

АЛЕКСАНДР
ПИСАРЕВ

Исследования художественные, политико- теологические и комедийные:

обзор российских
интеллектуальных журналов



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

Рубеж 2023–2024 годов выдался богатым на противоречивые сочетания в темах журналов. Авторы «Логоса» обсуждают феномен художественного исследования, а в «Художественном журнале» темой стала непрямота высказываний искусства. Вокруг политической теологии выстроены материалы «Stasis», а «Ab Imperio» решил обсудить комедийность истории.

Художник как исследователь

Современное искусство, желая высказываться на актуальные темы, обнаруживает

**ОБЗОР
ЖУРНАЛОВ**

себя в сложном настоящем, познание которого требует исследовательских инструментов, а не умолчаний здравого смысла. Это одна из причин появления и развития в последние три десятилетия такого жанра, как художественное исследование (*artistic research*). Ему и посвящен «Логос» (2024. № 1).



Как отмечается в редакционном предисловии, между искусством и наукой странные отношения. С одной стороны, научное знание с его строгой рациональностью и доказательной базой воспринимается как навязанное художнику – в качестве материала для иллюстрирования или как форма для теоретизации собственной деятельности в формате магистерской или докторской диссертации. С другой стороны, подчеркивается, что искусство всегда было исследованием, пусть и специфическим. Одновременно происходит умножение видов знания – телесное, перформативное, процедурное, незнание... Вдобавок, как доказывает своей статьей Дмитрий Кралечкин, достоверное и обоснованное знание в принципе в кризисе, поскольку перестало совпадать с действительностью этого мира или логикой оснований.

«Сегодня на знание, его порождение могут претендовать любые сущности и вещи, в любых обстоятельствах, с любыми процедурами обоснования или, наоборот, их отсутствием» (с. 93).

Оно размножается, но не обещает какого-либо итогового синтеза суждения. Все это умножает варианты соединения знания и искусства, усложняя их рисками подмены знания постправдой. В этой ситуации определить художественное исследование становится проблематично. Альтернатива – перейти от определения к изучению того, что подобное исследование может *делать*. Авторы номера следуют обоими путями. Отметим, что читатель сможет собрать набор примет художественного исследования, которые пусть и не сложатся в консистентное определение, но позволят ориентироваться в этом предельно разнообразном поле.

Номер открывает статья Леры Конончук, посвященная художественному исследованию в России. Она начинает свой обзор с обсуждения истории (с. 8–11) и базового определения этого жанра:

«Суть художественного исследования заключается в том, что это исследование чего-то внеположного искусству средствами искусства, через поиск соответствующего теме или направлению изысканий художественного метода, результатом которого также становится искусство, в свою очередь (в наиболее успешном случае) переопределяющее саму сущность того, чем искусство является» (с. 14).

Ирит Рогофф, цитируемая Конончук, замечает, что знание в искусстве постоянно ищет форму – через архивы, озвучание, телесное воплощение, образовательные платформы, сотрудничество, разговор, обмен, коллективное и индивидуальное движение и другие «эпистемические изобретения». Альтернатива – понимать художественное знание через *диспозитив* производства знания в искусстве:

«Анализировать его как практическую активность, которая каждый раз *разворачивается* заново, с учетом новых практик, мер, тел, институтов, намерений, теорий, технологий и прочих лингвистических и нелингвистических явлений» (с. 17).

В этой двойной рамке – связь между предметом и методом, переопределяющая суть искусства, и диспозитив производства знания – Конончук анализирует российские кейсы художественного исследования (с конца 2000-х: точка отсчета – картина «Труд» Дианы Мачулиной).

Определенная популярность художественных исследований обусловила крен арт-резиденций в сторону исследовательского искусства. Этой тенденции посвящена статья Жени Чайки. Она анализирует эту тему, пользуясь философией создания миров Нельсона Гудмена: художественные резиденции – это «лаборатории по созданию миров» (с. 51).

Ольга Широкоступ сосредотачивается на генеалогии художественного исследования как явления и дискуссиях, развернувшихся вокруг него. По ее мнению, отличительной чертой художественного произведения является *аргументация* точки зрения, формируемая в ходе контекстуальной, интерпретационной и концептуальной работы художника. Широкоступ подчеркивает, что, хотя этот жанр возник в академии, он не должен быть колонизирован ею.

