

АЛЕКСАНДР  
ПИСАРЕВ

## Психоанализ, опера и коммунальные тела Кабакова:

обзор российских  
интеллектуальных журналов



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

**Т**емы номеров, попавших в этот обзор, столь же разнообразны, сколь непривычны – такие проблематики либо еще не поднимались отечественными журналами, либо обсуждались весьма давно. Так, «Логос» сосредоточен на разоблачении институциональной слепоты психоаналитиков и теоретической немощи злоупотребляющих психоаналитическим аппаратом философов. «Versus» отправляется в оперу, чтобы затем обнаружить ее пересечение с психоанализом и погрузиться в размышления о барокко. «Ab Imperio» исследует способы говорить о гражданстве вне национальной рамки и эссенциализирующего мышления. «Художественный журнал»

**ОБЗОР  
ЖУРНАЛОВ**

посвящает номер искусству и художественной методологии ушедшего от нас художника Ильи Кабакова.

## РАСПРИ И ЗЛОУПОТРЕБЛЕНИЯ ПСИХОАНАЛИЗА



«Логос» (2023. № 3) посвящен обсуждению книги психоаналитика Габриэля Тупинамба «Желание психоанализа». Вслед за шестым номером 2016 года это второй выпуск «Логоса», посвященный психоанализу. В центре дискуссии – конституитивность *институции* для психоанализа, то есть не содержание теории или клиники, а социальная форма, сообщество, в котором они разворачиваются и от которого неотделимы. Как поясняет в предисловии Александр Смулянский, институциональные пространства (психоаналитические ассоциации, школы, объединения специалистов) с их конфликтностью работают как малая политическая сцена, позволяя психоаналитику то, что ему запрещено в клинике и в коммуникации с представителями других дисциплин, а именно «психические отреагирования» (здесь можно не «сохранять лицо»).

«Именно в своем сообществе аналитики систематически не удерживаются от пейоративных высказываний по поводу деятельности других аналитиков (комментарии, от озвучивания которых в кабинете в присутствии анализанта, специалист, разумеется, отказался бы). Несдержанность эта никогда не ограничивается умеренно сублимационной разрядкой в словесной форме: напротив, однажды проявив себя, она непременно стремится к дальнейшему обострению – группы аналитиков перманентно критикуют и преследуют другие группы вплоть до момента, когда их конкретное сообщество будет поставлено на грань распада. [...] Явления такого рода невозможно списать, к примеру, на конкуренцию между сообществами или внутри них» (с. 4).

Здесь удовлетворяются почти все социальные потребности в выражении тревоги, запрещенном в кабинетной аналитической работе и в коммуникациях с аутсайдерами. Более того, психоаналитик «в отпадении своей институциональной позиции оказывается чрезвычайно подвержен всем нарушениям, вытекающим из коллективного функционирования» (с. 7).

Есть ли связь между конфликтностью сообщества и работой психоаналитиков? Проявляется ли она в клинике? Ответ на второй вопрос – скорее, нет; но одновременно можно сказать точно: связи не может не быть. При этом «ни одна существующая исследовательская и клиническая институция сегодня не нуждается в неотложном критическом анализе ее оснований и способов функционирования сильнее, чем институция психоаналитическая, и в то же время ни одна не получает в этом отношении так мало необходимого» (с. 2–3) – это слепое пятно в оптике психоаналитиков. Исправить это и берется Тупинамба, а вслед за ним авторы номера.

На проблематичность социального момента указывал уже Жак Лакан, отмечает Смулянский:

«Аналитики – в этом особенность их положения – не в состоянии воспользоваться своим знанием так, чтобы им не злоупотребить. По этой причине психоаналитик не в состоянии опереться на свое знание так, как это делает ученый или интеллектуал в более широком смысле» (с. 9).

Это злоупотребление, по Лакану, напрямую связано с работой и устройством психоаналитических сообществ. Тупинамба в свою очередь показывает, что «в психоанализе нет ничего, включая его наиболее независимые теоретические пополнения, что не было бы переопределено и сверхдетерминировано актами, совершаемыми в психоаналитических сообществах» (с. 18).

В номере представлен фрагмент из обсуждаемой книги, посвященный лакановской *идеологии* и политическому состоянию постлаканоуевского сообщества и его отношений с теорией и клиникой. Эта тема получает комментарий в статье Дмитрия Бочкова, который показывает, что одним из истоков политического устройства постлаканоуевских психоаналитических сообществ является то, что в самой теории проблематика эпистемологии фактически *подменяется* проблематикой этики. Замечу, что это обстоятельство отчасти объясняет неограниченность заимствований психоаналитического аппарата не аналитиками для этико-политических рассуждений: выхоленная эпистемология не в силах проблематизировать такое заимствование.

