирнов отмечает, что сегодня художественное образование стало формой существования художественного сообщества и



формой институциональной жизни (с. 63): это способ быть причастным сообществу и институции.

«В нынешние художественные школы поступают преимущественно даже не за знаниями, а чтобы “вписаться”, “засветиться”, попасть в чью-то орбиту, понять, что практически нужно сделать, чтобы продвигаться карьерно» (с. 63).

Это отчасти подтверждает Маргарита Кулева: из сотни петербургских художников, номинированных на одну из доступных премий в области современного искусства, лишь у десятерых не было формализованного художественного образования (с. 73).

Возможно, помимо образовательного бума и в целом роста доступности и привлекательности современного искусства, это совпадение сообщества и школы обусловлено желанием если не уйти от давления времени и рынка, то иметь возможность какого-то иного темпорального опыта.

КАРТИНЫ ВРЕМЕНИ

«Логос» (2021. № 6) обращается к исследованиям времени в разнообразных контекстах. Если в одной части номера обсуждается опыт и концептуализация времени в культуре первой трети XX века, то в другой авторы обращаются к языкам описания современной эпохи.

Открывает дискуссию Майя Соболева с анализом «Котлована» Андрея Платонова. Она обнаруживает в нем три типа констелляции язык-время: будущее – язык советской системы, насыщенный неологизмами; настоящее – язык безмолвных тел; прошлое – репрессированный родной язык. Это позволяет ей сделать вывод о расколе модерна на модерн *top-down* и модерн *bottom-up*. Первый принадлежит взгляду теоретика или идеолога, второй – взгляду человека из масс.

Дескриптивный реализм Платонова позволяет выявить суть советского модерна *bottom-up* – он раскрывается как социалистический сюрреализм, как невозможность для человека массы идентифицировать себя с новой предметностью (реальностью), возникающей благодаря «онтологической экспансии поддерживаемого властными структурами советского дискурса» (с. 143).



Антон Сысолятин продолжает обсуждение раннесоветской литературы и обращается к тематизации времени в работах Леонида Липавского, участника группы ОБЭРИУ (прежде всего в «Трактате о воде»). В квазифеноменологическом ключе Липавский считает мир сам по себе безвременным: человек конституирует свой мир как темпоральный (с. 180) благодаря способности сознания к различению. Это состояние дикой безвременности и время как источник мира открываются в опыте ужаса:

«Ужас указывает на то, что с исчезновением времени исчезает все – и мир, и “Я”; отсутствие времени – это ничто, коллапс всех порядков и уровней бытия» (с. 182).

Однако в исследовательском плане ужас скорее бесполезен. Поэтому для постижения допредметного мира Липавский придумывает

мал концепт иероглифа. Иероглифическое представление схоже с остранением.

«Превратить обыденное представление в иероглифическое. Усилия по выведению предмета из системы связей, свойственных ему в качестве элемента человеческой реальности, дают возможность приблизиться к реальности предмета в “соседнем” человеческому состоянию» (с. 187).

Иероглифы должны позволить критически и синтетически исследовать мир: как человекоразмерный и как нечеловеческий, то есть занимая позиции вне и внутри мира. Более того, в составлении каталога иероглифов может быть использован «внечеловеческий» опыт стихий (с. 188).

Также в блоке есть два биографических исследования опыта времени. Во-первых, анализ «индивидуальной темпоральной культуры» композитора Сергея Прокофьева на основе его дневников 1907–1933 годов. Татьяна Круглова показывает, как Прокофьев выстраивал практические отношения со временем и осмыслял его в свете повседневных дел, своих профессиональных и религиозных интересов. Во-вторых, исследование Екатерины Черепановой, в фокусе которого – тексты и эго-документы философа Алексиса Майнонга. Она изучает «травму времени», которую Майнонг переживал после Первой мировой войны, и связывает ее с более широким явлением – темпоральным поворотом в европейской культуре первой трети XX века.

«Темпоральный поворот, который мы связываем с *новым опытом переживания времени*, можно трактовать как своего рода *кризис историцизма*, утвердившегося в европейской мысли прежде всего благодаря Гегелю» (с. 196).

