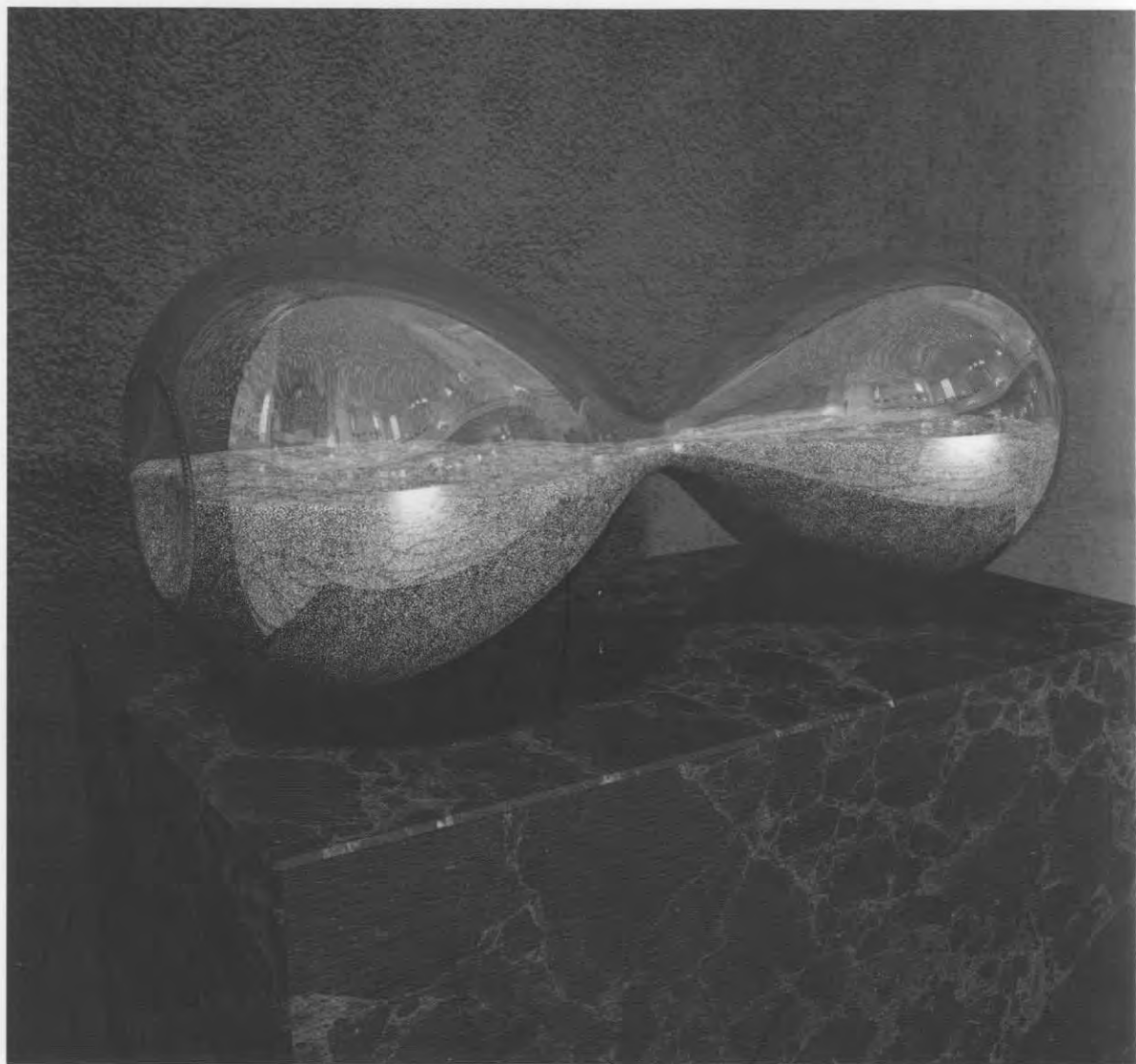


ХЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine



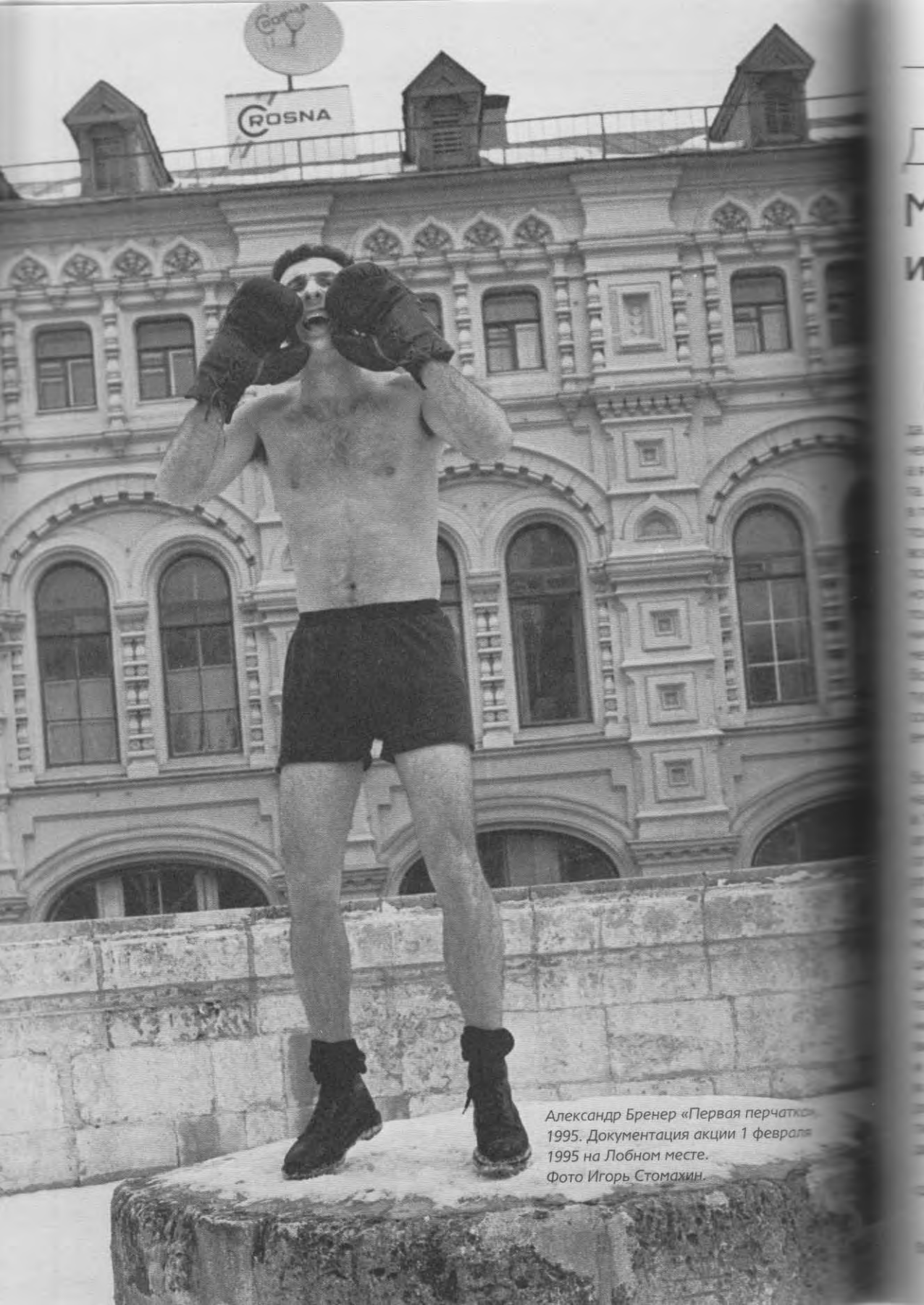
Время истории

Александр Бикбов / Алексей Бобриков / Александр и Ольга Бронниковы / Джонатан Брукс Платт /
Илья Будрайтскис / Саша Бурханова-Хабадзе / Степан Ванеян / Анастасия Вепрева / Борис Гройс /
Никита Кадан / Елена Конюшихина / Георгий Литичевский / Богдан Мамонов / Иван Новиков /
Питер Осборн / Анатолий Осмоловский / Алексей Пензин / Пиотр Пиотровский / Марко Сенальди /
Наталья Серкова / Хаим Сокол / Андрей Фоменко / Кястутис Шапока / Александра Шестакова

#104



18+



Александр Бренер «Первая перчатка»
1995. Документация акции 1 февраля
1995 на Лобном месте.
Фото Игорь Стомахин.

Джонатан Брукс Платт

Московский акционизм и неолиберальная революция

Конец прекрасной эпохи

Странно писать этот текст осенью 2017 года. Почти все мои коллеги занимаются столетней годовщиной Октябрьской революции, а я остался в 1990-х. Возможно, такова расплата. Моя давняя любовь к России началась в подростковом возрасте, когда я неверно истолковал события 1989–1991 годов: картины всеобщего ликования, которыми пестрили заполнявшие телеэфир репортажи о восточноевропейских бархатных революциях, не только не сделали в моих глазах образ коммунистического врага времен холодной войны менее привлекательным, но наоборот — еще более ярким, мощным, машинообразным, футуристическим. Конечно, две эти позиции несовместимы, но я, завороженный мельтешением образов-симулякров, этого не замечал.

Хотя, возможно, тут действует более глубокая логика. Если буржуазия достигла своего наивысшего освободительного потенциала в 1789–1792 годы (триумфальное разрушение *ancien régime* и освобождение истории от оков), то к концу XX века она избавилась от оков своей же идеологии (и от массы желающих стать буржуа), сменив ориентиры: мечту о социальной мобильности на создание нового наследственного высшего класса, национальное самоопределение — на транснациональные корпорации, а всеобщую эмансипацию — на новое порабощение: сегодняшнюю аппетитную смесь из нестабильных условий труда (прекаризация), жесткой экономии и товаризации жизни путем превращения ее в информацию (данные). Этот новый миропорядок жиднется на вытеснении 1917-го событиями 1989–1991 годов, ставшими новой моделью революции.

Историко-дискурсивный подтекст этого сдвига неисчерпаем. Буржуазная революция —

это конкретная историческая реальность модерности, момент высвобождения — с позиций контргегемонии — ее фундаментальных дискурсов, полных неразрешимых антиномий и обещаний (свобода, равенство, братство), и их законодательного закрепления. При этом одна из этих антиномий представляет собой конфликт между буржуазной действительностью и мечтой о более совершенном, но, в конечном счете, неосуществимом обществе. В этом конфликте выражается самосознание модерности как неполного разрыва в историческом времени, предваряющего второй разрыв, который и должен осуществить чаемые преобразования во всей полноте. Однако в действительности перспектива этого второго перелома постоянно откладывается, тем самым легитимируя свойственную модерности деструктивную идеологию бесконечного роста и непрерывного устремления вперед. Модерный хеппи-энд обречен на вечное заключение в темнице виртуального.

