

КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

Россия, Екатеринбург.
Екатеринбургская академия современного искусства.
Ректор, доктор философских наук.Russia, Ekaterinburg.
Ekaterinburg Academy of Contemporary Art.
Rector, PhD.kropotovi@yahoo.com

АЛЛЕГОРИИ В ЭПОХУ ЭКОНОМИМЕЗИСА: ОБ ИСТОКАХ НЕПАНОПТИЧЕСКОЙ ИКОНОГРАФИИ СТРИТ-АРТА

В статье анализируется ряд примеров искусства стрит-арта в локальном городском контексте, прослеживается генеалогическая связь стрит-арта с лэнд-артом, в частности, в аспекте многослойности создаваемых текстов. Рукотворные городские пространства трактуются как многослойный текст-палимпсесты, своего рода современные аллегии, возникающие в процессе вторичного освоения городских символического пустот. Близость стрит-арта и лэнд-арта рассматривается также в контексте работы с «твердым», «незыблемым» пространством (природным или рукотворным), которое благодаря художественным стратегиям освоения превращается в пластичное, изменчивое и потому пористое, проницаемое. Наконец, художественные практики стрит-арта вписываются в социально-исторический контекст перехода от «твердой» модели индустриального общества советского типа к «пластичной» модели пост-индустриального производства.

Ключевые слова: стрит-арт, лэнд-арт, урбанистика, аллегория, палимпсест, гибридизация текстуального и визуального

Allegories in the Era of Economimesis: On the Origins of the Non-panoptical Iconography of Street Art

Drawing on the example of local street-art practices, the article examines the link between modern street art and environmental art, especially in regards to the multi-layered character of their texts. Modern street-art practices turn urban spaces into palimpsests and allegories of a sort, as artists adopt and revamp formerly idle and symbolically empty sites. The article examines the ability of street-art practices to turn solid and stable urban landscapes into fluid and flexible spaces — the common trait also linking street art and environmental art. Finally, the ability of street artists to transform the rigid urban terrain is perceived as an indication of major socioeconomic transformation — from the industrial model of the Soviet type to the flexible post-industrial model of new Russian capitalism.

Key words: street art, land art, urban studies, allegory, palimpsest, hybridization of the textual and the visual

«Что ты любишь на свете сильнее всего?»
— «Реки и улицы — длинные вещи жизни».

И. Бродский

Художественная инсталляция —
это способ перенести границы
суверенных прав художника
с индивидуального объекта
на все выставочное пространство.

Б. Гройс

Впервые идея Деррида о возможности понимания искусства в русле своего рода экономимезиса¹ была высказана приме-

¹ Derrida J. Economimesis // *Diacritics*, Vol. 11. pp. 3-25. Ed. by The Johns Hopkins University Press. 1981. <http://www.jstor.org/pss/464726>; <http://www.colorado.edu/envd/courses/envd4114-001/Fall09/>

нительно к литературной и художественной критике. В смягченной, конкретизированной и детализированной форме, избегающей обвинений в экономическом детерминизме, она проникла в работы авторов, исповедующих неомарксистский взгляд на процессы художественного производства, обращения ценностей и восприятия². Несмотря на все модернистские мифы, художник никогда не был свободен от существующих экономических практик с их представлениями о богатстве.

Theory/Economimesis.pdf. См. также: Долгин А. Экономика символического обмена, М.2006., Он же. Манифест новой экономики: вторая невидимая рука рынка, М. 2010; Кротов С. Л. Проблема «экономического измерения» субъективности в неклассической философии искусства. Автореф. дисс. на соискание степени д-ра ф. н., Екатеринбург: УрГУ, 2000. <http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats3/b59.htm>

² Clark T. J. Farewell to an Idea. 1999; Harris J. The New Art History: A critical introduction. 2001, etc.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

В начале Нового времени художникам были уготованы роли в сфере более-менее статусного ремесленного производства, предполагающего умение обрабатывать редкие материалы и владение уникальными компетенциями. Затем, в зрелом индустриальном обществе, художнику в качестве ролевой модели ближе всего стал пролетарий как субъект интенсивного телесного (физического) труда. «Художник становится отчужденным работником, ничем не отличающимся от всех остальных вовлеченных в современный производственный процесс»³. На сегодня художник — это еще и оператор разными материалами, цитатами, менеджер процесса коммуникации, где рукоделие лишь малая часть, но где есть производство концепта, привлечение ресурса, организация ивента-хепенинга или флеш-моба, запись на камеру, создание видеоролика, размещение его в сети.

Известный искусствовед и философ Б. Гройс успешно популяризирует для российских читателей идею экономимезиса, ставшую доступной как раз в момент их запоздалого перехода к обществу потребления. Позволим привести обширную цитату:

«Мы знаем, что сегодня во всех областях жизни, включая искусство, ре-продукция торжествует над продукцией. Никто не может утверждать, что он стоит у истоков своей работы, что он самостоятельно производит значения, интенции и формы и выводит их в мир. Точно так же современное искусство уже давно отказалось от претензий на оригинальность. Сегодняшний художник цитирует, ре-продуцирует и использует уже существующие вещи — и он делает это вполне явно. <...> Художник становится постепенно социальным уполномоченным современной экономики по изобретению и развитию новых желаний потребления, к которым, впрочем, также относится требование простоты, скромности и аскезы. <...> Художник <...> приблизился к управлению, планированию, руководству и, в итоге, к потреблению. Выявляя, формализуя и стратегически используя технические методы искусства, художник авангарда с самого начала делает возможным повторение этих методов со стороны потенциального наблюдателя. <...> Это повторение больше не имеет ничего общего с повторяющейся промышленной работой. Речь идет о властном взгляде господина — об управляющем и стратегическом взгляде, который может снова стать повторением только стратегически. Деятельность сегодняшнего пост-авангардного художника осуществляется именно как серия ясных, стратегических и вновь задействованных решений относительно того, что нужно отобразить и что отбросить»⁴.