Заданный в этом заключении уровень исторического обобщения поддерживается участниками второй части номера. Так, Рауль Эшельман тематизирует новую,

постпостмодернистскую, эпоху, в которую в середине 1990-х вступила российская культура, как эпоху *перформатизма*.

«Главный признак перформатистского произведения состоит в том, что оно *формальными средствами (per format – через форму) заставляет нас в нечто поверить*. В идеальном варианте такое произведение создает целостное, замкнутое пространство, в рамках которого возможно возникновение положительных идентификаций, влекущих за собой такие позитивные эмоции, как любовь, вера, смирение, доверие, искренность, ощущение трансцендентности и др. [...] Характерным для постмодернизма критicismу, пессимизму и скептицизму перформатизм противопоставляет состояние *метафизического оптимизма* – убежденность, что сам ход вещей заключает в себе потенциал улучшения» (с. 4).

Впрочем, исходный тезис Эшельмана об «уходе» постмодернизма оспаривает Александр Павлов. Он показывает, что разнообразные концепции постпостмодернизма появились лишь благодаря тому, что сам постмодернизм (вернее, множество его концепций) на деле является не положением дел, а *языком* описания положений дел в культуре, поэтому и не мог закончиться, умереть или уйти (с. 37–40). Но критики ошибочно трактовали его онтологически, как состояние реальности, и в этом заключается секрет его долгожительства.

Павлов обращает внимание, что почти все постпостмодернисты иллюстрировали свои теории избранными фильмами, предположительно воплощающими конкретное время (с. 41). Ход популярный, но ограниченный методологически, замечает он. Чтобы расширить легитимность анализа фильмов, он обращается к альтернативной методологии Филиппа Уэгнера: поскольку периодизация возникает там, где есть повтор и разрыв, продуктивным может быть сравнение фильмов одной франшизы или оригинала и ремейков, вышедших в разные



эпохи. Для этого он выбирает один из символов постмодернизма, фильм «Бегущий по лезвию» (1982), и его продолжение «Бегущий по лезвию 2049» (2017). В результате выясняется:

«В ситуации будущего технологического капитализма 2049 года есть надежда на то, что сложившийся социальный порядок может быть хотя бы поставлен под сомнение. На примере “Бегущего по лезвию 2049” “поздний постмодернизм” с его политической энергией не выглядит таким уж реакционным» (с. 56).

Впрочем, так это или нет, более подробно выясняют авторы следующего номера в нашем обзоре.

ДЕСЯТИЛЕТИЕ НАПЕРЕВЕС

«Художественный журнал» (2021. № 119) посвящен осмыслению прошедшего десятилетия: авторы обсуждают итоги и перспективы в искусстве и его институциональной среде, в политической и технологической сферах. Надо сказать, они на редкость единомышленны и часто говорят разными словами одно и то же (возможно, это проговаривание сложившегося в сообществе мнения о декаде или единство поколенческого опыта). Общий лейтмотив обсуждения – тревога перед неопределенным, «темным» будущим и некоторая ностальгия по прошедшему времени, нереализованным возможностям и потерям.

Отчасти эта тональность задается открывающей номер автобиографичной статьей Николая Смирнова о трех поколениях российского художественного сообщества: 1990–2000-х годов, 2010-х и формирующемся сейчас поколении. По мнению Смирнова, «этическая, моральная и формальная строгость, которая пришла в российское искусство в 2010-е» с поколением «новых скучных», не смогла стать интеллектуаль-

ным и художественным стандартом: общая планка была занижена «прикольным» искусством, пестуемым анархо-капитализмом (с. 8). Теперь же перемены обещает формирующееся третье поколение художников. В таком свете вся последующая дискуссия предстает размышлением состоявшихся поколений о сделанном и упущенном, об общей ситуации – размышлением, адресованным молодым людям, которым предстоит занять художественную сцену в начинающемся десятилетии.