Впрочем, эту логику отложенной реализации принимают не все. Советский эксперимент, поставленный периферийной по отношению к Европе культурой, стал первой попыткой превратить первый разрыв (революционное вступление свергнувшей свой *ancien régime* Российской империи в эпоху модерности) во второй: в полное достижение цели, как бы перепрыгивая через агонию современной истории. Большинство победивших коммунистических революций XX века произошли в периферийных обществах, состоявших в основном из крестьянства — как правило, в контексте борьбы с колониальным гнетом. Таким образом, все они совмещали утопическую перспективу конца модерности с ее травматическими истоками. Однако в результате этого маневра революция эпохи модерна еще безнадежнее по-

грязла в логике постоянной отсрочки. Пожалуй, это положение дел наиболее емко выразил Андрей Платонов, описавший историческую ситуацию СССР как «первую социалистическую трагедию» и считавший, что искусство должно учить терпению, упорству и тяжелому труду на благо будущего¹. Второй разрыв по-прежнему оставался за горизонтом.

Однако следует признать, что неолиберальная революция 1989–1991 годов — трагедия и вместе с тем фарс — и была этим вторым разрывом. Как и революция 1917 года, она дала толчок целой серии похожих событий: свержению Саддама Хусейна, «цветным» революциям, Арабской весне, Евромайдану и так далее — свержению тираний за пределами Первого мира в результате бескровных народных восстаний (год от года, впрочем, становящихся все более кровопролитными и затяжными). Эти события, какие бы надежды на них ни возлагались, представляют собой бледную копию 1989–1991 годов и лишь содействуют дальнейшей экспансии глобального капитала, разрастанию прекариата и приближению условий труда к рабским. На первый план теперь выдвинулась идеологема начала эпохи современности — «распространение демократии» — маскирующая расцвет отнюдь не демократической мировой элиты. Неолиберальная революция — это такая революция, которую достаточно лишь транслировать по телевидению, сливая массам среднего класса Первого мира в качестве некоей выхолощенной версии 1789 года, что блокирует возможность солидаризации зрителей с прекариатом всех стран путем создания иллюзии, будто мир приходит к ним сам.

Последний авангард

Эта статья написана в русле исследований поздне- и постсоветского искусства, которыми я занимаюсь уже несколько лет. Моя главная цель — выявить взаимосвязь между неолиберальным разрывом 1989–1991 годов и авангардными художественными течениями ближайших к нему десятилетий. Ввиду переломного характера неолиберальной революции я считаю поздне- и постсоветское искусство *последним авангардом* (ПА), последним революционным событием в истории совре-

менного искусства. И не потому, что завершает историю искусства — невыполнимая задача! — а потому, что игнорирует эту историю и предает ее забвению, предвосхищая, выявляя и празднуя дискурсивный коллапс модерна. Все последующие формы производства элитарного искусства не выходят за рамки новой исторической парадигмы, которая с политико-экономической точки зрения характеризуется радикальными преобразованиями капитализма в условиях глобальной гегемонии неолиберализма, а с культурной — преобладанием тенденции к десубъективации, то есть исчезновению или ослаблению диалектического напряжения, некогда определявшего структуру современного субъекта. Поздне- и постсоветские художники стали первыми, кто восприняли практику десубъективации как авангардную стратегию и тем самым разрушили (растворили, предали забвению) авангард изнутри его же логики.