Одному из следствий центральной проблемы дискуссии посвящена статья Александра Смулянского. Психоаналитическое сообщество систематически исключает из себя тех, кто проходит анализ, анализантов. Предполагается, что это продиктовано интересами сохранения эксклюзивности профессиональной практики. Через это исключение проходит любой будущий психоаналитик, проходящий дидактический анализ до получения права на практику. Смулянский вслед за Тупинамбой ставит

вопрос об их статусе и радикализирует его: каков в сообществе статус вообще любого, кто проходит анализ? Возможно ли переустройство структур доступности сообщества?

Критический анализ решения, предлагаемого Смулянским, а также идей Тупинамбы читатель найдет в статье Евгении Коноревой. Вкратце: если последний выступает за трансформацию наличного состояния с позиций марксистской критики, то первый указывает на иное обстоятельство:

«Необходимо принять в расчет изначальные, но при этом скрытые и отрицаемые профессиональными сообществами обстоятельства устройства анализа, даже если ценой выступит необходимость признания того, что не анализант, а именно психоанализ находится в “прекарном положении, которое непрерывно оборачивается положением чрезвычайным”» (с. 76–77).

Различие их позиций вслед за Коноревой проясняет Денис Колосов, тематизируя процессы группообразования в психоаналитических сообществах.

Обсуждаемая проблема институциональной стороны психоанализа особенно рельефно проступает на фоне того, что левые интеллектуалы извне стремятся использовать психоаналитический аппарат в политических целях ради достижения «иной солидарности», демократизации и эмансипации. Однако единственные сообщества, реально конституированные этим аппаратом, как раз переполнены конфликтами и политиками *исключения* (с. 14), и вопрос Тупинамбы состоит в том, почему так происходит. В этом плане критический запал номера направлен как против психоаналитиков, слепых к собственной институциональной жизни, так и против интеллектуалов, связывающих неоправданные надежды с применением психоаналитической теории за пределами клиники. Заслуга книги Тупинамбы, по Смулянскому, в том, что она намеревается положить конец восходяще-



му к фрейдомарксизму «задействованию психоанализа в интересах “позитивной” освободительной философии, как правило, оборачивающейся эксплуатацией и порчей психоаналитических понятий» (с. 16). По сути, философы так и не соединили по-настоящему философию и психоанализ – например, Фрейда и Маркса, – поскольку упускали материалистический уровень «средств производства» и производили «дущеспасительность, особый философский морализм, использующий по необходимости элементы обеих критик» (с. 17).

В контексте публичной репрезентации психоанализа часто встает вопрос о деньгах. Им посвящена статья Иннокентия Мартынова, который интерпретирует деньги как эффект происходящего в анализе и как место «сгущения» его цикличности (с. 101, 110). В свою очередь Павел Одинцов, развивая идеи Тупинамба, обращает внимание на то, что не все в порядке и с внешними отношениями аналитических сообществ, а именно с их отношениями с другими дисциплинарными полями. Высокомерие, герметичность языка, неспособность выступать в дискуссиях на равных – все это, как показывает Одинцов, обусловлено специфической топологией бессознательного, учрежденной в психоаналитической теории.

Но не психоанализом единым. В номере читатель также найдет обстоятельный аналитический материал Александра Павлова о многообразии интерпретаций фильма Дэвида Финчера «Бойцовский клуб» (1999), правоведческую трактовку комикса «Брат. 25 лет» от Юлии Ерохиной и статью Максима Котельникова о магистральных подходах в социологии литературы.

## «VERSUS» ИДЕТ В ОПЕРУ

«Призраки оперы» – такова тема *«Versus»* (2022. № 6): авторы обсуждают социально-политический контекст этого жанра и осо-

бенности его производства. Открывает дискуссию статья Анны Порфирьевой, посвященная анализу контекста создания Рихардом Вагнером оперы «Лоэнгрин». Этот признанный эталон романтического произведения на деле нес мощное *политическое* содержание, будучи создан в период формирования германской нации. В своем историческом слое эта «государственно-народная» опера, помимо прочего, отсылала к «Деяниям саксов» Видукинда Корвейского и была посвящена сюжету рождения первого германского рейха, объединенного Генрихом Птицеловом, «отцом отечества» (с. 11). «Лоэнгрин» был первой оперой, развившей революционно-патриотические идеи германского Возрождения. Этот контекстуализирующий анализ Порфирьева дополняет исследованием художественных нововведений Вагнера, важных для последующей истории оперы.



Вагнер оказал сильное влияние на отечественную музыкальную культуру, в частности, на видных деятелей Серебряного века. Однако этим влияние не ограничилось, как показывает Татьяна Букина. Она изучает рецепцию вагнерианства массовой аудиторией (с. 66) на примере постановки тетралогии «Кольцо Нибелун-

гов» труппами Императорских театров в 1900–1914 годах.

Проблематику «интертекстуальности» музыки, заданную Порфирьевой, продолжает Михаил Мищенко. В отечественной историографии сложился образ Римского-Корсакова как самобытного композитора, стоящего в стороне от европейской традиции (с. 22). Мищенко деконструирует этот миф, подробно показывая, что произведения композитора наполнены реминисценциями на классиков и современников.