Художник подражает менеджеру, который, в свою очередь, чувствует себя как рыба в воде в стихиях современного мегаполиса. Главное, что оба они подражают городу как авангарду современной экономики с ее сосуществующими разнородны-

ми экономическими укладами — «работают» не столько физически, сколько анализируют данные, структурируют процессы коммуникации, принимают решение, выбирают проекты и комбинируют ресурсы.

Мир искусства сейчас настолько открыт суверенным силам экономической реальности, что стал избыточным, перенасыщенным знаками: «Мир художественных репрезентаций стал столь же телесным, токсичным и дискомфортным, как и сама реальность. Если прежде об искусстве рассуждали в терминах "вовлечения", то теперь можно говорить о "пространствах выталкивания", преисполненных истерогенной карнальности (телесности). Весь вопрос в том, откуда и куда осуществляется это выталкивание?»⁵ (курсив мой. — С. К.). В суждениях В. Тупицына о силовом пространстве современной текстуальности обратим внимание на момент принужденности, культурогенной неизбежности — структуре, нагнетаемой в художественной реальности, которая, подобно судьбе, ведет смиренного или тащит упирающегося. Что же касается вектора движения, то очевидно, как предупреждал Ж. Деррида, он может быть обозначен в антихайдеггеровских, смещенных терминах: от сущности к существованию, от подлинного бытия к экзистенции, от сокрытого к очевидному, наконец от дома к домоводству. Искусство моделирует отчужденную логику бесчеловечной суверенности в большей степени, чем она представлена в сравнительно благополучной и комфортабельной, уютной и одомашненной обыденной реальности. Оно говорит, или показывает, или молчаливо навязывает странные и жестокие вещи, но выглядит при этом максимально естественно, совпадая с эмпирическими очевидностями, в которых вырастает неочевидное. В силу «брутальности и автохтонности» (имитации или мимикрии под подлинность) рукотворных современных художественных манифестаций, самовластные вещи искусства выглядят бытийно-натуральнее, чем сами искусственные реальности жизни. Все это обрекает художников на постоянную работу с экзотикой повседневной жизни, вынуждает вести в ней поиск иного, гетерогенного, как это делает, скажем, классик американского нефигуриативного искусства Сайрус Твомбли, подобно Пуссену всю жизнь живущий в Риме. Он уравнивает низкое и высокое, снимая ценностную иерархию, когда официальные знаки высокой культуры (Гомер, римская классика и т. п.) поставлены рядом с совершенно низкими с точки зрения истеблишмента реалиями: мусором, люмпенскими граффити и другими надписями на стенах современных городов.

В нашей статье мы попытаемся подтвердить гипотезу о воздействии экономической практики, в том числе, и на художественное производство, и на современный западный искусствоведческий дискурс, сопровождающий работы художников на пути к потребителю. На примере интерпретации ленд-арта мы проанализируем мировоззренческие рефлексии нового искусствоведения по поводу серьезных сдвигов в отношениях между визуальным мышлением и текстуальностью в ситуации постиндустриального транзита. Наконец, мы рассмотрим взаимодействие текста и образа на материале екатеринбургского стрит-арта, убедительно иллюстрирующего несколько ключевых идей современной урбанистики (пористость городской

³ Гройс Б. Маркс после Дюшана или Два тела художника // Первая Уральская индустриальная биеннале современного искусства: Ударники мобильных образов (основной проект, Т.1). Екатеринбург, 2010, С.44, 52.

⁴ Гройс Б. Искусство как авангард экономики // Максимка, 1999, №4. С.1-4 <http://www.guelman.ru/maksimka/n4/kunst.htm>

⁵ Тупицын В. Другое искусства. М., 1997. С. 12.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

среды, вовлечение ее в символическое обращение путем пре-
вращения в гиперреальность).

Рождение ленд-арта на месте урановых разработок из духа символической экономики

Наиболее мощный пример «экономической инверсии» фундаментальных оппозиций современной культуры (обращения натуральных и конвенционально-знаковых, языковых элементов; диалектики визуальных и вербальных, пространственных и временных искусств) дает творчество до сих пор не оцененного по достоинству в отечественном искусствознании представителя американского направления «ленд-арт», скульптора-минималиста, писателя, арт-критика Роберта Смитсона⁶. Согласно его концепции природы, которая оказалась чрезвычайно близка интуициям постструктуралистов, геологические страты земли — это запутанный музейный лабиринт, а залежи пластов земной коры являются, по сути дела, текстом. Именно теоретическая возможность «выпадения в осадок» кристаллообразующей структуры, схематики мышления и дали начало его знаменитым ландшафтными проектам, в которых процессы человеческой субъективности проецируются на геологическую архитектуру ландшафта штата Юта, а земля вовлекается в семиосферу и изъясняется своими знаками. В его сочинениях встречаются высказывания о языке, весьма напоминающие цитаты из О. Манделштама, Х.-Л. Борхеса или Р. Барта, особенно когда он пишет о «воображаемых лепетах языка, сквозь которые художник может продвигаться лишь теряя самообладание, опьяняя себя головокружительным синтаксисом, обнаруживая загадочные пересечения значений, странные связующие нити истории, непредвиденное эхо, нераспознанный юмор или неясное знание. <...> Однако все эти рискованные поиски, полные безопорных фикций и бесконечных архитектур и контрархитектур <...> в конце концов (если только он на самом деле существует), возможно, являются всего лишь игрой бессмысленных отражений»⁷. Здесь напрашивается явное сопоставление со строками из 5-го и 9-го стихотворений манделштамовского цикла «Восьмистишия»: «в земной коре юродствуют породы», художник «опыт из лепета лепит//и лепет из опыта пьет». Приведенный выше пассаж, открывающий эссе Р. Смитсона «Музей языка по соседству с искусством», содержит ряд важных тем, получивших развитие в его творчестве. Это, прежде всего, сочетание истории и фикции при объяснении происхождения Большого Соленого озера в Юте (форма знаменитого «Спирального мола», обозначающая гигантский водоворот в центре озера, родилась из древней индейской космогониче-

ской легенды), архитектура и контрархитектура (конструкция и деконструкция, ставшая видимой борьба порядка и хаоса) в «Полузасыпанном дровянике».