Однако не следует думать, что историческая роль ПА подразумевает его международную влиятельность или популярность. Не считая канонизации (читай — монетизации) творчества нескольких московских концептуалистов, русское искусство остается всецело провинциальным. Если воспользоваться термином Паскаля Казановы, оно так и не было «освящено» мировым арт-рынком как источник непреходящей, «универсальной» (а не только национальной) эстетической ценности². Таким образом, это авангард не только последний, но еще и беззвучный: никто не слушал его торжественных заявлений об исчерпанности авангардной практики. Теперь, по завершении целой эпохи, наш дивный новый мир уже не нуждается в эстетических революциях. Или, вернее, бесчисленное множество таких революций происходит ежедневно: все они заботливо фиксируются как «события» в новостной ленте сети фейсбук, а история искусства, соответственно, сводится к бесконечной алгоритмической хронике.

В этой статье я сосредоточусь на московском акционизме — наиболее влиятельном течении ПА постсоветской эпохи. Хотя акции и полупубличные перформансы играли заметную роль и в советский период ПА, именно в Москве 1990-х годов они впервые выходят на улицу из концептуалистских или некрореа-

листных кухонь. Московский акционизм — это еще и специфически постсоветское явление. Если ленинградский андеграунд, в котором ведущая роль принадлежала «Новой Академии» Тимура Новикова, сумел пережить переломные 1989–1991 годы и продолжил господствовать на местной арт-сцене на протяжении всего десятилетия, то в Москве перелом эпох сопровождался резким переходом влияния от представителей андеграунда к группе безвестных молодых новичков, бросивших вызов старой гвардии концептуалистской элиты. Таким образом, акционизм развивался как прямой отклик на последствия событий 1989–1991 годов и был лучше, чем какое-либо другое направление, приспособлен к логике неолиберальной революции, если не сказать — воплощал эту логику.

Между тем, если европейские и американские представители современного искусства в 1990-е активно развивали глобальную инфраструктуру, то положение московских акционистов было гораздо сложнее. Хотя признание на Западе казалось невыносимо близким, акционисты по-прежнему оставались в провинциальном гетто, не имея достаточных средств для популяризации своего творчества. По мнению искусствоведа Мишель Майнданчик, шоковая тактика акционистов явилась непосредственной реакцией на эти условия, способом активно использовать новые, рассчитанные на сенсацию средства в качестве альтернативного выхода из положения³. В 1991 году, еще до официального распада СССР, Анатолий Осмоловский продемонстрировал действенность сенсационализма акцией «Э.Т.И.-текст», в рамках которой участники возглавляемой им группы «Э.Т.И.» («Экспроприация территории искусства») улеглись на Красной площади, выложив своими телами слово «х.й». Это была первая «громкая» уличная акция, замеченная как полицией, так и прессой и утвердившая метод провокационного, в панковском стиле, оповещения о себе, который еще более двадцати лет будет сохранять популярность в российском искусстве.

Впрочем, эта новая, жесткая акционистская форма адресации не сводилась к практическим соображениям. В лице акционистов ПА теперь обращался ко всему травмированному постреволюционному обществу, включая государст-

венную власть. Акционистский этос определялся уже не доверительным чувством общности, уходящим корнями в «кухонную» культуру позднего социализма, а публичным нарушением общепринятых норм и скандалом. Всегда действуя прямо и экспрессивно, акционисты врывались в дискурсивный поток искусства раннего ПА, подчас в буквальном смысле: так, в 1995 году Бренер на выступлении Дмитрия Пригова выкрикивал слово «Жжет!» до тех пор, пока мероприятие не было сорвано. Осмоловский тоже отразил произошедшую перемену в своей инсталляции «После постмодернизма остается только орать» (1992), для которой сфотографировал лица кричащих русских художников и выставил эти портреты в вычурных рамах, а сам крик записал на пленку. На изошренном (а теперь и позолоченном) семиотическом фоне концептуализма выразительный арсенал акционистов предстал сведенным к грубому, нечленораздельному, а по выключению записи еще и в прямом смысле беззвучному голосу.

Отношение московского акционизма к неолиберальной революции чрезвычайно сложно. С одной стороны, он искренне идентифицирует себя (или, согласно принятой в ПА традиции радикального стеба, «сверхидентифицирует») с катаклизмом и постреволюционной ситуацией социально-политической вольницы, хаотическая энергия которых питает творчество и художественные притязания акционистов. С другой, крах этих притязаний становится важной темой их искусства, имеющей отчетливо политическую окраску. Возникшая в 1990-е годы фигура акциониста сближается с фигурой потенциального борца, пламенного революционера, почему-то занимающегося искусством вместо политики. С точки зрения акционистов, такая позиция выражала естественный протест и критику постсоветской политики как всего лишь спектакля, зрелищ без хлеба. Впрочем, стать настоящими борцами было невозможно. Акционисты могли быть только художниками, так как реальная борьба велась на других территориях, через правления крупных корпораций и неофициальные государственные каналы на Западе. Как бы то ни было, использование искусства в качестве суррогата борьбы оказалось провидческим. Художники — творческие работники, профессионалы

коммуникации, производители нематериальных благ и так далее — и по сей день выступают в первых рядах неолиберальной армии, довольствуясь лишь символической наградой за свой труд.

Выживание в условиях катастрофы

Даже беглый просмотр первых выпусков московского *Художественного журнала*, в котором главный редактор Виктор Мизиано регулярно печатал ведущих акционистов, дает ясное представление о маниакальной чрезмерности, брутальности и бешеном честолюбии, отличавших движение. То и дело мелькают зад Бренера, средний палец Осмоловского или перепачканная «шкура» Кулика, и чуть ли не в каждом номере публикуется очередной манифест за авторством одного или более участников триумвирата. Впрочем, при ближайшем рассмотрении можно заметить преобладающий дух разочарования и меланхолии. Бренер ругает русскую художественную среду: «Художническое бытование делается смехотворным, чудовищным, невыносимым для взгляда, фальшивым до неправдоподобия»⁴. Кулик сетует на русский провинциализм: «Здесь не делают погоды, здесь существуют и действуют институции второго и третьего сорта. <...> Проблема в том, как нам пробиться, выжить на мировой сцене, не оставаясь вторичными»⁵. Осмоловский утверждает, что современное искусство стало полностью предсказуемым: «Здесь нет Искусства. <...> Мы участвуем в сомнительном предприятии, сомнительность которого становится более чем очевидна после ощущения абсолютного конформизма, пропитавшего каждую молекулу современной арт-системы»⁶.