Хорошим введением в тематический разброс и контекст этих размышлений послужит беседа Станислава Шурипы, Александры Першеевой, Ильи Будрайтскиса и Екатерины Лазаревой. Важным для обсуждаемого периода стало проникновение интернета в политическую и социальную жизнь. Будрайтскис отмечает, что в начале десятилетия на волне протестных движений во всем мире оптимистично говорилось о «синонимичности интернета и свободы» (с. 14), социальных сетей и новых форм самоорганизации и солидарности. Теперь же ясно, что оптимизм был безосновательным: вместо прозрачности потоков информации – распространение фейков, вместо единства – разобщенность, атомизация

и трайбализм (с. 18–19). Схожей позиции придерживается Александра Першеева, обращая внимание на то, что виртуальный мир, мыслившийся когда-то как свободное пространство самовыражения и конструирования желаемых идентичностей, вдруг оказался слишком реалистичным для этого. Государство и капитал присвоили себе интернет, утопия не состоялась. Впрочем, Екатерина Лазарева все же находит положительное достижение в этой сфере: благодаря интернету российская художественная сцена стала децентрализованной и не исчерпывается столицами (с. 15–16).

Жизнь обществ и индивидов все больше опосредуется и подчиняется программной архитектуре приложений, социальных сетей и рабочих виртуальных сред. Удастся ли направить эту интервенцию в полезное для общего блага русло и осмыслить ее? Кети Чухров весьма скептически оценивает наши успехи и перспективы в этой области:

«Нарративы искусственного интеллекта вместо обобществления доступа к цифровым и кибернетическим средствам производства, вместо расширения сфер эмансипации и равенства и содействия просвещенности разума порождают новые фантазии о мистической власти, грезы о темных онтологиях и географиях, сводя разум и чувства к алгоритмической магии» (с. 121).

В политическом плане, указывает Лазарева, декада «начиналась с политизации снизу и обернулась реакционными и консервативными последствиями, как в плане утопической и политической перспектив, так и в художественной жизни» (с. 16). Политика перестает быть общим делом и, расщепляясь, превращается в «инструмент конфликта внутри различных микроситуаций», в которые погружен каждый индивид. Одновременно вымываются остатки социального государства, растет неравенство (с. 17). При этом вопреки неолиберальным

тенденциям последних лет пандемия коронавируса вернула на первые роли государство, отмечает Першеева.

Что стало с искусством за эти годы? Резюмируя реплики авторов, можно смело говорить, что окончательно *развелись надежды* на его свободу и социально-критическую миссию. В них можно только безвредно играть. Да, при этом Лазарева отмечает:

«[Искусство] стало более сложным, осведомленным и критически мыслящим. Оно реже связано с простыми и яркими жестами и все чаще – с серьезными исследованиями и длительными процессами, заходям на территорию науки и академической практики» (с. 16).

Впрочем, уточняет Смирнов, такое искусство не смогло стать стандартом, уступив желаемой капиталом спектакулярности и развлекательности. Эта уступка отчасти обусловлена окончательной приватизацией современного искусства *крупными частными институциями* в прошедшую декаду, на что указывают Хаим Сокол (с. 25) и Полина Лукина (с. 71). Это привело к существенной коммерциализации выставочной работы, подчинению культурного производства критерию эффективности и частным интересам крупных институций, разрушению сообщества прекарризацией труда. Внутри страны эти институции строят иерархическую систему и навязывают свою волю, но при этом сами зависимы от западной арт-системы и некритично копируют ее, отмечает Лукина (с. 72).

В связи с интервенцией капитала Сокол обращает внимание на две связанные тенденции. Во-первых, «возвращение или переход прежде всего к живописи, но и в целом – к рукотворным, ремесленным техникам – скульптуре (мелкой и средней пластике), графике, малобюджетному видео и фотографии» (с. 28). Это обусловлено экономическими резонами и заочностью отбора художников. При этом на разных



уровнях пытаются *отменить* авангардистский разрыв между классическим и современным искусством, например, экспонируя их совместно, реабилитируя жанровое деление (живопись, скульптура, графика) и фигуру мастерства. Это ведет к тому, что современное искусство легитимируется не через критический социальный контекст и повестку, а в формальном и институциональном плане, то есть экономически.

Во-вторых, государство, будучи одним из спонсоров современного искусства, использует его в качестве формы культурного досуга населения и идеологического инструмента, то есть педалирует его развлекательность и массовость. Вслед за Борисом Гройсом Сокол делает вывод, что в нынешних институциях «авангард» и «китч» дополняют друг друга, сосуществуя «в корпоративной логике эффективности» (с. 31–32).