«Дать множество уникальных имен, принять, что художественное исследование – это спектр понятий, и вернуться к поэтическому языку его описания, а не к языку науки – это, вероятно, попытка “перезапустить” дискуссию о художественном исследовании с тем, чтобы больше говорить о самой практике и уникальных кейсах, а не о дисциплине и ее месте в академии» (с. 66).

Впрочем, замечает исследовательница вслед за Бишоп, зачастую художники не

производят знание, а занимаются пересборкой фрагментов информации, что не направлено на изменение существующих структур знания и только погружает в неопределенность (с. 67). Но, возможно, дело в том, что акцент должен быть сделан не на создании оригинального знания, но на прояснении уже существующего – туманного, нестабильного, ускользающего, – на что указывают и Конончук, и Широкоступ (с. 12, 67). В этом и состоит выход «из-под опеки академии».

Вместо определений художественного исследования Широкоступ предлагает говорить об «*отличительных способах производства знаний* и строить *рабочие схемы, базовые формы и формулы*» (с. 70), в основе которых социальное и теоретическое воображение, герменевтика, концептуальные, лингвистические и доказательные инновации, вербализация. По мнению Мики Ханнула, Юхи Суоранты и Тере Вадена, цитируемых исследовательницей, художественное исследование *процессуально* и трансформируется от фазы к фазе:

«Художественный процесс – это общая структура, с которой начинается исследование и к которой оно возвращается (двигаясь изнутри вовнутрь), и он чередуется с более или менее отчетливыми фазами контекстуальной/концептуальной работы. Вместе эти два вида действий образуют непрерывный исследовательский процесс» (с. 71).

Подробнее о методологии художественного исследования читатель узнает из статьи Станислава Шурипы, в которой делается акцент на сценариях ответа на кризис воображения, провоцируемый цифровым капитализмом. Эту тему продолжает Константин Бохоров, чей текст посвящен использованию искусственного интеллекта художниками и искусству после победы искусственного интеллекта.



«В самой “искусственности” ИИ оно [искусство] открывает для себя надежду (что как раз и является результатом ее сверхъестественных интуиций) на то, что с концом идентичности и исчезновением человека на кремниевом пляже мерно накатывающего и отстающего времени интеллект, наконец, отрефлексирует себя не в формах конца корреляции, а в формах искусства и пойсиса» (с. 127).

«Технологическую» тематику продолжает статья Анастасии Алехиной и Александра Писарева. Она посвящена критическому анализу практик *Art & Science* с точки зрения трех метафизик: классической, трансцендентальной и эмпирической. Авторы обсуждают способы соединения искусства и науки и приходят к выводу, что научно-технологическое искусство может быть понято как *перформанс технонауки* (с. 163–164). Такое определение не только отсекает ложных претендентов на статус *Art & Science*, но и открывает возможность новой интерпретации проектов этого искусства и создания критических проектов на его территории.

Отдельного внимания заслуживает социальная обусловленность работы художников, сотрудничающих с учеными социальными и естественнонаучными. Дело в том, что первые оказываются в социальном поле последних, где им навязывается определенная оптика, идущая как приложение к согласию на сотрудничество (с. 166). Эта проблема зависимости актуальна для *Art & Science*, но также для многих проектов исследовательского искусства. Перед художником встает проблема защиты своей автономии, и она не имеет очевидного решения. Например, Артур Жмиевский выступал за отказ от автономии искусства ради возможности ошибаться, признавать ошибку и на равных участвовать в дискуссии с учеными. Но как быть с удержанием самостоятельности позиции?

Завершает номер эссе Максима Селезнева о статусе скриншота в кино и его использовании зрителями. Он показывает, что в некоторых случаях кадр – вовсе не часть фильма, а равнозначная ему и даже самостоятельная величина. «Кинематограф живет и продолжает свою работу отнюдь не только внутри фильмов, но и в скриншотах, цветах, словах, воспоминаниях» (с. 220).