Подобная риторика вообще свойственна русской культуре Нового времени, которая всегда была одержима идеей своей мнимой второсортности и отсталости. Однако у 1990-х есть в этом отношении своя специфика. Опираясь на труды антрополога Нэнси Рис, Артемий Магун описывает дискурс катастрофизма, возобладавший после распада СССР и заразивший общество парализующим чувством беспомощности. В 1990-е годы преувеличенные жалобы на бедственные российские условия были уделом не только периодических изда-

ний, посвященных элитарному искусству. СМИ в целом наполнились описаниями ужасов прошлого и настоящего, начиная с разоблачения жестокостей сталинизма и заканчивая сенсационными репортажами о современных зверствах. По мнению Магуна, постреволюционное общество подобно меланхолику, неспособному забыть утраченный объект любви. Чувствуя себя покинутым властью того режима, который свергло, общество обращает свой нерастроченный отрицательный потенциал против самого себя. В то же время интерпретация революции как апокалиптической катастрофы приобретает характер своеобразного фетиша, оберегающего субъект от прямого столкновения с преобразующей энергией революционного события. В результате возникает преграда, оправдывающая гипериндивидуалистическое поведение вместо создания нового, коллективного политического субъекта⁷. Магун указывает на тот факт, что новая идеология «катастрофизма» зародилась не в низших слоях общества, а среди столичных интеллектуалов, которым новый режим, в сущности, оказался выгоден: «Она негативным образом заполняет место универсального, высвобождающая, оправдывая и вместе с тем маскируя эгоистическую деятельность субъекта: деятельность, которая востребована новым режимом и к которой субъект был всецело подготовлен, если учесть то дезинтегрированное и атомизированное состояние советского общества, в котором он существовал раньше»⁸.

Бренер с Куликом в диалоге, записанном для *Художественного журнала*, по-своему описывают эту ситуацию и ее импликации для арт-сцены. Выступая в образе «собаки в костюме нового русского», придуманном для проекта «Партия животных», Кулик предлагает глубоко двойственный дискурс: «**О. К.** Мы социальные животные, но мы дико разъединены, то есть, может быть, это даже и хорошо. Тот, кто сам себя начинает осознавать как какую-то величину, описывать свои рамки, он осознает свои силы и возможности непременно вне коллективного тела. Следующий шаг — объединяться, осознав некую общность интересов, создать какую-то критическую массу, энергетическую зону. Для этого надо несколько очень крупных самостоятельных величин. **А. Б.** Но объединиться во имя чего? **О. К.** Во имя выжи-

вания, во имя экспансии тех идей, которые здесь вырабатываются; нужно создать котел, в котором это кипение энергии вызвало бы движение. Проблема выживания заключается в том, чтобы каждому выработать свой независимый, автономный базис»⁹.

В основе рассуждений Кулика лежит весьма запутанное противопоставление индивидуального и коллективного. Несколько явно обособленных «выживших» откалываются от коллективного травмированного тела — постсоветских масс — и объединяются: ситуация, напоминающая повествовательную схему зомби-апокалипсиса. Однако в этом движении выживших едва ли есть место независимой личности; Кулик описывает его языком метафор, следующих логике утраченных различий и подавляющей общности: критическая масса, энергетическая зона, кипящий котел. В действительности солидарность между этими художниками, все более разобщаемыми в процессе атомизации, невозможна, как бы ни ве-

рили они в свои силы. Энергия котла зависит от того, насколько яростной будет борьба за выживание, и борьба эта определяется не только противостоянием массе, но и внутренней конкуренцией.

Московская художественная сцена 1990-х годов, ограниченная в ресурсах и возможностях, действительно была пронизана духом острой конкуренции; эта атмосфера напрямую сказывалась на практике акционистов. Их трансгрессивные перформансы нередко принимали brutальную форму вызова, бросаемого автором самому себе или кому-то другому. Так, в двух своих работах Бренер обратился к образу спортсмена: в акции «Снега Килиманджаро» (1994) он прыгал через натянутую в проходе под аркой веревку, поднимая ее все выше, чтобы узнать предел своих возможностей, а в акции «Первая перчатка» (1995) вышел на Лобное место в боксерских перчатках и вызывал Бориса Ельцина на поединок, протестуя таким образом против войны



Анатолий Осмоловский «После постмодернизма остается только орать», 1992. Предоставлено институтом Бюа.



Революционная конкурирующая программа NEZESIUDIK
АЛЕКСАНДР БРЕНЕР
 «Любит — не любит»
 25 апреля — 3 мая 1994
АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ
 «Жвачка с волосами»
 5 мая — 22 мая 1994
 XL - галерея, Москва

Александр Бренер «Любит — не любит», 1994. Вырезка из ХЖ № 5 (1994). С. 68. Репродукция фотографии Игоря Мухина, иллюстрирующая рецензию Екатерины Шарковой на выставку Александра Бренера и Анатолия Осмоловского в галерее XL 25 апреля–3 мая 1994.

в Чечне. Одним из наиболее своеобразных примеров обращения к семантической модели конкуренции стало описание, данное Осмоловским его совместному с Бренером, Дмитрием Пименовым и Василием Шугалеем проекту «Нецезиудик» — как «революционной конкурирующей программы». В манифестах группы Осмоловский определяет слово «конкурирующий» как постпозитивистский термин (вероятнее всего, имея в виду выдвинутое Томасом Куном понятие «конкурирующих парадигм» в истории науки), означающий борьбу за «информационную» гегемонию в обществе¹⁰. Однако в контексте капиталистической вольницы 1990-х годов очевидна связь этого понятия с деловым языком («конкурентоспо-

собность»). Так, автор напечатанной в Художественном журнале рецензии на перформанс группы «Нецезиудик» с готовностью актуализирует этот более прозаический смысл, рассуждая о том, как художники «ловко обосновывают свою революционную деятельность и конкурентоспособность в ситуации перемены исторических парадигм. Кто займет самое видное место на московском Олимпе, ведь конкурентов <...> предостаточно?»¹¹.

Возвращаясь к предложенному Куликом образу кипящего котла, можно заметить, что эта семантическая модель конкуренции в условиях катастрофы предвосхищает одну из главных стратегий новых, коммуникативных (или когнитивных) форм капитализма, обладавших при неолиберальном миропорядке. Джоди Дин называет эту стратегию «сетевой эксплуатацией» (network exploitation), при которой создание и стимуляция общего поля производства (фильмов, романов, научных статей, интернет-блогов и так далее) направлены лишь на поиск и монетизацию избранной группы «победителей», которые и пожинают все плоды. Дин пишет, что эта логика все отчетливее проявляется в неолиберальных условиях труда вообще: во все большем числе профессий — вслед за творческими как очевидным образцом — складывается ситуация, в которой «не только считается удачей получить работу, должность или зарплату,



Анатолий Осмоловский «Мой путь», 1994. Вырезка из ХЖ № 5 (1994). С. 71. Репродукция фотографии Павла Горшкова, иллюстрирующая рецензию Виталия Пацюкова на выставку Анатолия Осмоловского в галерее Марата Гельмана 7–27 июня 1994.