Все его тексты — не что иное как рефлексия по поводу бездонной природы языка, они наглядно и весьма впечатляюще демонстрируют тяготение наиболее чутких, масштабно и концептуально мыслящих художников последней трети XX века к постструктуралистской методологии, к заимствованию ее категориального аппарата и ее ценностных ориентиров. Поэтому «Музей языка» фактически является описанием того, что происходит, когда язык в постиндустриальной цивилизации приобретает центральный статус. Одновременно это тексты, посвященные понятию центра, и в особенности диалектике отношений между центром и его окружением («местом» и «не-местом»), которую, собственно, и моделируют все ландшафтные «без-мерности», не вмещающиеся в музейные пространства. Конструкции Р.Смитсона нацелены на то, чтобы исторгнуть наш разум из состояния самогипноза и обратить к его «несфокусированным окраинам», где он «утрачивает свои границы и ощущение океанической наполненности»⁸ в качестве центра буржуазной культуры, а само место окраины или кромки теряется. Все свои «не помещаемые» в экспозиционное пространство, но активизирующие собственное окружение конструкции он отождествляет с текстами как такой системой знаков, которая раскрывается по мере нашего продвижения по ней.

Всякий раз, когда Р. Смитсон обращается к понятию центра, он делает это только лишь для того, чтобы описать его утрату. «Невмещаемое» есть лишь пустующее место, отражение отсутствующего центра, именно об этом говорят работы многих близких к нему художников поколения 1960–1970-х: Р. Кормана, Э. Рейнхарда, В. Фулера, Д. Джада, Б. Ньюмена. Точка схода (фокус) ускользает от нашей способности находить центр: «Где он находится — центральный момент, ось, полюс, доминирующий интерес, фиксированная позиция, абстрактная структура или главная цель? Разум бросается к своим внешним пределам по невыносимой, головокружительной траектории»⁹. Удивительно то, что понятие центра только лишь внутри и посредством языка и может вводиться, но в то же время язык, предполагающий потенциальную бесконечность замещения элементов в качестве своего центра (своей сути, предназначения), абсолютно разрушает все возможности надежной локализации любого центра. Р. Смитсон описывает в данном случае не что иное, как головокружительный опыт «децентрации», возникающий в тот момент, когда язык «завладел универсальным проблемным полем; этот момент, когда при отсутствии центра или истока все становится дискурсом»¹⁰. Таким образом, выход языка на авансцену современной мыслительной ситуации, равно как и проникновение его в область визуально-пластических искусств, указывает на децентрирующую экономику многополюсного мира, где главным объектом для художника является непрерывное смещение точки зрения, аксиом и устоев, системы ценностных координат. Все работы Р. Смитсона порождены радикальным смещением искусства с его традиционного

⁶ Роберт Смитсон (англ. Robert Smithson; 2 января 1938 — 20 июля 1973) — американский художник, знаменитый преимущественно своими работами в области ленд-арта и паблик-арта. 1968 году он написал эссе A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (англ. Выпадение разума в осадок: Земляные проекты), которое стало мощным толчком к развитию ленд-арта как вида искусства. Примерно с этого времени он начинает заниматься сооружением ландшафтных структур и произведений. [электр. ресурс]. Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%81%D0%BE%D0%BD_%D0%A0%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82 См. также: Николь Рудик Ментальные пространства Роберта Смитсона // ХЖ № 60, 2005.

⁷ The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations. N. Y.: N. Y. University Press, 1979. P. 67.

⁸ The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations. P. 115.

⁹ Ibid. P. 78.

¹⁰ Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук// «Письмо и различие». М., «Академический проект», 2000. С. 448.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

месторасположения в музее и галерее к отдаленным, недоступным для традиционного «мира искусства» территориям. Это смещение было не только географического, но и экономического характера, полагает один из лидеров американской «левой» художественной критики Розалинда Краусс: «... "ценность" произведения искусства не определяется больше его статусом в качестве соразмерной человеку потребительной стоимости. Теперь же само произведение самовластно присваивает, дарует ценность тому обесцененному месту, где оно инсталлируется. Физическая децентрация также является темой его работ: так, к примеру, именно наш зрительский опыт восприятия "Спирального мола" непрерывно подвергается децентрации под воздействием великой экспансии воды озера и неба»¹¹. Но, по видимому, самым значительным «смещением центра» из числа тех, что занимали Р. Смитсона, было проникновение вербальности в сферу визуальных искусств.

В качестве точки отталкивания для художника Р.Смитсона и близких к нему скульпторов-минималистов нам следует принять во внимание еще лессинговское разделение на временные и пространственные искусства. Согласно этой классической морфологии искусств живопись, письмо, имеющие в равной степени своим истоком надпись, кажутся в качестве двухмерной бесплотной реальности абсолютной противоположностью трехмерному пространству скульптуры и архитектуры и соотносятся с объемными объектами последних всего лишь как схема, план или траектория. Напротив, Р. Смитсон рассматривал язык в трехмерной проекции вполне в духе постструктуралистских веяний — как нечто твердое и неподатливое, суверенно-навязчивое: «Я ощущаю язык как явление материальное, а не идеальное»¹². Перефразируя Паскаля, он писал: «Язык становится бесконечным музеем, чей центр повсюду, а внешняя поверхность нигде»¹³ (ср. с приведенной трактовкой языка как «грубой материальной реальности» в работе М. Фуко «Слова и вещи»¹⁴). Данная метафора не только опространствливает язык, замещая его геометрически твердым объектом — паскалевской бесконечной сферой, между прочим, служившей также инструментом метафоризации господина Бога, — она отражает «затмение» природы языком, ставшее одним из оснований современности, когда ментальность геологически стратифицирована и укоренена, а земля читается по своим знакам, как книга. Камни и слова вовлечены в общий знаковый миропорядок.