НЕПРЯМО ГОВОРЯ

Художественное исследование, казалось бы, претендует на революцию в искусстве, поэтому знание как знание должно сообщаться прямо, а не косвенно, как обычно происходит в данной сфере. Проблематизации этой непрямоты и посвящен «Художественный журнал» (2024. № 125).



Сергей Гуськов в открывающей номер статье заявляет, что исторически не прямое или опосредованное высказывание – это высказывание с позиции власти (с. 7). Впрочем, тут же добавляет, что непрямота на деле всеобща, таков «один из столпов человеческой цивилизации». Это касается

и искусства, ведь «как бы искренне и эго-документально ни выглядело произведение, каким бы эмоциональным порывом и все объясняющей теорией оно ни было вызвано к жизни, – его [прямого высказывания] там попросту нет» (с. 8).

Константин Зацепин замечает, что непрямота высказывания сегодня связана и со сложностью и непроницаемостью реальности:

«Искусство все чаще прибегает к риторике непредставимого, тайного, неименоваемого, пытаюсь говорить о действительности как о загадке и взамен прямых интерпретационных кодов предлагая зрителю напряженное чувственное ощущение, аналогом которого в кинематографе является саспенс» (с. 133).

Зацепин показывает эту тенденцию на примере жанра *пейзажа*, который способен выразить хрупкий опыт благодаря нерепрезентативным формам и дистанцированности от человека. Речь о транспортных развязках, офисных зданиях, одноэтажных пригородах, гаражных массивах, видах из окна поезда и лиминальных пространствах. Марсель Бротарс, в свою очередь, усиливает тезис и указывает на *нормативность* не прямой речи для художника:

«Надо отказаться от четкого послания, чтобы эта роль не могла возлагаться на художника и, в более широком смысле, – на любого коммерчески заинтересованного производителя. И здесь можно было бы начать полемику. [...] Между искусством и меседжем не должно быть прямой связи, тем более, если это послание политическое, иначе мы погрязнем в фальши. Просто утонем. Я предпочитаю надписи, которые представляют собой ловушки для простаков, без обязательств» (с. 23).

Общая интенция интервью с Бротарсом – сорвать покров с таинства искусстве всеми доступными средствами. Но не входят ли это в противоречие с идеалом?

С Бротарсом и Гуськовым не согласен Иван Новиков. Он придерживается мнения, что перед художником всегда стоит «дилемма явного и неявного высказывания: показать ли интересующую меня тему очевидным путем, [...] или говорить о ней апофатически, избегая очевидных указаний и описаний» (с. 105). Причем в последние годы, после пандемии и войн, граница в этой дилемме стала однозначной и «охраняемой»:

«Ты либо на стороне тех, кто высказывается открыто, “в лоб”, иллюстративно, честно (тут можно подобрать эпитеты с любым оценочным окрасом), либо на стороне тех, кто говорит эзоповым языком, неявно, стыдливо, трусливо, более глубинно» (с. 108).

Если уехавшие в другие страны художники склоняются к прямому высказыванию, то оставшиеся – к неявному. Впрочем, замечает Новиков, такая поляризация – проблема глобальной современности. Думается, обсуждению темы не хватает учета стороны зрителя: зачастую непрямота высказывания зависит от интерпретатора, который может поддаться и принять правила игры, а может захотеть воспринимать все «в лоб».

Проблематика (не)прямоты тесно связана с самой возможностью художника говорить от своего имени, а не быть проводником тех или иных сил – другого класса, капитала, империализма, господствующей культуры. Словом, иметь *собственную* речь. Николай Ухринский в своем тексте отвечает на вопрос о том, может ли современный художник, «критически осознающий, что институционально и структурно он хотя бы отчасти принадлежит империализму и гегемонии, произвести деколониальное высказывание» (с. 69).

«[Деколониальный художник] оказывается на пересечении нескольких, порой весьма противоречивых требований. Как худож-



ник вообще, он должна олицетворять автономию искусства и эмансипированного субъекта, то есть говорить от своего имени, продолжая базовую установку искусства. Как боец за гегемонию прогрессивных сил [...] он должен пытаться дать голос угнетенному, способствовать справедливому перераспределению символических и материальных ресурсов, то есть делать вклад в изменение мира и длить отказ от автономии искусства. Как радикальный практик, он должен быть изощренным и эффективным в работе с существующими символическими и языковыми кодами и субъектностями, в том числе своей собственной, чтобы продолжать развитие арсенала средств и методов радикального современного искусства. Наконец, как критический художник, он должна рефлексировать свои институциональный интерес и привилегию, чтобы продолжать искусство как действительно критический проект» (с. 77).