но и все больше заданий и проектов организуется в соревновательной форме, т.е. оплачивается труд только тех работников, которые победят. Люди работают за сам шанс на оплату своего труда»¹².

Реальные победители в неолиберальном обществе — это корпорации, которым выгодны эксплуатирующие условия труда, а для всех остальных разница между победой и выживанием становится пренебрежимо малой; последнюю идеологему Дин тоже рассматривает подробно: «В условиях острой конкуренции и неравенства “умеющий выживать” (survivor) становится бесконечно притягательной идентичностью, оправдывающей выживание любыми средствами. Выживание самоценно. Промехи и неудачи — это новые вызовы, в конечном счете еще убедительнее доказывающие умение выживать. <...> Такие чувства, как гнев, подозрительность и готовность защищаться, оправдываются (полагаться можно лишь на себя) и оказываются потенциально полезными психическими орудиями, помогающими сохранять невозможную индивидуальность»¹³. По мнению Дин, культура выживания носит психотический характер и восходит к чувству утраты (или лакановскому «отбрасыванию») символической власти; такая культура проникнута «всеобъемлющим, всепожирающим недоверием. Каждый сталкивается с властью напрямую и в одиночку»¹⁴. В таком мире просто сводить концы с концами уже считается признаком большого успеха, в результате чего многие испытывают сильную тревогу, стараясь «выиграть» достаточно высокооплачиваемую работу ради «выживания» в своей сфере деятельности. Мы барахтаемся в куликовском котле энергии, но мало кому удается подняться на поверхность и удержаться на плаву.

Сложившийся в московском акционизме дискурс выживания не следует рассматривать как простую иллюстрацию этого аспекта неолиберализма. Акционистская разработка идеологемы выживания по меньшей мере на десять лет опережает упреждение позиций сетевой эксплуатации как экономического состояния, утвердившегося в странах Первого мира. С моей точки зрения, эта первенство свидетельствует об историческом значении 1989–1991 годов, ознаменовавших начало



Courtesy Галерея М. Гельмана

А. Бренер, О. Кулик
"Последнее табу,
охраняемое одиноким
Цербером". Галерея
М. Гельмана. Москва.
23 ноября 1994 г.

Олег Кулик и Александр Бренер «Бешеный пес, или Последнее табу, охраняемое одиноким Цербером», 1994. Вырезка из ХЖ № 6 (1995). С. 64. Документация акции 23 ноября 1994 в галерее Марата Гельмана, иллюстрирующая «Обзор сезона» — дискуссию Александра Балашова, Дмитрия Гугова, Евгении Кикодзе, Ирины Кулик, Виктора Мизиано, Юлии Обысовой и Дмитрия Пригова.

новой эпохи, и о характерной мгновенной реакции на эти революционные преобразования в странах Второго мира. Акционисты не обязательно считали психотическую культуру выживания неприемлемой. Они могли и приветствовать ее как источник виталистической энергии. Опираясь на созданную ПА богатую традицию радикального стеба, акционисты заранее инсценировали психотический коллапс символической власти, тем самым смягчая его травмирующий эффект.



Олег Кулик «Кулик — это все-таки птица», 1995. Документация акции 22 сентября 1995 в галерее 21 в Санкт-Петербурге. Предоставлено автором.

Работа с толпой

Согласно теории Магуна, меланхолический фетишизм есть необходимая стадия постреволюционного формирования нового политического субъекта. Революционное событие расходует свой заряд отрицания, но это не приводит к тотальному обновлению, так как часть заряда всегда остается нерастроченной. Эта остаточная отрицательность подлежит интернализации субъектом, который работает с последствиями события, оставаясь верным его истине и стремясь исполнить его обещания. Именно субъекту предстоит построить новые институты и закрепить новые законы общества, возникшего на обломках старого режима. Но чтобы это могло произойти, меланхолический фетишизм не должен выходить за рамки временной защитной меры, структурированной вокруг «пустоты» события, незавершенности перемен; эту-то «пустоту» новые субъекты и заполняют «воображаемыми апокалиптическими сценариями». Однако в определенный момент субъект должен отказаться от своего

фетиша (как ребенок оставляет переходный объект), преодолеть меланхолию и приступить к работе скорби и отделения.

По мнению Магуна, как раз этого поворота и не сумела осуществить антикоммунистическая революция: «Отступ революционного субъекта назад, к прошлому, а также к самому себе не привел к дальнейшему “прыжку с разбега” — субъект остался там, куда отступил»¹⁵. Из 2017 года будет правомерно сказать, что эта неудача, впоследствии повторявшаяся с каждой новой копией 1989–1991 годов, повлекла за собой тяжелые последствия. Основанное на идеях катастрофизма общество неустойчиво; субъект обречен на неминуемый крах. Не в этом ли заключается истинная историческая цель неолиберальной революции? Не в этом ли выгода капитала, извлеченная им из разрушения Второго мира? Из политического субъекта, стремившегося сохранить верность революционным идеалам модерности, мы превратились в психотиков, занятых выживанием в условиях нескончаемой

катастрофы, чей труд лишь способствует становлению нового наследственного высшего класса. Теперь, когда с момента победы неолиберальной революции такое «выживание» длится вот уже целое поколение, можно с уверенностью утверждать: десубъективация стала повесткой дня.

Московские акционисты последовательно стремились соотносить свою практику с революционной или постреволюционной политической. Иногда они обращались к семантической модели построения новых демократических институтов. Так, Кулик написал открытое письмо, в котором призывал основать новый музей современного искусства и напал на куратора Андрея Ерофеева, чье художественное собрание в Царицыно не подкреплялось надлежащей «конституцией»¹⁶. В одном из манифестов группы «Нецезиудик» Осмоловский назвал современный авангард радикальной «законодательной инициативой»¹⁷. Однако чаще всего акционисты обращались против рациональных демократических институтов и практик или использовали их как отправную точку для безудержного карнавального действия. Так, мишенью работы Кулика «Опыты зооцентризма» (1995) стала гражданская политическая акция «Ученые в клетке»: в знак протеста против закрытия своего института группа научных работников провела день в вольере орангутангов Московского зоопарка. Ход акции нарушил Кулик, который, появившись голым и взобравшись на крышу вольера, начал прыгать по клеткам, кидаться бананами и подражать крикам обезьян. В 1995 году Марат Гельман провел в аудитории Политехнического музея пародийный конкурс с дебатами; победителю доставалась «партия под ключ». В конкурсе приняли участие все трое ведущих акционистов: Бренер представил «Партию неуправляемых торпед», забросав публику яйцами; Осмоловский открыто пренебрег своим движением «Паника» и присоединился к буйной группе анархистов из зрительного зала; а обнаженный по пояс Кулик, играя мускулами и завывая, представил «Партию животных» и в итоге спровоцировал публику на физическое нападение¹⁸.