Восприятие языка как субстанциональной реальности вполне характерно для неклассического сознания и может считаться типологической основой стиля в современном искусстве. Художник сегодня связан с манипуляцией означающими, когда знаки языка используются им как чисто визуальный материал, или, по названию одного из карандашных рисунков Р. Смитсона, как «груда языка», в которой синонимы для языка нагромождаются подобно обломкам, руинам, разрушая тем самым их означающую функцию. В собрании эссе художника

этот рисунок был использован в качестве иллюстрации пресск-релиза к выставке его работ 1967 г., прошедшей под девизом: «Рассматривать язык, и/или читать вещи», что предполагает возможность взаимной переводимости визуальных и вербальных феноменов. В тексте «Страта» — геофотографической фантазии Р.Смитсона — глыбы текста предстают как геологические отложения, линии печати читаются как расчлененные уровни вербально выраженного чувства. Слова художника в данном случае предоставлены им для видения, а не для слушания, что обнаруживает явное преобладание визуального аспекта в языке. Подобно поэту, он прибегает к манипуляции с языком как чисто лингвистической пластичной субстанции, отличие же от поэзии сам художник видит в том, что поэтическое слово устремлено к тотализации (целостности) языка, чему Р.Смитсон противопоставляет аллегорический «язык фрагментации», в котором слова вводятся в качестве графических, а не фонетических элементов.

Аллегии непокоя

«Имена минералов и сами минералы не отличаются друг от друга в сознании художника потому, что, в сущности, и те и другие — отпечаток и материал — служат началом бесконечного числа разделений, расщеплений. Слова и камни образуют язык, который следует синтаксису сколов и разломов. Вспомните в любое слово достаточно долго, и вы увидите его открытость в серию сдвигов, в область частиц, каждая из которых содержит свои собственные пустоты», — пишет художник¹⁵. Трещины и разломы в «словах земли» Р. Смитсона вскрывают раздвигательный, атомизирующий принцип, который, согласно определению В. Беньямина, является аллегорическим: «Все затронутое аллегорической интенцией изымается из жизненных связей: оно разбивается и в то же время консервируется. Аллегория цепко держится за обломки. Она являет образ застывшего непокоя. Деструктивному импульсу у Бодлера нет никакого дела до того, что объект его приложения терпит ущерб»¹⁶. Язык в нем разбивается, рассеивается для того, чтобы приобрести в этой фрагментации новое, интенсифицированное значение. Подчеркнем, что, — в отличие от классической или романтической художественной традиции, где образ увековечивает, монументализирует покой (вспомним хотя бы покой, полученный главными героями в награду вместо света в финале романа М. А. Булгакова), — современное искусство запечатлевает, согласно этой емкой формуле, образы «застывшего непокоя».

Но если аллегория, по словам В. Беньямина, обнаруживает пропасти в твердом массиве вербальных значений и вынуждает всматриваться в глубины языка, то происходит это потому, что она по сути своей является одной из форм или разновидностью письма в постструктуралистском смысле этого слова. Глубокое видение аллегии «одним махом <...> трансформирует вещи и произведения в побуждающее, активное письмо»¹⁷ и, напротив, письмо превращает в объективное деятельностное начало, потому что в аллегии написанное слово устремляется в на-

¹¹ Owens C. Beyond recognition: representation, power and culture. Berkley: University of California Press, 1993. P. 41 — 42; Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths. Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1985. P. 277 — 290.

¹² The Writings of R. Smithson. P. 67.

¹³ Ibid. P. 104.

¹⁴ Фуко М. Слова и вещи. С. 321–324, 326 и др.

¹⁵ The Writings of R. Smithson. P. 87

¹⁶ Беньямин В. Центральный парк // Иностранная литература. 1997. № 12. С. 171–172.

¹⁷ Benjamin W. The Origin of German Tragic Drama. L.: NLB, 1977. P. 208, 201.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

правлении визуального как пред- и бессознательного. Все дело в том, что аллегория причастна к обогащению и острашению слова, вещей, произведений самовластной экономической реальности, предполагающей сложный баланс (диалектику) потерь и приобретений в столь экспансивном проникновении языка на прежде чуждые ему территории.

Подобно тому как небывалый в новое время лингвоцентризм современной европейской культуры вынашивает внутри себя децентрацию, точно так же проникновение языка в сферу пластически-пространственных искусств оборачивается его интенсификацией, дестабилизацией, рассеиванием, разломами, в которых обнажается домысленное, досмысловое, внепонятное самовластное движущее начало, которое и обозначается в постструктурализме категориями и параметрами письма — деятельности «нечаянной» и «непреднамеренной». «Письмо — та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная самотождественность пишущего. <...> Письмо есть изначально обезличенная деятельность <...> позволяющая добиться того, что уже не "Я", а сам язык действует, "перформирует"»¹⁸. Однако письменный статус визуального текста требует особым образом организованного восприятия как чтения (или «глухого чтения немого письма», по словам Ж. Деррида) — визуального созерцания как особой телесной активности, направленной на материальную поверхность знаков, в процессе которой происходит их трансформация, изменение семиотического поля знаков в подвижности следов и взгляда¹⁹. Мы еще вернемся к возможности и необходимости обращения к аллегорической форме мысли в современной художественной практике, пока же отметим принципиально важное отождествление активности художника (в том числе скульптора или акциониста) именно с письмом, а не с речью. Укажем лишь на то, что и у В. Бенямина, и в понимании Р. Смитсона аллегорически мыслящий художник — тот, кто непрестанно нагромождает фрагменты, сминая мысль в «крошево» синкопированных слогов без какого бы то ни было четкого представления о цели. Аллегорически написанное произведение является заранее просчитанным результатом процесса накопления готовых смысловых элементов языка, их осознанно условной расстановкой, расположением или «аранжировкой».