В исследованиях российской оперы есть один *логоцентристский* перекокс: она рассматривается прежде всего как «сценическая адаптация» классической литературы (с. 43). Филип Росс Буллокс на примере опер Глинки и Стравинского показывает, что при таком подходе не учитывается, что либретто создается сложнее: это взаимодействие многих акторов, а связь с литературной основой относительно гибкая.

Тему *условий производства* в оперном театре продолжает Ая Макарова. В фокусе ее внимания феномен интерпретативной режиссуры, ее генеалогия и магистральные версии. Это современное явление – режиссерский театр приходит в оперу после Первой мировой войны (с. 98). Он «родился как проект, призванный менять общество путем деэлитизации самого элитарного и вместе с тем самого человеческого из искусств – оперы» (с. 107). Такой подход противостоит традиционной опере, для которой характерна верность букве партитуры, – этому посвящена статья Никиты Дубова. Он прослеживает историческое изменение роли и вклада композитора и музыки в оперу как театральный продукт. Лишь в XIX веке с фиксацией оперного канона из нескольких десятков произведений композитор становится «сакральной фигурой».

Последней репликой в этой непривычной для интеллектуальной периодики дискуссии стал несколько неожиданный

материал. Ольга Манулкина анализирует музыкальную форму оперного номера Дивы Плавалагуны из «Пятого элемента» (1997) Люка Бессона. Это синтез фрагмента из оперы Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур» и вокализа, сочиненного Эриком Серром. Манулкина показывает, что ария Дивы является в сжатом виде *la solita forma*, традиционной формой итальянской арии первой половины XIX века. Она редко воспринимается современным слушателем как единое целое, поэтому номер Дивы в интерпретации Манулкиной – визуализация и урок слушания *la solita forma*.

Завершает номер по уже сложившейся традиции очередной фрагмент из «Книги пассажиров» Вальтера Беньямина. Это конволют D, посвященный скуке и вечному возвращению.

## ОПЕРА МЕРТВА, ДА ЗДРАВСТВУЕТ ОПЕРА!

Следующий номер «*Versus*» (2023. № 1) продолжает обсуждение оперы и переходит к теме барокко. Если ранее опере были посвящены исследования, подготовленные инсайдерами музыкального поля и историками, то в первый блок этого номера вошли скорее аутсайдеры – два философа и психоаналитик.

Статья Виктора Мазина посвящена интеллектуальным пересечениям между оперой и *психоанализом*. Поначалу отношения между ними не складывались, так как Фрейд не удалось концептуализировать наслаждение от музыки (с. 12). Впервые они пересеклись в исследовании Макса Графа, друга Густава Малера и Арнольда Шёнберга. Граф входил в самый первый психоаналитический круг, собиравшийся у Фрейда дома. Он написал подробное психоаналитическое исследование «Летучего голландца» Рихарда Вагнера. Впоследствии его сын, Герберт Граф, известный в клинике



как Маленький Ганс, стал заметным оперным режиссером и защитил диссертацию о Вагнере, в которой опирался на психоаналитический аппарат. В этом тексте, как отмечает Мазин, на первый план выходят общие для бессознательной и оперной сцен понятия желания, идентификации и фантазии.

«Принципиальная мысль диссертации Герберта Графа заключается в том, что опера – отражение души человека и в ней мы встречаемся с исполнением желания. Вагнер в свою очередь тоже говорит, что искусство есть удовлетворение желания в изображенном произведении. Иными словами, произведение искусства – фантазия. Так происходит встреча оперы и психоанализа» (с. 15).

Теория оперной постановки – это теория фантазии. Опера передает эстафету психоанализу и умирает, передается же «исполнение желания, того самого желания, которое вписано в фантазию» (с. 15), то есть бессознательную сцену. Вагнер считал, что опера неотделима от абсолютной монархии и двора и потому с их исчезновением умирает. Вопрос, замечает Мазин вслед за Лаку-Лабартом, состоит в том, как же писать эти произведения после «вагнеровского закрытия оперы»? Здесь релевантна лакановская концепция двух смертей: первой, физической, и второй, символической. Так Мазин подводит читателя к следующему материалу блока – фрагменту книги Славоя Жижека и Младена Долара «Вторая смерть оперы» (2002). Они предлагают параллельный лакановский анализ творчества двух композиторов: Жижек – Вагнера, а Долар – Моцарта. Одна из посылок их подхода звучит так:

«С самого начала опера была мертва – это мертворожденное дитя музыкального искусства. Одна из стандартных претензий к опере сегодня заключается в том, что она устарела, больше не является по-настоящему живой и, кроме того (еще один аспект того же самого упрека), что она больше

не является полностью автономным искусством, поскольку ей всегда приходится паразитировать на других искусствах (чистая музыка, театр). Вместо того, чтобы отрицать обвинение, следует подорвать его с помощью радикализации: опера *никогда* не соответствовала своему времени. С самого начала своего существования она воспринималась как нечто устаревшее, как ретроактивное разрешение определенного внутреннего кризиса в музыке и как нечистое искусство. Выражаясь по-гегельянски, опера устарела в самой своей концепции. Как же можно ее не любить?» (с. 26–27).