В этом контексте интересно рассмотреть первую персональную выставку Осмоловского «Леопарды врываются в храм» (1992), равно как и его призывы активно использовать базовую

способность авангарда противостоять «примирительству и плюрализму постмодернистской хищности»¹⁹. В рамках этой инсталляции, которая стала частью устроенного Куликом «Фестиваля анималистических проектов» в галерее «Риджина», Осмоловский отвел большую часть выставочного пространства для трех живых гепардов, а публика была вынуждена тесниться в длинной узкой клетке, тянувшейся от самого входа. Стену украшали три абстрактных полотна: сплошное красное, красно-черное в тигровую полоску и сплошное черное — призванные символизировать плавный переход от коммунизма к анархизму и затем к фашизму; рядом висели портреты Маяковского, Андре Бретона и Филиппо Маринетти соответственно. Написанный Осмоловским пояснительный текст истолковывает композицию как критику вырождения авангарда; автор цитирует «народную притчу» о леопардах, которые вновь и вновь врываются в храм и разбивают священные сосуды, но «в конце концов их появление вычисляют, и они становятся частью ритуала»²⁰. Иными словами, в основе инсталляции лежит довольно циничный взгляд на политическую действенность современного искусства. Дескать, наши герои-авангардисты выродились в постмодернистских хищников, а мы, представители художественной среды, всего лишь скот в загоне, подпавший под власть их неотразимых чар и предназначенный на съедение.

Все эти проекты демонстрируют исконную акционистскую практику включения «публики» — толпы зрителей — в произведение. Как утверждает Дин в книге «Толпы и партия», неолиберализм не просто создает и поощряет толпы с целью получения коммерчески реализуемых «данных». Усиливающаяся психотическая природа таких толп еще и на корню пресекает чувство общности и сопричастности, свойственное революционным массам, тем самым способствуя неолиберальному подавлению истинно революционной политики и подмене ее симулякром. Рассматривая традиционные (то есть «модерные») революционные толпы, Дин, придерживаясь примерно той же (бадьюддианской) логики, что и Магун, описывает «массовое событие» (crowd event) как всего лишь политическую возможность, которой должна воспользоваться и осуществить политическая партия. Именно «борцы, органи-

заторы, агитаторы и руководители» превращают неуправляемую общность толпы в «политический субъект, включенный в процесс, и последовательно политизируют возникший разрыв, направляя его потенциал в это — а не иное — русло»²¹.

Хотя акционисты во многом позиционировали себя как борцов и агитаторов, реальная практика свидетельствует скорее о фундаментальном нежелании организовывать толпу в коллективный субъект. Радикальнее всех в этом отношении был, без сомнения, Бренер. В манифесте (1994) «Группы без названия» (совместного проекта Бренера, Алексея Зубаржука, Антона Литвина, Богдана Мамонова и Александра Ревизорова) толпе отводится ведущая роль, подчеркнуто противопоставленная художественным институциям: «Мы ощущаем всем своим существом, что искусство в настоящее время уже не находится в ведении каких-либо компетентных лиц или организаций, каких-либо ограниченных дискурсов. Искусство в настоящее время находится в толпе, на улице, в Москве. Толпа, которая мучается сейчас

страхом, ненавистью и невозможностью любви, ближе к подлинному искусству, чем утомленные и пресыщенные люди из художественной среды. И мы желаем быть с этой кровавой и голодной толпой, мы хотим вступить с ней в смертоносную и веселую схватку. Мы хотим, подобно сумасшедшим или обезьянам, повторять жесты толпы, — чтобы дразнить ее, чтобы выводить ее из себя, чтобы вызывать на себя агрессию, как это и пристало настоящим артистам»²².

Помимо уличных акций, важной практикой Бренера, адресованной арт-миру, была радикальная форма «институциональной критики», выражавшаяся в срывании торжественных открытий, нападении на кураторов и уничтожении произведений. Параллель с политикой опять-таки очевидна: сдерживание и/или перехват революционной учреждающей власти, разрушение нарождающихся институтов, торможение процесса субъективации толпы.

Те работы, которые Бренер представил в галерее, в сравнении с цинично претенциозными «Леопардами» Осмоловского, отличала



Олег Кулик «Опыты зооцентризма», 1995. Документация акции 23 июля 1995 в Московском зоопарке. Предоставлено автором.

гораздо большая тонкость критического высказывания. Рассмотрим, например, перформанс «Любит — не любит», в рамках которого Бренер с висящим на шее кассетным магнитофоном, откуда доносились звуки ударных, простоял на двух стульях, наклонившись, около двух часов, подставив зад посетителям. По обе стороны от него висели две фотографии, запечатлевших его наготу спереди. На левом снимке — с надписью «любит» — Бренер, подавшись вперед и напрягая мышцы, пристально смотрит на зрителей исподлобья. На правом — с надписью «не любит» — выжидающе отклоняется назад, закинув руки за голову. Эротическое содержание этого перформанса крайне двойственно и многослойно. В центре гадания, откуда Бренер заимствует оппозицию между «любит» и «не любит», находится пассивный субъект (как правило, женского пола), пытающийся угадать чувства потенциального возлюбленного. Напротив, фотографии Бренера превращают исходное противопоставление в оппозицию активной и пассивной любовных ролей, доступных обоим полам. Иными словами, «не любит» означает лишь, что «любить» — задача другого.

Присевший между этих «двух стульев» Бренер демонстрирует анальный вариант той же оппозиции. С одной стороны, он открыт для сексуального контакта (или приглашает к нему). С другой — эта поза содержит угрозу дефекации, что явствует из описания, сделанного петербургским художником Владиславом Мамышевым-Монро: «Что хотел сказать художник? Кому? Зачем? Уверен, что многим посетителям зрелище было отвратительно так же, как и мне. Но они ждали. Ждали еще большего кошмара. <...> Бренер, мол, должен будет, развернутый задом к зрителю со стула, еще и обкакаться. Напряженная поза, в которой сидел автор, меня буквально испугала. <...> Серая и тягучая масса, которую образовывали зрители, напоминала рой, стаю мух, мух-тружениц, своим вниманием сообщавших вдохновение языческому идолу — Бренеру, “мухе-засере”. Эта “муха-засера” должна была сделать свою кладку — обосраться, и потом, из этого мухиного говна как личинки ужасного и безобразного, понесли бы по миру мухи-труженицы распространять ужасную бациллу. <...> Слава богу, что это в планы автора не входило и происходило всего лишь из инертности мышления

толпы, помнящей недавнее буйство Бренера в Пушкинском музее»²³.

Монро явно приписывает Бренеру роль потенциального борца-организатора, способного политизировать «массовое событие» и придать его энергии конкретное направление. По мнению Монро, направление это — фашизм, а Бренер — грандиозная «муха-засера» (образ, отлично схватывающий двойственность активного и пассивного начал), распространяющая по миру заразу. Однако важнее всего тот факт, что Бренер сдерживает этот потенциал, балансируя на грани между активной любовной ролью и пассивным предоставлением ее толпе, которая вольна выбирать из двух фотографий. Вместе с тем акционист блокирует саму возможность выбора гипнотическим, парализующим зрелищем своего зада, угрожающим и призывным одновременно. Все, что могут сделать в этой ситуации зрители, — это оставаться толпой.