Р. Смитсон и поколение его единомышленников — скульпторов-минималистов (Р. Моррис. С. Ле Витт, Р. Серра, К. Андре, А. Айкок и др.) оперируют лингвистическими означаемыми как строительными блоками. При этом письмо и скульптурные произведения относительно противостоят друг другу как система параллельных зеркал, открывая бесконечную игру взаимных отражений, в итоге которой различия между письмом и скульптурой снимаются. В работах этого поколения художников язык оказывается инкорпорированным внутрь самого произведения, которое развертывается в качестве его объяснения в ответ на ускользание сущности, центра языка. Предполагая, что есть «другое» языка, «мы тем не менее тщимся описать или

хотя бы зарегистрировать его с помощью слов. Это противоречие — свидетельство нашей слабости, а не отсутствия другого. <...> Минимализм, равно как и абстрактный экспрессионизм, был попыткой решить эту проблему: магически пробраться в заречное пространство, пользоваться словами для достижения тишины, молчания. Их молчание красноречиво — как пауза (цезура) между речевыми единицами — тоже часть речи. Роль минимализма в искусстве XX века — это своеобразная "звучащая пауза"²⁰. В отличие от модернизма, постмодернизм у своих истоков вдохновлялся желанием снять абсолютность различия между вербальным и визуальным: дискурс — временной феномен — визуализируется, опространствливается. При этом отмеченная В. Бенямином деструкция языка означает высвобождение в нем бессознательного, нахождение ему метапространства в письме посредством обращения к истокам (рассуждающего разума), так как известно, что литература (и в равной степени живопись) ведет свою генеалогию из надписи, записи. С другой стороны, параллельно отмеченному процессу визуальное мышление и практика динамизируются, овермениваются и, по мере их воплощения в языке, превращаются в дискурс. Итогом интерференции стало появление словесного феномена типа «язык булыжника», зафиксированного независимо друг от друга О. Мандельштамом, М. Фуко и Р. Смитсоном. Само же различие вербального/визуального искусства проблематизируется в постмодерной культуре. Оно возникло в эпоху Просвещения у Д. Дидро и Г. Э. Лессинга и согласно классической морфологии искусства поэзия и все дискурсивные (повествовательные) искусства располагались на динамической оси темпоральной последовательности, а живопись, скульптура и пластические искусства — на статической оси пространственной симультанности (одновременности). Вот это-то базовое различие подвергается пересмотру, поскольку казавшиеся некогда столь естественными, объективными и потому незыблемыми координаты пространства и времени оказываются культурно сконструированными, включенными в исторически изменчивые социальные представления и практики.

Отсюда напрашивается вывод, что если дискурсивные операции языка по определению явления временные, а повествование ведет к растворению во времени, то деструкция их обнажает разрушительную мощь капитализированного времени или «временных экстазов» современной истории по отношению к мысли и духу с их обесценивающимися теориям, преходящими парадигмам рациональности и «незыблемыми устоями». Однако затронутая Р. Смитсоном, В. Бенямином и другими интеллектуалами тема руин, «геологических отложений» отсылает нас и к иной скорости времени, указывает на другое временное измерение — не человеческое, а геологическое, т. е. неизмеримо более медленное и более глобальное. Иными словами, перевод вербального в невербальное преобразует современный фонетический язык в идиоматические пиктографические знаки, предшествующие линейному развертыванию времени, возвращает к тому архаическому состоянию мира, в котором грядущая абстрактно-вербальная доминанта в языке еще не осуществила дематериализацию знаков. Поскольку стирание основанной на лингвистических критериях границы визуаль-

¹⁸ Барт Р. Избранные работы. Поэтика, семиотика. М., 1989. С. 384 — 386.

¹⁹ Bryson N. Vision and Painting: The Logic of the Gaze. L.: Mac Millan Press, 1983. P. 150.

²⁰ Тупицин В. Другое искусства. С. 145.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

ного/вербального путем проникновения повествовательного элемента в изображение началось практически сразу же после ее установления, то расшатывание устойчивых, вневременных пространственных конструкций просветительского классицизма со стороны дискурсивного сознания сегодня уже никого не удивляет. «Новостью», питающей постмодерное искусство, явилось как раз встречное движение по размыванию границы: опространствливание, визуализация дискурса, стремление сделать его наглядным, «опримерить» (или, по словам одного из ярких представителей американской аналитической философии языка Н.Гудмена, экземплифицировать в искусстве не вещи, но знаковые процессы)²¹.

Бессознательное оптического²²

Вытесненный в визуальных искусствах и спиритуализированный в словесных искусствах язык становится невидимым резервом, который конституируется в качестве модернистского бессознательного. Поэтому вторжение языка в сферу художественной практики в 60-е гг. XX века происходит со всей мощью, характерной для возвращения вытесненного. И когда к концу этого десятилетия данный феномен был осознан как разрыв с модернистской художественной практикой, известный американский критик искусства позднего модернизма Майкл Фрид диагностировал этот процесс как вторжение темпоральности, длительности («вышедшего из берегов времени») в статичные искусства скульптуры и архитектуры. Следовательно, появление дискурса как объекта производства и интереса в сфере научного и художественного анализа, вторжение языка в область пластических искусств не просто совпало, но стало определяющим признаком возникновения постмодернизма. Столь «катастрофическое» нарушение стабильности модернистского разграничения художественного пространства на дискретные зоны ограниченной ответственности имело одним из следствий вытеснение литературы из ее собственного домена в виде устойчивых родов и жанров и распыление ее по всему спектру художественной активности. Предпосылки данной ситуации начали складываться уже в эпоху модернизма и авангарда, когда у художников чисто абстрактного направления (В. Кандинский, К. Малевич, П. Мондриан, Дж. Поллок) появилась необходимость и возможность создавать не только тексты «порождающей грамматики», но также и объяснительные сочинения. При этом вербальное письмо для них не является альтернативным художественным языком, но лишь дополнительным способом высказывания поясняющих суждений. Строго говоря, такие высказывания не являются текстами в отличие от их живописных произведений, поскольку, согласно общеизвестному определению Р. Барта, «текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл ("сообщение" Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных

источников»²³, его сложную текстуру приходится распутывать, а не расшифровывать. Таким образом, главные качества текста и письма в постструктурализме — их бездонность и суверенность.