Продолжает и завершает обсуждение статья другого гегельянца – Теодора Адорно. Это фрагмент из его книги «Опыт о Вагнере» (1952), посвященный эстетической концепции *Gesamtkunstwerk*. Адорно анализирует связь между эволюцией оперы, автономией художника и развитием культурной индустрии, чтобы показать противоречивость концепции: она не устраняет музыкальное разделение труда, а усиливает его (с. 68).

«*Gesamtkunstwerk* берет за основу буржуазного “индивида” с его душой, чьи истоки и сущность коренятся в том же самом отчуждении, против которого восстает *Gesamtkunstwerk*. Последнее конституируется не тотальностью, от имени которой оно звучит, но принадлежит как по своим предпосылкам, так и по содержанию самому индивиду. Оно лишь назойливо и громко заявляет и себе как о воплощении тотальности» (с. 70).

Второй блок номера – о барокко. Александр Степанов подробно анализирует Версальский парк в качестве репрезентации абсолютной власти. Данила Расков прочитывает тексты камералистов Иоганна Иохима Бехера и Иоганна Генриха Готлиба Юсти как проявления духа барокко.

«Многие непонятные проявления экономической мысли становятся яснее через призму терминов барокко: избыточности, тяжеловесности, напыщенности, стремле-

ния к новому пафосу. Корпус такого рода произведений демонстрирует витальность, оптимизм, их идеи призваны производить впечатление – увлекать и развлекать. [...] Мы наблюдаем параллельную историю, экономическая мысль вполне включается в общую барочную историю эпохи, экономический язык текстов, жестов и событий совпадает с формами и проявлениями в других сферах. Экстравагантные явления приобретают единство стиля, несурзанности и чрезмерная плодовитость нормализуются фигурной барочной скобкой» (с. 119).

В конце номера публикуется конволют Е из «Книги пассажиров» Бенямина, условная тема которого – последствия перестройки Парижа бароном Османом в 1850–1870-е.

## ГРАЖДАНСТВО ПОСЛЕ НАЦИИ

«*Ab Imperio*» (2023. № 2) продолжает годовую тему ненациецентричных нарративов и построен вокруг темы «Гражданство и политическое участие в имперском и национальном государстве». Как отмечается в редакторском предисловии, рамка дискуссии задана оспариванием сложившегося в науке представления о симбиозе республиканизма и национализма, согласно которому демократические институты возможны только в случае складывания самостоятельной нации и однородной экономики в пределах определенной территории. При таком представлении применение категории *гражданства* к недемократическим сообществам или сообществам, которые нельзя назвать политической нацией, бессмысленно. Оспорить эту догму и берутся авторы номера. «Гражданство как практика, обусловленная и принадлежностью к политическому сообществу, и проявлением индивидуальной или групповой политической субъектности» (с. 18), не совпадает с исторически ограниченным симбиозом республиканизма и национализма. Например, гражданское самосознание возможно

и в политических системах, не признающих гражданское равенство. Фиксация этого несовпадения позволяет открыть возможность для конструирования аналитической модели, применимой и к национальным, и к имперским обществам.

Ярким примером переопределения категории гражданства является исследование Стюарта Уорда, интервью с которым публикуется в номере. Оно посвящено истории Британии как серии ситуативных пересборок в ответ на кризисы. То есть вместо стандартного нарратива стадий становления, расцвета, кризиса и заката – перманентный кризис и *реорганизация* как реакция на него, будь то формализация империи или конвертация ее в Содружество, инструментализация солидарности «белой расы» или деколонизация. Словом, в центре исторического процесса оказываются ситуативные решения, а не эволюционирующие во времени сущности вроде Британии и британскости. Это позволяет уйти от эссенциализации империи и нации. В такой оптике политическая субъектность изменчива, не тождественна административной власти и потому не является монополией метрополии. Уорд переосмысливает категории гражданства и подданства и предлагает взамен понимать британскость как *аффективное сообщество*, задаваемое чувством гражданской привязанности к абстрактной идее Британии. Именно оно, доказывает Уорд, во многом обеспечивало существование Британии.

В других материалах номера гражданство проблематизируется не со стороны эмоционального порядка, а исходя из территориальности. Штефани Цихаус исследует подданство в гибридной области, образовавшейся в районе Благовещенска в результате Айгунского договора 1858 года с Цинской империей. Здесь, на отошедшей к Российской империи территории, перемещались земли обеих империй и российские переселенцы соседствовали с цинскими



крестьянами. Со временем соседство и ничейные земли привели к конфликтам, а колонисты в противостоянии с «негражданами» приобрели гражданство, политическую субъектность как представители этноконфессиональной нации. Закончилось все трагично: во время Благовещенской резни 1900 года колонисты убили или изгнали цинских подданных из этой области.