Бесстыжая вялость

Сдерживать воинственный потенциал в рамках перформанса «Любит — не любит» Бренеру позволяет не только парализующий публику вид ануса, но и скандальный факт вялости. Ведь о каком любовном акте может идти речь, если ни у субъекта любви — самого Бренера, — ни у объекта не возникает эрекции? С психоаналитической точки зрения можно сказать, что обе фотографии демонстративно отвергают фаллос, символ сексуального желания, делая выбор между ними — между «обладанием» фаллосом как субъектом желания и «самотождествлением» с фаллосом как объектом желания — изначально ложным. Бренер здесь обращается к одному из главных мотивов московского акционизма. Хотя акционисты отстаивали идею невоздержанной, трансгрессивной сексуальности, в первых выпусках *Художественного журнала* то и дело встречаются снимки их обвисших половых членов. Так, в третьем номере Осмоловский разместил пародийное объявление о знакомстве и обещающая «реализацию самых безумных сексуальных фантазий». Однако — как и в случае с фотографиями Бренера для проекта «Любит — не любит» — агрессивная мачистская поза (кожаная куртка, сигарета, мускулистые руки и ноги) вступает в противоречие с незарегистрированным

членом, который, пусть и наполовину прикрытый, нельзя не заметить. Очевидно, что столь откровенная демонстрация половой несостоятельности всецело соответствует постреволюционной меланхолии 1990-х. Акция Бренера «Свидание» непосредственно вплетает этот мотив в разговор о современном российском искусстве. Вот как он описывает акцию в манифесте «Группы без названия»: «Под Памятником Пушкину на Пушкинской площади в Москве я встретил свою жену Людмилу, приехавшую ко мне из Израиля, и попытался здесь же, под Пушкиным, совершить с ней любовное соитие. Мне это не удалось из-за того, что мой член не встал, о чем я оповестил собравшуюся толпу криком: "Ничего не получается!" Кто может привести пример столь же абсолютного высказывания в нашем сегодняшнем искусстве?»²⁴

Кроме того, акционисты обращались к мотиву вялости и в отчетливо политическом контексте, например, в акции «Позор 7 октября» (1993), в ходе которой участники группы «Нецезиудик» спустили штаны перед Белым домом, наполовину обгоревшим после случившегося жестокого противостояния президента и Верховного Совета. Акция была приурочена ко дню официального траура по погибшим во время конституционного кризиса, а упомянутый в ее названии «позор» относился к новой конституции, основанной на противозаконном насилии, а решение группы облачиться в черные футболки, под цвет новому облику здания, свидетельствует об идентификации с жертвами. Тем не менее запечатлевшая акцию фотография опять-таки носит умышленно «бесстыжий» характер. Хотя Осмоловский, смущенно улыбаясь, прикрывает гениталии, остальные участники группы, особенно Бренер, вполне гордо их демонстрируют. Снимок не передает никакого ощущения травмы, скорее иронически изображая сексуальное безразличие художников, которых не впечатлило устроенное правительством фаллическое шоу насилия. В этом смысле «Позор» перекликается с первой громкой акцией — «Э.Т.И.-текст», — тоже построенной на мотиве члена, который не стоит.

В драме политической субъективации задача борца — назвать, наделить смыслом и надежно закрепить в памяти революционное событие, помогая толпе превратиться в народ.

С точки зрения психоанализа, это значит помочь толпе принять акт символической кастрации в обмен на фаллический символ желания. Совершивший революцию народ должен отказаться от необузданного восторга революционной трансгрессии и начать жить по новым законам. За массовым событием может последовать приступ меланхолии — наподобие посткоитальной грусти — но это лишь временный этап. Если новый субъект так и не смирится с кастрацией, то рискует сорваться в психоз — к чему и пришла в итоге неолиберальная революция. Меланхолическое зрелище члена, без стеснения выставляемого акционистами напоказ, означало дискредитацию роли бойца.

Быть может, демонстрация обвислого полового члена стала наиболее трансгрессивным жестом акционизма. Специалист в сфере гендерных исследований Сьюзан Бордо пишет, что «поскольку пенис может быть мягким и твердым, травмированным и травмирующим, беспомощным и гордым, нуждаться в ласке или проявлять железную волю, поскольку он есть уязвимое, смертное тело — то он не дает покоя фаллосу, угрожая последнему уничтожением. Обычно патриархальная культура стремится убрать пенис с глаз долой»²⁵. В 1991 году скандальный образ полового бессилия был использован в акции «Э.Т.И.-текст» в качестве мощного инструмента критики слабеющей советской власти. Но и в 1993 году, после официального свержения этой власти, акционистский член упрямо не поднимается. Бросив вызов фаллической власти и став свидетелями ее падения, акционисты на этом остановились. И во многих отношениях весь дальнейший акционистский дискурс можно трактовать как серию сожалений об этом факте, принимавших форму резко критических выпадов против современного искусства, стеба над новой политической культурой или преувеличенных, заведомо несуществующих призывов к действию.

Вот как Бренер выразил этот коллективный крик в одной из рецензий для *Художественного журнала*: «Вы видели когда-нибудь, как е...тса слоны за решетками зоопарков? Они помогают друг другу хоботами, а иногда хоботы просто пускаются в ход вместо обесилевших в неволе половых орудий. Все, что остается нам, уцелевшим художникам, — это отрастить себе такие чудовищные хоботы и разбить, разворошить ими мир современно-

го зазеркалья. Ну как, вы готовы на это?!»²⁶ Ответ явно подразумевался отрицательный. В сущности, постоянные отсылки Осмоловского к радикальным европейским левым мало чем отличались от позиции Бренера, поскольку неуместность такой (сверх)идентификации с воображаемым образом Запада в контексте неолиберальной революции неизбежно уходил в направлении стеба. Даже акция «Баррикада на Большой Никитской» (1998), устроенная группой Осмоловского «Внеправительственная контрольная комиссия» в память о майских событиях 1968 года, была насквозь пропитана цинизмом. Дух стеба явственно ощущается в сохранившихся свидетельствах, запечатлевших, как участники — например, Пименов и Марина Потапова — с энтузиазмом выкрикивают анахронистические лозунги перед горсткой растерянных милиционеров и самими участниками группы. По большому счету, акцию можно истолковать как горькое обвинение ПА в политической импотенции. Ни единого борца, одни художники.