И это при том, что любой художник «заражен» структурами империализма, капитализма и колониализма, встроен в их воспроизводство институционально и структурно. Работа со своей субъективностью – ключ к тому, чтобы ответить на все эти противоречивые требования и «исполнить субалтерна», не являясь им в полной мере, – «говорить не своей колониальной и гегемонистской частью, а угнетенной» (с. 78).

Вопрос о непрямом говорении в искусстве неизбежно затрагивает тему статуса *репрезентации*. Тристан Гарсия ставит целью «объяснить объективное, реальное и материальное существование репрезентаций, созданных человеческим искусством» (с. 12). Разобрав три основных подхода понимания репрезентативного объекта (копия и мимесис, знак и сигнификация, дубликат), он предлагает свою модель: репрезентировать значит *отсутствовать* (прежде всего в пространственном смысле).

«Любая репрезентация, будь то визуальная, звуковая или даже тактильная, предполагает работу удаления, устранения присутствующей материи: изображение есть трехмерный объект, сведенный к состоянию квазиповерхности, глубина которой уменьшена почти до нуля, а одна сторона превращена в оборотную. [...] Любую репрезентацию следует понимать как систему обмена, происходящего внутри самих объектов: сдерживая то или иное измерение или часть пространства, чтобы свести его практически к ничему (то есть делая его отсутствующим), вы не по волшебству, а рационально заставляете то, чего нет, п(р)оявиться. И репрезентация есть не первоначальное представление чего-то отсутствующего, но существующего где-то в другом месте, а п(р)оявление чего-то отсутствующего, обусловленное отсутствием чего-то присутствующего» (с. 16–17).

Словом, присутствующее как репрезентирующий объект, не похожий на репрезентируемое, становится практически отсутствующим, а отсутствующее репрезентируемое – предьявленным. Существенна объективность репрезентаций, которые «не находятся ни в нашем сознании, ни в нашем восприятии: они вписаны человеческим искусством в определенные объекты, которые заставляют наше познание признавать отсутствие присутствия в них, а в качестве компенсации – присутствие чего-то отсутствующего» (с. 19).

Также в номере читатель найдет статью Бориса Гройса о выставке как разоблачении аппарата производства арт-системы и о том, что с ней происходит, когда выставляется арт-документация из интернета. Примечателен тезис автора о том, что «искусство обладает универсальной функцией сопротивления технологическому прогрессу, а художественный музей есть место, где эта универсальная функция может себя проявить» (с. 35). Это означает, что технологическое и научное искусство внутренне противоречиво: союз с прогрес-

сом сочетается с сопротивлением ему, ведь и такое искусство хочет быть сохранено для будущего.

Питер Осборн посвящает свою статью теневой фигуре концептуализма – Луису Камницеру – и его художественным стратегиям. Причин у аномального положения этого художника две:

«Эмигрантская латиноамериканская (в частности, уругвайская) родословная, осуществляющая геополитическое смещение канонического западного дискурса о концептуальном в искусстве, и практико-критическая основа вне проблематики формалистско-модернистской редукции, в экспериментальной экспансии графики в область стандартного “искусства”» (с. 38).

Западному концептуализму посвящена и статья Саши Бурхановой-Хабадзе, в частности, теме любви у Барбары Крюгер. То же направление развивает Наталья Смолянская, но переносит обсуждение на территорию московского концептуализма. Ее статья посвящена специфическому типу означивания, используемому Ильей Кабаковым и художниками его круга, а также его генеалогии. Разбирая работы Кабакова, она показывает, что произведения московского концептуализма, в отличие от западного, не производят тавтологии, «их произведения функционируют исходя из открытых символических царств» (с. 61). То есть комментарий расходится с действием и несет основную нагрузку, запуская рассказываемую историю. Андрей Фоменко подхватывает обсуждение о связи текста и изображения в московском концептуализме, в центре его внимания – работа «Иду» Эрика Булатова.