С этих позиций тексты Р. Смитсона, действительно, образуются переплетением множества различных голосов и в качестве таковых участвуют в том смещении литературы посредством деятельности письма, которое производят Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Лакан. Достоинство произведений Р. Смитсона еще и в том, что они демонстрируют, насколько текстуальные стратегии пронизывают любой аспект современной художественной культуры. Текстом для художника является сложное, опасное, двусмысленное переплетение разнородной вербальной и визуальной информации: фотографий, карт, знаков, — которое не только оспаривает чистоту и самодостаточность произведения искусства, не умещается в него, но и сокрушает иерархические отношения между объектом и его репрезентацией: «Является ли уместившееся [в работе] отражением, рефлексией не уместившегося или наоборот?» — риторически спрашивает художник в собственных комментариях к «Спиральному молу»²⁴. Примечательно в этих высказываниях то, что обнаруживается текстуальность неумещаемого, непоместившегося в произведении искусства. Самое известное произведение Р. Смитсона является, по сути, графическим документом, написанным на поверхности Большого Соленого озера в штате Юта. Подобно всему не вмещающемуся в рамки произведения и музея, «Мол» не является дискретной работой. Он связка в цепи означающих, которые соединяются и отсылают друг к другу в головокругительной перспективе спирали, вызывающей ассоциации с творческим процессом или размотанной катушкой кино- и фотоленки, самовозрастающим логосом экономики, культуры, непрерывно расширяющейся семиосферы, наконец, с гигантской псевдобарочной волютой или квантом мировой воли. Действительно, где же еще существует «Спираль», как ни в фильме, который снял Р. Смитсон, в опубликованном им рассказе об этой акции, в фотографиях, сопровождающих рассказ, наконец, в различных картах, диаграммах, рисунках, сделанных художником о ней. Непостижимая с близкого расстояния, спиральная форма мола угадывается полностью лишь на дистанции, а дистанция эта чаще всего и достижима полаганием текста между зрителем и его объектом. Такой текст, действительно, является медиатором, знаково опосредующим для человека сверхчеловечески расширяющиеся поля энергий. Тем самым художник совершил существенное смещение понятия «точка зрения», которое не является более производной функцией от физической позиции наблюдателя, но результатом текстуализированного, опосредованного техническими медиаторами столкновения с произведением искусства. Последнее отныне определяется положением, которое работа занимает в потенциально бесконечной цепи коннотаций, производных от самого места расположения и провоцируемых им ассоциаций, как бы цитирующих объект в последующих работах. «В конечном счете, — писал художник, — я хотел бы позволить месту обусловить то, что я соорудил»²⁵.

²¹ Goodman N., Elgin C. *Reconception in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Hackett Publishing Company, Indianapolis / Cambridge, 1988.

²² Название данного раздела отсылает к работе: Krauss R. *The Optical Unconscious*. MIT Press, Cambridge, 1994.

²³ Барт Р. Избранные работы. С. 388–389.

²⁴ *The Writing of R. Smithson*. P. 119.

²⁵ *The Writings of R. Smithson*. P. 111.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

То, как Р. Смитсон трансформировал визуальный объект в текстуальную сферу, является одним из наиболее значительных художественных событий 60-х гг. в западной культуре, предвосхитивших наступление эры постмодернизма, а собственные комментарии художника бросают вызов академическому искусствоведению, требуя особого подхода, языка и методики анализа произведения как текста в окружении интертекстуальных связей. Это оспаривание было достаточно серьезным и требовало отбросить многие условные модернистские или романтические представления об искусстве. Одним из серьезнейших мотивов Р. Смитсона было желание вовлечь произведение (текст) в историю как процесс необратимого распада и разложения, а также его увлеченность энтропией и энтропийными системами. Вот почему его тянуло как к доисторическим, так и постиндустриальным руинам, сквозь которые он узнавал и осваивал, выводил на поверхность потенциально разрушительные, эрозийные силы, поглощающие со временем любое его произведение. Поэтому ржавчина на стальной скульптуре Р. Смитсона и Э. Каро в Центральном парке Нью-Йорка должна быть истолкована как часть игры и понята как эмблема. Как писал В. Беньямин: «Физиогномия аллегорической оппозиции природа/история <...> предстает в реальности в форме руин. В них история физически соединяется с окружающей средой. И в этом качестве история нигде не принимает столь явно формы процесса вечной жизни, как в неостановимом и неудержимом разложении. Аллегория в силу этого утверждает свое существование по ту сторону прекрасного. В сфере мыслей аллегория является тем же, чем руины в мире вещей.<...> В процессе разложения и только в нем события истории спрессовываются и становятся осязаемыми в нашем ближайшем окружении»²⁶. Стремление художника поместить свои работы в особом месте, придать им вид укорененности в этом специфическом пространстве является стремлением по сути своей аллегорическим. В итоге все произведения Р. Смитсона воспринимаются как такая органичная часть действия самих натуральных сил, посредством которой они вновь поглощаются окружением, усваиваются активной геологической и социально-знаковой средой. Когда Большое Соленое озеро разлилось и поглотило «Спиральный мол», соляные отложения, оставленные на его поверхности, стали еще одной связкой в цепи означающих, которые сделали возможным трактовать этот объект как текст. Подобное стремление запечатлеть работу в ее контексте — привязать к земле, одомашнить — характерно и для постмодернизма в целом, где оно становится своеобразным ответом на «бездомность» модернистской скульптуры и архитектуры, о которых пишет Р. Краусс²⁷.

В итоге письмо художника трактуется как приращение природных сил, которые сами по себе уже знаково опосредованы. Это значит, что параллельно происходит семиотизация, текстуализация природных пространств за счет реакции зрителя, привыкшего автоматически и в жизни, и в искусстве все «считывать». Природа для Р. Смитсона инсценирует текстуальность и неожиданно читается в данном случае как горизонт постиндустриальной цивилизации. Церковный, сакральный

код, равно как и производные от него условности музейного приобщения к искусству, иначе говоря, сами стереотипы камерного восприятия специально выставляемых и охраняемых сверхценных вещей — все они воспроизводятся здесь в перевернутом или дохристианском модусе. Движение осуществляется не из мира внешнего — во внутренний, а, наоборот, из внутреннего, субъективного, замкнутого, эгоцентрического пространства — в метапространство, из рационалистической системы ценностей — во внесистемное. Хотя в природу и впечатываются интенции, инвестируются коды «читающего» человека информационного общества, все же она выбирается в качестве Иного, Бездны для калькулятивного разума по принципу чисто количественного контраста — несоизмеримости с масштабом отдельной человеческой жизни, индивидуальности ее огромных внешних пространств (экстенсивный аспект). В то же время, в отличие от модернизма, это современное Другое не является чисто внешней экзотической натуральной реальностью, напротив, оно открывается в нас и в миниатюрных пространствах рядом с нами, обнаруживая тем самым и свой интенсивный аспект: бездонность энергии в цепной реакции распада атома, а колоссальный объем информации — в молекуле ДНК или крошечных микрочипах.