Другой случай обретения политической субъектности в Российской империи рассматривает Виталий Фастовский. Он исследует практику летних заграничных туров для школьных учителей, которые с 1909 года организовывало Общество распространения технических знаний. Один из маршрутов пролегал через Египет и Грецию. В своих отчетах о поездках в Египет некоторые учителя критически высказывались о разграблении египетских археологических артефактов европейцами, воспроизводя дискурс своих египетских визави с европейским образованием. Таким образом они соединяли «западный» модернизм с ранним антиколониальным дискурсом. Так формировалась особая субъектность граждан сообщества глобального прогрессизма, объединяющего «западную» культуру и науку с критикой «западного» же колониализма и капитализма.

Штефан Риндлисбахер и Алан Томас предлагают интересный кейс контroversы вокруг формирующегося снизу гражданства. При советском размежевании республик Средней Азии кочевая часть местного населения (казахи, киргизы, туркмены, каракалпаки и другие) выступала за создание Среднеазиатской федерации, которая релятивизировала бы административные границы между национальными республиками. Дело в том, что строгая делимитация противоречила хозяйственным и социальным практикам кочевников. К сожалению, это сообщество солидарности проиграло и в результате делимитации понесло тяжелый урон.

Кардинально иной пример предлагает Павел Голубев в своем исследовании выставок русского искусства 1924–1926 годов в США. Казалось бы, культурно-идеологическое представительство молодого государства должно было быть монолитным, однако на деле оказалось разрозненным сплетением индивидуальных и групповых интересов российских художников, большевистских функционеров, американских деятелей культуры и эмигрантов разных политических толков. По сути, консолидированное «советское государство» здесь отсутствовало. На «русской» выставке были представлены работы художников, считавших друг друга соотечественниками и в этом смысле согражданами, но свою субъектность они проявляли скорее как представители «старой России», что не мешало им оставаться вполне лояльными советскими подданными, когда они находились в СССР.

Как замечается в редакторском предисловии, деконструкция категорий гражданства и подданства открывает путь к постнациональной истории, в которой категория нации работает как аналитическая, но не как данность в предметной плоскости.

«Система координат не может совпадать с объектом исследования, если целью является его анализ, а не воспроизведение зафиксированного в источниках образа» (с. 25).

## ЧЕЛОВЕК, ВКЛЮЧИВШИЙ В СЕБЯ ВСЕ

Долгожданный «*Художественный журнал*» (2023. № 123) посвящен памяти художника Ильи Кабакова. В номер вошли аналитические статьи, посвященные его искусству, биографии и художественной методологии, а также воспоминания коллег и друзей Кабакова.



Наверное, не меньше, чем с инсталляциями, Кабаков ассоциируется с сочетаниями визуального образа и текста. Георгий Кизельватер пишет:

«[Для Кабакова] изображение не имело права на самостоятельное существование, если не содержало или не включало в себя некий текст-комментарий, поскольку бесконтрольная интерпретация визуального образа зрителем была опасна для художника своей непредсказуемостью и потому требовала непременно сопровождения картинок чем-то вербальным» (с. 9).

Интересно, что сам Кизельватер еще в 1970-е интерпретировал этот художественный ход как «усложненную вариацию книг для детей». Отчасти этим преобладанием литературного начала обусловлено его определение московского концептуализма как *концептуализма нарративного* (с. 12). Напомню, классическая номинация этого течения, принадлежащая Борису Гройсу – *московский романтический концептуализм*, – отсылает к корням в романной традиции. Неслучайно Кабаков много писал, а важнейшим понятием нонконформистского искусства 1970-х был, как замечает Андрей Ерофеев, *персонаж*, изобретенный Комаром и Меламидом в 1972 году в ходе работы над проектом «Соц-арт». Произведения концептуалистов и близких к ним художников «фонили “персонажностью”» (с. 17–18), анализ и генеалогию которой как эстетической конструкции читатель найдет в статье Ерофеева. Это театрализация, которую автор определяет следующим образом:

«Художник выступает в ролях драматурга и режиссера-постановщика, а потом уже – актера, исполняющего роль персонажа, и сценографа, рисующего реквизит. Но главная его задача – придумать персонажа и составить мизансцену. Если эта мизансцена подготовлена для показа публике самого действия, разыгрываемого персо-

нажем, то перед нами перформанс. Если же мизансцена представляет как бы уже свершившееся и герой пьесы покинул помещение, оставив после своего действия лишь декорации и реквизит, – это инсталляция» (с. 19).

Один из персонажей Кабакова – его дублер, только не выставляющий картину саму по себе, а встраивающий ее в инсталляцию. При этом «эстетическом мерцании» ее вид и смысл существенно менялись: например, одна из работ метафизической «белой» серии попала в инсталляцию «Десять персонажей» (1988) о коммунальном быте.