Завершает номер блок, посвященный языку граффити. Если Игорь Кобылин подвергает эрудированному анализу стиль и работы нижегородского художника Синего Карандаша, то Дарья Плаксиева сосредотачивается на иронии в стрит-арте.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОЛОГИЯ СЕГОДНЯ

«*Stasis*» (2023. № 1-2) посвящен неоднозначности и трудной судьбе *политической теологии*. В предисловии редакторы-составители отмечают:

«Имя для определенной области вопрошания – вопрошания о присутствии “теологического” (что бы оно пока ни значило) посреди “мирского града”, о смесях и смешениях, в которых пытаются установить места “Бога” или того, что от него остается, “мира” и “политики”; также оно есть имя для тех сознательных, рефлексивных проектов, нацеленных на производство иных смесей, исправляющих наличествующие и предлагающих решение патологических узлов, спутывающих “священное” и “мирское”, политику и спасение» (с. 6).

Текущий, третий, этап развития политической теологии тематизирует «“постутопическое” состояние, которое определяется как нигилистическое, обездвиженное или заключающее в себе нормализованную чрезвычайную ситуацию» (с. 7). Это время не после катастрофы, а в условиях грядущей или нормализованной катастрофы. Политическую теологию на этом этапе развивают левые мыслители (Жижек, Бадью, Агамбен), радикальные ортодоксы и такие авторы, как Мишель Анри и Франсуа Ларюэль. Одна из ведущих тем – критика секулярной реальности.

Открывается номер обзором, прочерчивающим отношения между теологией и современной философией. Агата Биелек-Робсон сопоставляет философско-теологические подходы к насилию у Жижека и Бенямина. Том Уолкер обнаруживает в работах раннего Маркса и Фейербаха гуманистическую политическую теологию. Анастасия Мерзенина разбирается с политико-теологическим содержанием у Гегеля и Шеллинга.

Затем обсуждение переходит к осмыслению текущих военных конфликтов в поли-



тико-теологической перспективе. Арсений Куманьков исследует теологическое происхождение правовой теории наказания военных преступников, направленного на прекращение и устранение греха. Евгений Учаев и Иван Николаев с опорой на Жирара переосмысливают понятие катехона в контексте угрозы ядерной войны. Их задача – интегрировать в политическую теологию идею ее безусловного предотвращения. Катехон переопределяется как антиномия «принуждение – легитимность», отсюда выражением катехона становится сосуществование «мирской» (принуждение) и «духовной» (легитимность) властей без иерархического подчинения одной из них другой.

В обсуждении политической теологии никуда без Шмитта: ему посвящен большой блок номера. Владимир Бродский, продолжая проект Майкла Мардера, выстраивает онтологическую интерпретацию политической теологии и сближает ее с хайдеггеровской фундаментальной онтологией. В свою очередь, Олег Горяинов при помощи рационалистической философии Декарта показывает апорийность и хрупкость политической теологии (Шмитта и не только). В центре его внимания бессилие бога у Декарта как исток этой теологии. Статья Артема Соловьева посвящена немецкой дискуссии по поводу гностицизма в послевоенной немецкой политической теологии как контексту формирования концепции «гностического рецидива» Одо Маркварда.

В завершение номера – материалы об утопии. Даниэль Недолян сопоставляет Эрнста Блоха и Алена Бадью. Он обнаруживает общее между двумя разными способами производства нового – утопией и событием. Лолита Агамалова пишет о преобразовании понятия утопии в современных спекулятивных и аналитических теориях модальности возможного.

КОМЕДИЙНОСТЬ ИСТОРИИ

«*Ab Imperio*» (2023. № 1) посвящен необычной для журнала теме «Возвращая способность автономного мышления и действия (агентности): экосистемы гуманизма и постгуманизма» (правда, постгуманизм так и не появится в материалах номера). Как отмечается в редакторском предисловии, речь идет о «процессе восстановления личной “агентности” в отношении рационализации человеческого разнообразия сразу на нескольких уровнях» (с. 20). История не может упускать из виду автономную субъектность людей.