Закономерно, что политическая проблематика «на территории современного искусства абсолютно табуирована»: с ней можно работать только окольными путями и иносказаниями. Эта невозможность, по мнению Лазаревой, «нашла выход в выстраивании политкорректных дискурсов, связанных с разного рода идентичностями, меньшинствами, нечеловеческими агентностями, искусственным интеллектом и т.п.» (с. 16). В подтверждение этому Максим Шер обращает внимание, что на фоне притеснений, запретов и даже репрессий оппозиции во многих сферах современное искусство как будто не вызывает у власти раздражения – напротив, она поддерживает его (с. 33) (и управляет им, добавляет Анна Нижник). Шер называет прошедшее десятилетие, подготовившее эту ситуацию, эпохой *новой нормализации* искусства (В схожем ключе Кястутис Шапока говорит об открытом *консервативном повороте* западных арт-систем и обществ (с. 44).)

Согласно Шеру, эта «нормальность» отдельного, закрытого и элитарного круга,

мало соотносящегося с социальной жизнью, зато тесно связанного с политической и экономической властью» (с. 36): современное искусство перестало быть «инструментом самосознания общества» (с. 33). Оно политизировано, но безвредно и бесполово для внешней среды (близкую позицию занимает Кети Чухров, с. 116). Более того, происходит «окончательная коммодификация, карьеризация, институционализация, корпоративизация, бюрократизация, неолиберализация, профессионализация искусства» (36). Даже если на индивидуальном уровне художник сохраняет некоторую свободу высказывания и – в меньшей степени – действия, необходимость обеспечивать себя подчиняет его ожиданиям рынка и иерархизированного художественного сообщества. Искусство – *бенефициар* системы, подводит итог Шер. Оно продолжит двигаться по траектории профессионализации параллельно развитию вкусов среднего класса и элиты. И поэтому, считает он, «ничего страшного художников не ждет» (с. 38):

«В конце концов, интерьеры дорогостоящих квартир, купленных на коррупционные деньги, и джентрифицируемые пространства бывших заводов и новых ЖК надо чем-то обставлять, а Айвазовского на всех не хватит» (с. 39).

Тем печальнее, что начиналось десятилетие с надежд, связанных с самоорганизацией (в который раз они упоминаются авторами!). Один из трендов 2010-х связан с переосмыслением ассамблейности и воодушевлением по поводу собраний как формы протестного движения и активистского искусства (об ассамблейности см. в беседе Леры Конончук и Егора Роголева (с. 47–49), о самоорганизации – у Анны Нижник (с. 65–66)). Роголев предполагает, что «разочарование в горизонтальной коллективности – одна из причин возвращения декларативно деидеологизирован-

ного искусства в его современной форме (в виде так называемого “нового цифрового салона”)» (с. 50). Теперь ассамблеинность сложно мыслить вне контекста ее опосредованности современными технологиями коммуникации и более обширными технологическими и экологическими средами, и, вероятно, в такое осмысление – особенно учитывая опыт пандемии – будут инвестированы теоретические и художественными усилия. По мнению Роголева, это возможно в рамках «искусства без исключенных как некой модели или прообраза открытой культуры будущего» (с. 55). Его оптимизму противостоит Кети Чухров, заявляя, что «эпистема этих демократизирующих инициатив оставалась самореферентной из-за неспособности выйти за рамки современного искусства как гиперинститута» (с. 117), так что учет техники и экологии не способен поменять их суть.

Впрочем, это было десятилетие не только разрушенных надежд и иллюзий, но и осторожных достижений. Так, Анна Ничник отмечает, что 2010-е ознаменовались развитием и даже некоторой нормализацией *феминизма* и гендерной проблематики в активистской, академической, просветительской и художественной сферах (с. 64). Кроме того, как показывает Полина Лукина, в это десятилетие в центре внимания оказывается тема *колониальности*, распространяются и утверждаются деколониальные и постколониальные подходы в критике, истории и искусстве (с. 70).