Наконец, есть и исключение, подтверждающее правило: проект Кулика «Вглубь России» (1993) — серия стebных фотографий на тему зоофилии, запечатлевших половой член художника, по очереди развлекающегося со всеми животными в хозяйстве, на разных стадиях возбуждения. На самом экстремальном снимке серии Кулик как будто эсовывает голову во влагалище коровы; в результате возникает параллель между извращенной сексуальной игрой и глубоким влечением к влажной утробе матушки-России. Здесь явно нет места фаллосу: художник безбоязненно исследует исконную зону кастрации головой вперед. Проникнутые идиотической витальной силой стеба фотографии Кулика просто напросто игнорируют драму субъективации, не принимают в ней никакого участия, что убеждает их как от меланхолии, так и от психоза. Здесь нет ни фаллоса, ни кастрации — одна лишь жизнерадостная телесность пениса. Но, чтобы достичь этого состояния, Кулику понадобилось покинуть Москву с ее постреволуционной толпой и вернуться к старой практике ПА: осваивать пространство, невидимое для власти. Примечательно, что этот проект Кулика создан совместно с писателем Владимиром Сорокиным, одним из ведущих представителей концептуализма.

Молодой модный художник-авангардист 24/178/75 хотел бы познакомиться с женщиной 18-40 лет с высокой (или вислой) грудью и мазохистскими наклонностями для реализации самых безумных сексуальных фантазий и культурного общения. Мои интересы: рок-музыка (панк, indy, thrash), кинематограф (Годар, Линч и т.д.), современная литература.



Анатолий Осмоловский «Молодой модный художник-авангардист...», 1994. Рекламная полоса в ХЖ № 3 (1994). С. 2.

Быть может, в конечном счете предложенное Куликом жизнерадостное неведение — единственный выход из страдающего, атомизированного мира неолиберальной толпы. Во всяком случае, в современных условиях. Кроме того, идущая от Кулика линия акционизма оказалась еще и самой долговечной: свое веселое

знамя он передал пасынку Антону Николаеву, который в свою очередь передал его группе «Война». Осмоловский, напротив, превратился в довольно серьезную институциональную фигуру московской арт-сцены, хотя, что важно, поддерживает группу радикальных молодых искусствоведов. Трагичнее всего, причем на специфически русский лад, сложилась творческая судьба Бренера. Из всех художников ПА он единственный сумел преодолеть десубъективирующую логику стеба и создать более традиционную критическую практику современного искусства. Пожалуй, его акция 1994 года

на открытии выставки «Художник вместо произведения» — самое совершенное произведение институциональной критики, созданное в неолиберальную эпоху. Явившись на открытие в обнаженном виде, не считая двух пар прозрачных колготок, на ногах и на голове, Бренер стал кричать, поочередно обращаясь к каждому произведению: «Почему меня не взяли на эту выставку?!» Но его опять-таки толком никто не слушал. Бренер возил свое искусство за границу, однако акции на выставке «Interpol», сокуратором которой был Мизиано, и в амстердамском музее Стеделейк были вос-



Олег Кулик «Вглубь России», 1993. Документация акции 16 июля 1993 в деревне Дубровки Тверской области. Первая работа в серии «Зоофрения», 1993–2003. Предоставлено автором.

приняты не как искусство, а как обычное хулиганство. Статус сумасшедшего испражняющегося русского, в дальнейшем закрепившийся за Бренером в европейской художественной среде, едва ли в полной мере раскрывает его таланты. Но такова изнанка вклада ПА в историю искусства: срал я на вашу буржуазную революцию. Революцию, сделавшую меня тем, кто я есть, но — слишком поздно.

Перевод с английского НИНЫ СТАВРОГИНОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Платонов А. О первой социалистической трагедии // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 320–324.
- ² Казанова П. Мировая республика литературы // Пер. с франц. М. Кожевниковой и М. Летаровой-Гистер. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
- ³ *Maydanchik M. Creative Disruption. Ph.D. Diss. University of Chicago, 2014.*
- ⁴ Бренер А. Как можно быть художником // *Художественный журнал* № 2 (1993). С. 26.
- ⁵ Бренер А., Кулик О. Человек в оболочке или собака в костюме «нового русского»? // *Художественный журнал* № 9 (1996). С. 51.
- ⁶ Осмоловский А. Поколение убивает поколение // *Художественный журнал* № 3 (1994).
- ⁷ Магун А. Отрицательная революция: К деконструкции политического субъекта. СПб.: Издательство Европейского университета, 2008. С. 66–84.
- ⁸ Там же. С. 74.
- ⁹ Бренер А., Кулик О. Человек в оболочке или собака в костюме «нового русского»? С. 51.
- ¹⁰ Осмоловский А. Поколение убивает поколение.
- ¹¹ Шаркова Е. Александр Бренер «Любит не любит» // *Художественный журнал* № 5 (1994). С. 68.
- ¹² *Dean J. The Communist Horizon. New York: Verso, 2012. P. 139.*
- ¹³ *Dean J. Crowds and Party. New York: Verso, 2016. P. 48.*
- ¹⁴ *Dean J. Crowds and Party. P. 48–49.*
- ¹⁵ Магун А. Отрицательная революция. С. 83.
- ¹⁶ «Ты — самозванец, Андрей. И мы вправе потребовать, наконец, от тебя, лжедиректора, конституции». См. Кулик О. Олег Кулик — Андрею Ерофееву, Иосифу Марковичу Бакштейну, Виктору Мизиано, Леониду Бажанову // *Художественный журнал* № 1 (1993). С. 26.
- ¹⁷ Осмоловский А. Поколение убивает поколение.
- ¹⁸ Костючкова Н. Искусство с народом и без него // *Сегодня*, 30 июня 1995.
- ¹⁹ Осмоловский А. Поколение убивает поколение.
- ²⁰ Осмоловский А. Священный сосуд // Фестиваль инсталляций: Анималистские проекты. М.: Галерея «Риджина», 1992. С. 11.
- ²¹ *Dean J. Crowds and Party. P. 148.*
- ²² Бренер А., Зубаржук А., Литвин А., Мамонов Б., Ревизоров А. Манифест как манифест // *Художественный журнал* № 4 (1994). С. 44.
- ²³ Монро имеет в виду акцию «Группы без названия» «Плагат» (1993), в ходе которой Бренер испражнялся перед картиной Ван Гога в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. См. Мамышев (Монро) В. Акция Александра Бренера // *Художественный журнал* № 5 (1994). С. 68.
- ²⁴ Бренер А., Зубаржук А., Литвин А., Мамонов Б., Ревизоров А. Манифест как манифест. С. 44.
- ²⁵ *Bordo S. Reading the Male Body // Michigan Quarterly Review vol. 32 № 4 (1993). P. 698–699.*
- ²⁶ Бренер А. Гия Ригвава «Я ненавижу государство» // *Художественный журнал* № 5 (1994). С. 73.

Джонатан Брукс Платт

Родился в 1977 году в Вашингтоне. Доктор философии. Доцент кафедры сравнительного литературоведения и лингвистики в Санкт-Петербургской школе социальных и гуманитарных наук Высшей школы экономики в Санкт-Петербурге. Живет в Санкт-Петербурге и Питтсбурге, штат Пенсильвания.