Тему персонажей продолжает Виктор Мизиано в своем анализе ретроспективной выставки «Альтернативная история искусства» (2011, Москва), которая знаменовала возвращение Кабакова в Россию. В центре внимания Мизиано – противоречивая кабаковская концепция авторства и идея *коммунального тела* в контексте советской консервативной модернизации и биографии самого художника. Мизиано подчеркивает традиционалистское и мистифицирующее понимание русской культуры Кабаковым. Последний противопоставляет ее искажающему советскому опыту, который порождался коммунальным телом, и помещает в ее центр «темное, национальное, сакральное ядро» (с. 37). Мизиано реконструирует диахроническую и синхроническую модели истории, заложенные в московскую ретроспективу Кабакова, и сложные отношения его поколения с западным модерном. Последние и породили осознание этим поколением *конвенциональности* художественного языка и начало рефлексии над ним, ознаменовавшее рождение московского концептуализма. В частности, этих художников интересовал не язык как система, а «язык в действии, то есть деятельность людей по использованию языкового кода, употреблению знаковой системы; говоря иначе, московских концептуалистов интересовало то, что семиология называет речью» (с. 41).



Концептуалисты осознали, что принадлежат коммунальному телу через язык, – отсюда *московский коммунальный концептуализм*, определявшийся как «рефлексивная составляющая речевой коммуналности». Персонажи же во многом возникли как художественное осмысление многообразия типов коллективного тела, при котором переопределяется идея авторства и художественный объект создается художником от имени вымышленного героя. В совокупности эти открытия приводят к тому, что «творчество становится неотторжимым от перформативного поведения самого художника» (с. 42). Кабаков формулировал это как задачу *быть персонажем самого себя*, а Мизиано называет эту идею «сном автора», сопоставляя ее со «смертью автора» Ролана Барта:

«На московской ретроспективе Кабаков явил себя “персонажем самого себя” как минимум дважды – создав персонажа Илью Кабакова, от имени которого представил часть экспозиции музея “альтернативной истории искусства”, а также инсценируя “сон” на пресс-конференции и открытии выставки. [...] Автор у русского постмодерниста не умирает, а находит себя в некоей зоне сна, небытия, откуда он продолжает незримо управлять художественной структурой. Художник, представляя себя спящим посреди высшего триумфа своей жизни, предлагает себя в качестве первоисточника и места схода разбегающихся в разные стороны цепочек неразрешимых противоречий» (с. 42).

Хаим Сокол усматривает исток интереса Кабакова и художников его круга к языку в коммунальном теле. Анализируя тексты к инсталляции «Коммунальная кухня» (1994), он показывает обусловленность специфического использования языка постпамятью о революционном истоке общества и крушении революционных надежд. Коммунальная кухня в советском обществе, по Соколу, выполняет ту же функцию, что гостиная в обществе буржуазном: консти-

тутивное публичное пространство (само) репрезентации и общения. Разница в том, что в коммунальной квартире, этой «катастрофе интимности», «люди объединены по необходимости, вынужденно, по злой воле судьбы и государства» (с. 49). Это общность не семьи, а «советского народа», единственные воспитываемые для выражения чувства – долг и любовь к Родине. Здесь «идеология говорит устами каждого отдельного человека. Каждый становится не целью, но средством идеологии. Советский человек – как радио» и не умеет выражать ни чувства, ни мнение.

«Язык идеологии в пространстве коммунальной кухни превращается в карго-культ. Из обломков этого языка обитатели квартиры делают в основном копыя и топоры, которыми убивают друг друга. Кабаков показывает нам в своих инсталляциях именно эту катастрофу. Но он входит в пространство советского языка не через парадный вход, как это делают, например, соц-артисты, а через черный, который ведет напрямик на кухню» (с. 51).

Несколько иначе о том же размышляет Сергей Ситар:

«Ведущим тропом Кабакова и всего тогдашнего концептуализма был выход из состояния загнипнотизированности социально-идеологической репрезентацией мира – и выход, что существенно, в какое-то абсолютно не скоординированное этой репрезентацией, “дикое”, “закранное” пространство» (с. 100).

Более подробный анализ материальности коммунального пространства читатель найдет в статье Татьяны Мироновой, которая посвящена *документальности* очень личной работы Кабакова, инсталляции «Лабиринт (Альбом моей матери)» (1990). По поводу нее художник писал:

«Когда я думаю о мире, в котором прошла жизнь моей матери, и пытаюсь представить себе сжатый образ ее жизни, в моем воображении возникает длинный темный

коридор, где я блуждаю, как в лабиринте, и где за каждым поворотом, за каждым изгибом обнаруживается не мерцающий вдалеке свет выхода, а все тот же грязный пол и все те же серые, пыльные, обшарпанные стены, освещенные тусклым светом сорокаваттной лампочки» (с. 106).