Но так или иначе: если сейчас, по итогам декады, все совсем не радужно, то, может быть, стоит ждать просвета в будущем? Хотелось бы верить в прогноз, данный Ильей Будрайтским:

«В ближайшем будущем мы опять будем переживать возвращения историчности – представления о том, что за пределами существующего порядка возможен другой мир и другие социальные отношения, созданные самими людьми снизу» (с. 14).

А что искусство? Сможет ли оно вытаскивать себя из болота, если историчность не вернется? Вернемся к началу дискуссии. Николай Смирнов первым заговаривает о новом поколении:

«Портрет [этого поколения...] связан с постинтернет-эстетикой, постчеловеческими и спекулятивными философиями, феноменом перепроизводства художников в арт-школах, порождающим “эстетику долга”, а также с новейшим альянсом либертарианства и неореакции, который переворачивает политическое, этическое и эстетическое поля. Это поколение совершенно по-другому политизировано: не через дискурсивные сознательные моральные установки, а через саму медиасферу» (с. 9).

Кети Чухров схожим образом говорит о «постконцептуальных, постсекулярных киберфантазиях» (с. 109). Постконцептуалистское искусство 2010-х, с ее точки зрения, отмечено «(1) техно-кибернетической (постгуманистической) тенденцией, (2) деколониальной тенденцией и (3) попперформативной тенденцией» (с. 117). В них возвращаются запрещенные в модернистском искусстве удовольствие и эмоциональность, отменяется характерная для него самореферентность и самодостаточность: наступает *конец конца искусства*. В результате институт искусства, соединяясь с шоу-бизнесом, поп-культурой и массмедиа, оказывается под угрозой разложения. Эти процессы запустила «глобальная десекуляризация и респиритуализация теории» (с. 118).

Сергей Гуськов дополняет Чухров: в последние годы пришло искусство, для которого «критическая дистанция, разъяснение своей позиции, осознанный подход к своему месту в мире и к художественной практике» не имеют никакого значения (с. 83). Как скептически отмечает Смирнов, это новое искусство представляет собой «то ли реинкарнацию “странных” сюрреалистических объектов, то ли производство визуального



аккомпанемента к сочинениям по новейшей философии» (с. 9). Чухров более радикальна: если так пойдет и дальше, то «музей и художественная практика превратятся в своего рода техно-храм, где будут собраны образцы теперь уже магической власти» (с. 121).

Впрочем, Гуськов считает, что молодые практики этого искусства попросту не смогут захватить власть, и это даже хуже. Как и Смирнов, он критикует выпускников арт-школ за подмену «стейтментов» облаками тегов и общими словами, за вялость в определении своего места и внутренней логики художественного производства, за бюрократизм и корректность. Они смели прежнее поколение, но не решились занять его место, и теперь оно пустует и доступно для «пробивных, циников и самозванцев» (с. 85). (Справедливости ради стоит отметить, что речь может идти скорее о какой-то части выпускников, поскольку едва ли можно говорить, что все молодые художники работают в одном ключе, а к критикуемому здесь направлению в самих арт-школах относятся не лучше.)

А что новое поколение? В дискуссии его полноценной представительницей от искусства, вероятно, можно считать лишь Наталию Серкову. Если постинтернет-искусство еще сохраняет преемственность с современным искусством, то новое, *постсовременное* искусство действительно отличается принципиально: «указание на определенные проблематики со стороны искусства сменилось непосредственным вовлечением в сети, внутри которых эти проблематики актуализируются» (с. 127). Что меняется?

«Искусство теряет дистанцию по отношению к миру. Оно больше не черпает вдохновение в интернет-среде, мемах, цифровом общении и массовой культуре – оно само становится всем этим. Это уже не мимикрия и не рафинированное высказывание, не желание эпатировать или сделать пробле-

матику видимой. Это слияние с логиками, которые не имеют никакого отношения к дискурсу современного искусства, погружение в них, игра на чужой территории. Отсутствие критической дистанции влечет за собой сложности в концептуализации подходов, [...] остаются только хештеги (#странныеобъекты #нечеловеческое #объектымемы #новоэстетическое), которые очерчивают проблемное поле» (с. 127).