Руины как другое вещей в эпоху товарного изобилия

Свидетельствует Другое и о стратегической важности применения аллегорического мышления в современном искусстве, всегда оказывавшегося востребованным в ситуации превышения границ различных способов выражения — внедрения пластических искусств на территорию риторических, дискурсивных искусств — в условиях нарушения закона и порядка в них, их смешения, интеграции на принципах дополнительности, когда аллегория, трактованная как «эстетическая» ошибка в еще сравнительно недавнем прошлом и заменявшаяся категорией «притча», стала организующим принципом современного искусства. Да и сама мысль о возможности увидеть аллегорический мотив в современном искусстве, полагает К. Оунс, достаточно еретична и кажется равносильной рискованному вторжению на запретную территорию, поскольку аллегория на протяжении последних 200 лет была признана эстетической аномалией, антиэстетикой искусства. Но такова уж самовластная логика нынешнего мира искусства, что именно исчерпанные приемы, истощенные и стертые «общие места» прежнего художественного развития оказываются точкой опоры завтрашнего творчества. Фактически все авторы, пишущие на эту тему, как сторонники, так и противники аллегорического мышления, признают, что оно скорее всего служит симптомом наличия дистанции между настоящим и невозвратимым прошлым. Аллегория появляется в ответ на массовое ощущение отчуждения, удаления от традиции, и потому на протяжении всей своей истории она функционирует в зазоре как связующее звено, своеобразные «звездные врата» в разрыве между настоящим и прошлым, а без аллегорической интерпретации последнее может оказаться герметически замкнутым. Убежденность в неизбежном дистанцировании от прошлого при одновременном стремлении удержать, сберечь его для себя — эти фундаментальные аспекты аллегии по своей структуре весьма напоминают

²⁶ Benjamin W. Origin of German Tragic Drama. P. 177–178.

²⁷ Krauss R. The Originality of the Avant-Garde. P. 277–290.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

двойственное влечение модернизма к собственным «утраченным первоистокам». И потому аллегорический импульс может быть в равной степени прочитан в психоаналитическом ключе: как попытка вечного невротического возвращения к исходной травматической ситуации с целью ее терапевтического откладывания. В сходном направлении идет осмысление аллегии у В. Беньямина, пожалуй, единственного из художественных критиков первой половины XX в. непредвзято подошедшего к данному предмету. И, конечно, аллегорическая интенция восстанавливает свои права у такого яркого представителя йельской школы литературной критики, как Х. Блум²⁸.

Возрождение аллегии может быть обусловлено многочисленными нарушениями однородности культурного и мыслительного пространства, иначе говоря, может быть рассмотрено и в синхронном плане в связи с задачей «представления непредставимого», т. е. разрешения столкновения между экспансией западной визуальности и доминантой вербальной традиции, речевой коммуникации в России, наконец, связано с извечным, но обострившимся сегодня противоречием между эскалацией желаний в «обществе потребления» и неуклонно ограничивающим этот рост реальным потенциалом бесчеловечной экс-советской экономики. Важнейшим прецедентом на пути проникновения аллегии в современное искусство и художественную критику должна считаться, к примеру, такая работа М. Дюшана по мотивам схематики и технологии фотоизображения, как «Большое стекло». Момент покоя схвачен фотокамерой сквозь паутину трещин, радиально расходящихся на поверхности стекла, он соединяется с мгновенной вспышкой сверхбыстрой экспозиции²⁹. Следует напомнить, что «Аллегорией» было названо одно из самых известных произведений раннего Р. Раушенберга в конце 50-х гг. Все значимые атрибутации этими художниками своих работ в качестве аллегорических становится очевидным лишь на фоне осознания факта длительного вытеснения аллегии из современной гуманитарной теории.

Для того чтобы осмыслить потенциал существования аллегии в ее современных проявлениях и как мыслительной позиции, и как формы восприятия произведения, и как технологической процедуры художественного производства, необходимо понять, что же при помощи такого архаического способа выражения может быть представлено нашему взору. В западном гуманитарном сообществе последних тридцати лет мы встречаемся с довольно распространенным представлением об аллегии как феномене, который возникает тогда, когда один текст находится в «зеркальных» отношениях с другим — удваивается, дублируется им. Ветхий Завет, например, становится аллегоричен тогда, когда он читается как предвосхищение Нового Завета. Разумеется, этот профетический компонент еще не является определением, однако он позволяет европейским и американским художественным критикам и литературоведам выводить происхождение аллегии из комментария священных текстов и экзегезиса, равно как и говорить о сохраня-

ющейся до сего дня причастности к ним. А потому, утверждал Нортторп Фрай, аллегорическое произведение нацелено на то, чтобы предписывать направление нашего комментария, причем не только художественного текста, но также природного ландшафта или городской среды в том случае, когда арт-объект занимает место в семантически насыщенном расширяющемся культурном поле.

Именно вторичность аллегии в отношении к некоему первичному произведению или метатекстуальный ее аспект и приводится в качестве критического аргумента, низводящего ее до уровня риторического орнамента, пустой «завитушки» или внешнего, накладного украшения (или парергона, по И. Канту). Однако «подлинная аллегория, — как подчеркивал Н. Фрай, — является структурным элементом литературы, а потому она должна быть внутри нее, а не добавляться только лишь одной критической интерпретацией»³⁰. В аллегорической структуре, таким образом, один текст должен читаться сквозь призму другого, однако их отношения друг с другом могут быть фрагментарны, хаотичны, прерывисты. Отсюда вытекает возможность аллегорического прочтения такого произведения, как «Пьер Менар, автор "Дон-Кихота"» Х.-Л. Борхеса. Тем самым парадигмой аллегорического произведения является палимпсест — концепция, активно применяемая сегодня за пределами литературоведения и искусствоведения, скажем, в культурной географии к трактовке городского или сельского культурного ландшафта, что является следствием активного проникновения постструктуралистской методологии в новые междисциплинарные области исследования³¹.