«За пределами больших социологических и идеологических схем история всегда – про личный выбор. [...] Новые подходы к формированию исторических нарративов возникают только в процессе артикуляции новых субъективностей тех, кто рассказывает историю, проясняя свои личные предубеждения и академические приоритеты. Эпистемологическая осознанность, неизбежно предполагающая самоиронию и, возможно, даже черный юмор, позволяет противостоять гегемонии кажущихся анонимными структур мышления, будь то дискурсы нации, класса, идеологии или расы» (с. 25).

Центральная часть номера – дискуссионный блок о мейнстримных нарративах советской истории и, что неожиданно, смехе. Участники форума – литературоведы, историки, политологи – обсуждают эссе Шейлы Фицпатрик «Советская история как черная комедия». В нем Фицпатрик применяет жанр черной комедии к нарративу советской истории в качестве способа достичь критической дистанции и избежать оппозиции героев и злодеев (с. 31). Вопрос в том, какая пропорция трансгрессии продуктивна и допустима? Как отмечает сама Фицпатрик, генератором абсурдности СССР и его истории была пропасть между идеологическим тезисом

о закономерности истории («в принципе») и неожиданными случайностями жизни («на практике») (с. 38–39). Черная комедия возникает, когда неожиданное одновременно мрачно.

Энн Лаунсбери добавляет, что, помимо упомянутой Фицпатрик критичности и ироничности, черная комедия может способствовать признанию человеческих страданий. Марк Эделе также поддерживает Фицпатрик и указывает, что смех позволяет выявлять абсурдность и претенциозность тоталитарных режимов. Рональд Суни призывает избегать издевательского тона, сохранять эмпатию и с пониманием относиться к неидеальным историческим действующим лицам.

Евгений Добренко, однако, не соглашается с Фицпатрик и замечает, что любая история – черный юмор, а потому он является слишком широкой жанровой и эстетической рамкой для советской истории (с. 66). Добренко считает, что эстетика советского и советской истории – это соцреализм, а ее суть – имитационность:

«Соцреализм производил символические ценности социализма вместо реальности социализма. В этом и была его основная функция – не пропаганда, но производство реальности через ее эстетизацию. [...] В сегодняшней перспективе соцреализм сам превратился в бесконечный источник комического: ирония, пародирование, пастиш» (с. 70, 71).

Авторов рубрики «История» объединяет «контекстуализация опыта создания конституций в новых национальных государствах, возникших после Первой мировой войны на руинах европейских континентальных империй» (с. 21). Для этого процесса характерна сложность перехода от имперского режима разнообразия к национальному. Одним из таких государств была Грузия, которой посвящена статья Тимоти Блаувельта и Антона Вачарад-

зе. В центре их внимания – перипетии формирования грузинской нации в 1918–1921 годах и сопротивление этому процессу абхазов. Объявление страны национальным государством и «грузинизация» поделили население на грузинское большинство, в которое вошли многочисленные местные этнокультурные группы, и меньшинство, включавшее наименее ассимилированные группы, в том числе абхазов. Если первые придерживались унитаризма, то вторые склонялись к федералистским сценариям. Итогом противостояния стало включение в Конституцию пункта об ограниченной автономии Абхазии. Авторы анализируют коммуникацию между абхазскими делегациями и Конституционным комитетом социалистического Учредительного собрания Грузии и «реконструируют автономность мышления и действия конкретных людей, скрывающуюся за абстракцией “исторического процесса”» (с. 23).

Еще одно государство, ставшее национальным после распада империи, – Польша. Виктор Мажец исследует процесс разработки принятой в 1921 году Конституции в контексте решения проблемы управления этнокультурным разнообразием в крайне неоднородном и политически разделенном постимперском государстве. Существовали три постимперские части Польши, каждая со своим прошлым и непольским населением, признаваемым теперь меньшинством. Однако правонационалистический парламент учитывал интересы меньшинств лишь под давлением иностранных государств.

Что можно сказать о номерах, попавших в обзор? Все они так или иначе заняты поисками альтернатив магистральным подходам и путям развития. И художественное исследование, и политическая теология, и комедия как жанр истории – попытки попробовать что-то новое в условиях тупика современного искусства, политической теории и историографии.