Поэтому объединить его в течение тоже не получается, но все же можно нащупать общий знаменатель, которым выступает «идея сети, в которую искусство оказывается погружено и чьи производственные, коммуникативные, эстетические логики перенимает». Объекты такого искусства принципиально не утверждают никакой четкой и ясной идеи, поскольку таковая ограничивает «движение объекта внутри сети, выбрасывает объект из сетевой логики, создает искусственную границу между этим объектом и миром» (с. 128). Они, переплетенные с другими элементами сети, – *weird objects*. (Впрочем, все это напоминает скорее пародию на деконструкцию, чем иллюстрацию к спекулятивной философии.)

Поэтому-то привычные языки высказывания и описания современного искусства не срабатывают, пасуют перед инфляцией образов. Постсовременное искусство не только не производит высказываний, подобно современному, но и отказывается от его автореферентности, а значит, и диалога с традицией и настоящим. Оно обращено к спекулятивному будущему, чьи нарративы еще предстоит создать, считает Серкова (с. 130), и, более того, апроприрует логики сети и капиталистического мира ради сборки новых нарративов. Правда, неясно, как создавать нарративы с помощью образов, то ли отказывающихся от речи, то ли бесконечно откладывающих ее.

Серкова подчеркивает, что это не кристаллизовавшаяся форма, а скорее переходное состояние к ней (с. 131). Так что, по-ви-

димому, новое десятилетие мы начинаем в состоянии неопределенности, когда прежние формы вытеснены на обочину, а новые оказались не особенно настойчивы и скорее временны. Как пишет Гуськов, «время ничего не расставит по своим местам, только запутает еще больше, умножит вопросы и проблемы. Оно и к лучшему» (с. 87).

КОГДА РАЗНООБРАЗИЕ ДАЕТ СДАЧИ

«*Ab Imperio*» (2021. № 2) предложил своим авторам обсудить несколько неожиданную тему: «Трансгрессия: разнообразие как грех и преступление». Как поясняют в своем предисловии редакторы, речь идет о ситуациях, «когда разнообразие становится видимым... и воспринимается как скандал или нарушение политических и социальных норм». В таком случае акцент делается не на противостоянии власти разнообразию, а на более рутинной проблемности разнообразия как для управления, так и для *управляемых* (с. 16).

Наглядный пример – эволюция странников («бегунов») и конфликт в их рядах, анализируемые в статье Игоря Кузинера. Это миллениаристское старообрядческое течение, состоявшее преимущественно из людей «низкого, преимущественно крестьянского происхождения», предполагало бегство от мира, «испорченного» Антихристом, и отказ от взаимодействия с любыми социальными, политическими и экономическими институтами (с. 29). Оно опиралось на помощь сторонников, которые вели обычную жизнь, но в конце нее сами могли уйти в «побег». Однако около 1909 года в Данилове Ярославской губернии группа странников под руководством Александра Рябинина организовала коммерческое предприятие – паровую мельницу. Умело адаптируясь к многочисленным внешним вызовам, эта община просуществовала до конца 1920-х.

В анализе этой эволюции странников Кузинер, избегая оппозиции архаичной религиозности и модерности, показывает их «неотчуждаемость от социальных процессов, разворачивавшихся за пределами общин» (с. 26). Разбирая контекст тех лет, он показывает, что данную трансгрессию обусловил ряд факторов. Например, либерализация режима и легализация старообрядцев после 1905 года обострили конкуренцию за паству между религиозными группами: распространение эсхатологических идей требовало приспособления к меняющемуся миру (с. 44). Паровая мельница Рябинина должна была служить символом социального статуса общины.

Вдобавок и сама инаковость странников была скорее элементом их самоописания и взгляда власти на них: они не были уникальны на фоне многочисленных паломников и бродяг и являлись частью имперского разнообразия. В XIX веке паломничество было типичным для низших сословий, а после 1905 года такой нормой стало предпринимательство, поэтому, с точки зрения Рябинина, обращение к предпринимательству для странников, бывших крестьян, не было вероотступничеством.

Важной для понимания характера имперского разнообразия и пределов его сохранения являются перипетии создания Государственной Думы. По замыслу архитектора реформы Сергея Крыжановского, она должна была представлять вовсе не архаичное, с его точки зрения, имперское разнообразие с партикуляристскими привилегиями и обязательствами, а единую нацию, которая задавалась стандартизированным национальным гражданством и которую только предстояло создать.