Обсуждение связи искусства Кабакова и советского контекста продолжает Дмитрий Галкин. Согласно его интерпретации, Кабаков акцентирует внимание на проблеме того, как возможно мыслить «советское». Для него это прежде всего текстовая реальность – герметичный круг идеологических смыслов и тропов. В этом смысле «мир кабаковских героев словно бы собран как гротескная постмарксистская критика советского идеологического режима» (с. 107). Вся коммунальность – лишь воплощение языкового идеологического абсурда. Такой взгляд на советскую действительность, отмечу, сближает Кабакова с изгнанным из СССР логиком и писателем Александром Зиновьевым. Его произведения, особенно роман «Зияющие высоты» (1976), реконструируют логическую и экзистенциальную абсурдность этой действительности.

По замечанию Екатерины Лазаревой, кабаковская «ненависть к советскому, в период “холодной войны” еще востребованная на Западе, в эпоху глобализации и политики идентичности превратилась в самоэкзотизацию, перестала вписываться в новые повороты академического дискурса и художественного контекста» (с. 28; также см. с. 81). Однако осмысление Кабаковым советской действительности остается актуальным для российского контекста. К тому же, как отмечает Арсений Жилиев, Кабаков вовсе не отказывался от советского опыта, скажем, ради западной эстетической моды. Более того – и после эмиграции художник продолжал вести себя «как маленький человек из СССР» (с. 53–54) и интересовался, как он выражался, «предметами средней, мерзкой советской действительности».

В центре внимания Жилиева – динамика связей между биографическими моментами и художественной методологией Кабакова:

«Умение быстро адаптироваться под ситуацию и играть необходимую для минимального в ней присутствия (то есть выживания) роль, умение имитировать, симулировать, будь то роль “хорошего русского художника” на Западе, приличного иллюстратора в СССР, колориста в школе, оформителя ЖЭКа, реалиста, авангардиста, даже самого Кабакова в инсталляциях и прочее и прочее, – определяющие характеристики концептуального метода художника. Но в некотором смысле – это уже оформление, конкретное решение проблемы побега из-за решетки» (с. 54).

«После отъезда из СССР происходит окончательное преодоление идеи автономии живописной плоскости, семантически слипающейся с негативно понятой решеткой, и переход к тотальной инсталляции, пространству, маркированному самыми положительными коннотациями» (с. 61).

Различие двухмерной решетки и трехмерного пространства, на которое указывает Жилиев, маркировано для Кабакова политически как различие несвободы и свободы говорить, видеть или делать. Решетка – это, в духе Розалинды Краусс, мифологема модернистов, наследие авангардистов вроде «школьного директора» Малевича, но также символ советской действительности, коммунальной квартиры (с. 62). Ощущение же пространства, как отмечает Сергей Ситар вслед за Жилиевым, в инсталляциях Кабакова первично (с. 96). Эту первичность пространства иначе понимает Андрей Монастырский: не как чаемую свободу, а как особенность исходного, родного для Кабакова топоса:

«Мы все тут, русскоязычные, отстаем от западного мира в культурно-цивилизационном смысле лет на двести, ментально (и нравственно) пребывая больше в пространстве, а не во времени. [...] В пространстве часто дуют сильные ветра, и мы все тут



вынуждены, в наклонном положении противостояния этим ветрам, как-то пребывать на краю Логоса, цепляясь из последних сил за долетающие к нам звуки Баха, тишину Кейджа, поэзию Гёте и Томаса Манна. Так же, как это происходило у Пушкина, Льва Толстого, Чехова, Блока, воспитанных в европейской культуре. Все работы Кабакова созданы на этой границе сильного ветра между Западом и Востоком, между Пространством (восток) и Временем (запад). В этом их сила воздействия на всех нас, в них всегда работает этот генератор происхождения, генератор современности» (с. 98).

Свобода, ассоциируемая с пространством в реконструкции Жилиева, – скорее духовного, чем рационального толка. Инсталляционная форма, показывает он вслед за Кабаковым, сама мифологизирует: это капище, место магического реализма.

«И хотя культурная ценность произведения снижается, а экспозиционная – растет, именно внутри “здесь и сейчас” инсталляции посредством опыта посещения выставки сохраняется аура, реликтовый религиозный фон искусства» (с. 66).

Это возвращение к эпосу Жилиев трактует как смену решетки *квестом*. Квест связан с постструктуралистской проблемностью и поиском освобождающего решения в противовес структуралистскому выбору из наличных альтернатив. Квест – магистральная тенденция в искусстве, которой принадлежит и *research-based art* с его запутанными инсталляциями и претензией изменить мир через ритуально-магическую по сути работу с формулами исков и документов. Примечательно в этой связи, что возврат Кабакова к живописи в поздний период творчества связан, по его собственному признанию, с желанием остаться после смерти в памяти людей. Музеи пока не могут удовлетворительно сохранять инсталляции, другое дело – живопись, несущая индексальный след (с. 68).