В поисках экспертного знания про ситуацию на местах Крыжановский обратился к ряду губернаторов. Ответы десяти из них публикуются в номере с введением Марии Гулаковой и Александра Семенова. Эти исторические документы демонстрируют



неоднородность представлений о единстве и разнообразии в высших эшелонах власти: губернаторы единодушно выступили за представительство в парламенте местных групп интересов, а не региона в целом, то есть за институционализацию и репрезентацию имперского разнообразия, а не национального единства (с. 146). Будучи погруженными в сложные отношения внутри разнообразия, они восприняли попытку абстрагироваться от него как трансгрессию, чреватую конфликтами и политическими беспорядками.

Задача нациестроительства осталась актуальной и после распада Российской империи: образовавшиеся национальные государства были заинтересованы в привлечении потенциальных граждан, в том числе разбросанных по бывшей имперской территории. В 1920–1921 годах был заключен ряд договоров между Советской Россией и новыми странами, оговаривавших выбор гражданства. В статье Марии Ойнас разбирается применение на практике положений Тартуского договора (1920) с Эстонией, но не с точки зрения государства, а «с низу вверх», «изнутри личного опыта небольшой группы эстонских переселенцев» (с. 63).

В начале XX века большая группа безземельных эстонских крестьян переселилась в азиатскую часть империи и успешно там закрепилась. Но после заключения договора крестьяне начали обращаться за эстонским гражданством. Они хорошо знали об отсутствии свободных земель в Эстонии и в основном не собирались возвращаться, но надеялись спастись от советской продразверстки, став иностранными гражданами (с. 71–71). По сути, они прагматически пытались вернуться к ситуации имперского разнообразия в новых правовых реалиях: получить экстерриториальные права, а вместе с ними – особый статус. Новая экономическая политика, принятая в 1921 году, несколько снизила давление,

так что в конечном счете они приняли советское гражданство и лишь немногие уехали в Эстонию (выезд в годичный срок первоначально был условием сохранения эстонского гражданства, с. 95).

Интересно, что в самой РСФСР имел место «постоянный конфликт между советским универсализмом и нациентризмом большевиков, порождавший новые формы гибридной группности» (с. 21). Ярослав Ковальчук проследживает такой процесс на примере парадоксальной послевоенной украинизации карпато-русинской интеллигенции («русофилов»), бывшей едва ли не основным противником украинских националистов. Ковальчук проследживает эти перипетии в биографии карпато-русинских русских Петра Линтура и Петра Сова.

Русофилы появились среди русинов в середине XIX века как ответ на попытки ассимилировать их в один из окружающих национальных проектов (венгерский, чешский, словацкий, польский или украинский (с. 110–111)). Они надеялись, что аннексия региона СССР в 1944 году упрочит его национально-русский характер, однако власти отводили этой территории другую задачу и не могли допустить появления автономии на границе (русские за пределами РСФСР считались трансгрессией) и «чересполосицы» в системе территориальных наций. Русинов были приняты с сохранением своей идентичности, но в качестве проводников советского универсализма, а именно – управленцев, проводящих политику партии в регионе, то есть его украинизацию (с. 118). Это было условием принятия карпато-русинской интеллигенции в ряды интеллигенции советской. В результате возникли гибридные «иные украинцы» – проявление сохранявшейся ситуации имперского разнообразия, – ставшие проблемой уже для украинского национального проекта.

Развернувшиеся в журналах дискуссии о работе времени, сопротивлении ему, уживании с ним свидетельствуют, что, если мы хотим выстроить осмысленное отношение со своей ситуацией, необходимо одновременно проживать многие другие времена, реальные и воображаемые. Возможно, к этим темам интеллектуалов, художников и

ученых подтолкнул опыт жизни в условиях пандемии, изолирующей не только физически, но и темпорально – в моменте «здесь и сейчас» и стихии краткосрочности. Так или иначе, остается надеяться, что такие отступления от актуальности в глубь темпоральных строительных лесов современности не станут слишком редкими и нас не поглотят потоки актуальности, лишив остатков способности ориентироваться в мире.