Однако чаще все же обсуждают инсталляции Кабаковым. Об их связях с архитектурой – диалог Сергея Ситара и Андрея Монастырского. Статья Валентина Дьяконова посвящена отдельному сюжету: во второй половине 1980-х Кабаков создал серию инсталляций с маленькими белыми человечками, которые выглядели странно и чужеродно в контексте его искусства. Дьяконов сопоставляет их с другими фигурами кабаковского «космоса смыслов»: мухами – как единицами (советской) коллективности – и ангелами, вводящими прожитую жизнь в поле вечности. Разница в том, что в случае белых человечков художник играет в визионерское искусство: он отступает и позволяет этим пришельцам, которые оказываются человеческими душами, следовать своему пути через кабаковские инсталляции прочь из мира (с. 74–75). Дьяконов трактует это как заимствование Кабаковым гностического мотива творения жизни как зачатия или же сюжета о зачатии из ранней голландской живописи Иисуса светом (с. 77).

Религиозным мотивам посвящена также статья Николая Ухринского, который анализирует связи между эзотерическим и экзотерическим уровнями в работах Кабакова. В центре его внимания – то, как Кабаков стал частью глобальной арт-системы, застав своим приездом начало ее рождения. Этим моментом совпадения стала выставка «Маги Земли» Жан-Юбер Мартена в Париже в 1989 году, в которой участвовал Кабаков и которая считается одним из символических начал эпохи глобального искусства. Интересно, что, по Ухринскому, эзотерическое содержание работ художника было необходимо глобальной арт-системе как знак инаковости советского искусства в лице Кабакова (с. 90–91).

Эзотерическую линию трактовки искусства Кабакова поддерживает Дмитрий Галкин. Он обращает внимание на, в общем-то, очевидный факт: собирая свои тотальные инсталляции из советских вещей, Кабаков

действует как этнограф материальной культуры, только вскрывает в ней сакральные, духовно-мистические слои. Словом, его искусство – *мистическая этнография*, а поэтика – поэтика клаустрофобного уюта (с. 107).

«В мистической этнографии тотальность надломленного инсталлированного мира служит лишь мостом к тотальности “духовного подвига”, цель которого – выскользнуть из-под вездесущей внутренней колонизации. Кабаков делится с нами своим методом художественной деконструкции этого тотального всепоглощающего процесса, показывая, что на когнитивном уровне он может потерпеть фиаско, встречаясь с силой маленького человека-демиурга» (с. 108).

Галкин вписывает Кабакова в *мета-модернистский* поворот, так как для его инсталляций важна аффективная сила отсутствующего героя, а их действенность задается «скорее драматургией какой-то особой кабаковской искренности, а не жесткой постмодернистской иронии, рассыпающей смыслы» (с. 109).

Этнографический момент в искусстве Кабакова привлекает и Юлию Тихомирову, однако она прочитывает россыпи вещей в его инсталляциях как коллекцию. Коллекционируют персонажи Кабакова, маленькие люди (прежде всего из «Десяти персонажей»), чтобы сбежать из действительности в искусственный мир, создаваемый коллекцией (с. 117). Тягу к коллекционированию художник сохраняет и в поздний период: «окончательно перейдя в живопись, Илья Кабаков сохраняет страсть к репродуцированию частей мира истории искусства, волшебного мира, к коллекционированию на холсте, реализующемуся в мотиве “картина в картине”» (с. 120).

Более краткий, чем обзор Арсения Жилиева эволюции искусства Кабакова, дает Екатерина Лазарева. Она показывает его движение с точки зрения тех, кого не возьмут в будущее, через позицию того, кого в буду-

щее взяли. Если на первом этапе он сводил счеты с авангардизмом и «отвергал любые претензии на переустройство жизни, даже романтическое “изменение мира”, а конструктивное начало авангарда воспринимал как авторитарное» (с. 28), то затем стал «большим начальником», по сути, куратором и кодификатором московского концептуализма как явления и занял место на вершине культурной иерархии. (Некоторые штрихи к карьерной стратегии Кабакова дает и Кизельватер (с. 12–14).) Правда, для всех ли поколений существовало это первенство Кабакова? Скорее это поколенческий момент, о чем свидетельствует беседа Ивана Новикова и Димы Филиппова: для поколения тридцатилетних Кабаков – только праотец, большой, но далекий (с. 137–138).

Как бы то ни было, Кабаков – собеседник. В своих воспоминаниях, завершающих номер, Вадим Захаров подчеркивает, что деятельность концептуалистов всегда была художественно-текстовой:

«Работа с текстом в нашем кругу была естественным делом. Литературные и аналитические тексты, комментарии редко отделялись от визуального искусства, акций, создавая подчас непростой визуально-текстовый образ» (с. 146).

Можно быть уверенными, что такая двойная природа художников этого круга – и особенно Кабакова – оставляет им множество собеседников и позволяет продолжать жить в настоящем и будущем.

Хочется надеяться, что та же судьба постигнет и номера журналов, вошедших в этот обзор. Разворачиваемые в них темы и неожиданны, и долгожданны, будь то социальный контекст психоанализа или оперы, художественная методология патриарха московского концептуализма или переосмысление категории гражданства. Способность начинать новые темы в тяжелые времена – хороший признак жизнеспособности сообщества.