Место как палимпсест или экономическая логика вторичного присвоения

Воспринятая подобным образом аллегория превращается в модель любого комментария, любой критики в той мере, в которой они вовлечены в процесс перечитывания первичного текста в категориях его фигурального, иносказательного значения. Рассматривая, что же происходит, когда эти отношения имеют место внутри произведения искусства, К. Оунс делает вывод о том, что аллегорическая образность по своему экономическому характеру является «присваивающей образностью».

³⁰ Frye N. *Anatomy of Criticism*. N.Y.: Atheneum, 1969. P. 54; см. также: Фрай Н. Фабулы тождества: исследования поэтической мифологии // Русская лит-ра XX века / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1996. Вып. 3. С. 218.

³¹ Митин И. Методика полевых гуманитарно-географических исследований в контексте мифогеографии // Гуманитарная география. вып. 2. М. 2005. С. 237–238. См. также: «Палимпсест как категория предполагает: сосуществование множественных реальностей каждого места; автономность каждой из этих реальностей как одного из пластов единого палимпсеста; возможность установления правил построения каждого пласта; возможность установления закономерных связей между пластами; существование некоей иерархии пластов каждого места в каждый конкретный момент времени для каждого индивида или группы; вариативность (не-единственность) всякой такой иерархии. <...> Модель палимпсеста предполагает как раз осознание принципиальной возможности в любой момент трансформировать реальность любого места (и создать новую). <...> используется для легитимации и объяснения условий актуализации (дискурса) всякой созданной или выявленной реальности места, всякого пространственного представления» // Гуманитарная география. Вып. 2. М. 2005. С. 351–352 (курсив мой — С. К.).

²⁸ См.: Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1998.

²⁹ См.: Krauss R. Notes on Index: Seventies Art in America // The Originality of Avant-Garde. P. 202 — 205; Krauss R. The Optical Unconscious. P. 107-125.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

Художник не привносит образы, но конфискует их»³². Почти как у Конфуция или в эпоху средневековья, он может претендовать на культурную значимость, полагая себя всего лишь их интерпретатором. Однако в его руках образ становится чем-то другим, остраняется, поскольку ситуация *allo agogeuei* возникает тогда, когда произведение «говорит еще нечто иное по сравнению с тем, что есть вещь сама по себе»³³, при этом первичное его значение отнюдь не восстанавливается, но может быть вообще утрачено или затемнено. Точнее всего можно выразить характер такой «вторичной» художественной активности в экономических терминах: аллегорически мыслящий автор не занимается герменевтикой, но добавляет как бы прибавочную стоимость, приращивает другое значение (*supplement*) к используемому образу. Следует сказать, что предприимчивый художник «связывает цепочки добавленной стоимости» только лишь ради вытеснения, замены предшествующего значения. Таким образом, намечается первая линия связи между аллегорией и современным искусством, это такая способность апроприации образов, когда новое значение прорастает внутри заимствованной образной системы или фрагмента после осуществленного художником сдвига. Далее на примере екатеринбургского стрит-арта мы покажем, как инсталляция ситуационно преобразует публичное пространство рядом с торговым молотом (не-местом, сгустком консьюмеристских отношений в центре города). К подобной стратегии — порождения образов посредством переработки других образов художественной коммуникации или городской среды, в итоге которой производится дистанция по отношению к первичному образному слою, — прибегает ныне бесчисленное количество художников по обе стороны океана. Присвоенные образы могут быть кадрами фильма или фотографиями, графическими, скульптурными или живописными композициями, своими или чужими стихотворениями, а также уличными или канцелярскими граффити, которые сами уже являются репродукциями. Художники-аллегористы манипулируют ими с целью опустошения их от резонанса собственных звучаний — первичных значений, возникающих в привычном контексте функционирования заимствованной образности, иначе говоря, стремятся очистить от авторитарных претензий на самодовлеющую значимость.

Аллегию постоянно влечет к фрагментарности, неполноте, несовершенности, качествам, которые, как полагал В. Беньямин, получили свое наиболее оптимальное воплощение в руинах — эмблематическом свидетельстве того, что остается в истории от деяний человеческих рук вследствие необратимости процессов распада и разложения, этой наглядной демонстрации прогрессирующего дистанцирования от истока. «В аллегии наблюдатель сталкивается с "гримасами" истории, ее предсмертная маска предстает как первозданный окаменевший ландшафт. Все, что изначально было в истории скорбного, безвременного, несчастного, — выражено на этом лице. И хотя в подобных вещах теряется всякая свобода "символического" выражения, все классические пропорции, утрачивается всякая человечность, тем не менее значительность

этой формы, в которой человеческая зависимость от природы явлена с максимальной очевидностью, не только в том, что она вплотную ставит нас перед загадочным вопросом о самой природе человеческого существования как такового и биографической историчности индивида. В этом суть аллегорического способа видения...»³⁴, видения пределов человеческого бытия как для XVII в. с его барочной драматургией развития событий на сцене всемирной истории, так и для века XX с его «руинной» архитектуроникой в жизни и в искусстве, этой необарочной эмблемой оспаривания бесчеловечным миром претензий индивида на самодостаточность.

Вместе с культом руин возникает вторая линия связи между аллегорией и современным искусством — внимание к проблеме особого месторасположения нерабочего произведения. В случае удачного размещения происходит физическое соединение арт-объекта с окружающей средой и настолько органичное вписывание в ее природные силы, социальные и духовные процессы, что запечатление в такой кульминационной точке пространства позволяет художнику интонировать этот внешний контекст как текст, т. е. организовать или выявить его знаковую природу. Но в разных обществах природа, как и экономика, ведут себя по-разному: в эпоху барокко они богаты, в классицизме они вечные, в модернизме они изменчивые, как и «индуст-реальность» (каламбур Э. Тоффлера), для постиндустриальной же сознании природа — неуправляемая суверенная мощь, обладающая тотальной знаковой силой.

Прочитанное особым образом место начинает резонировать с произведением не только топографически, но и психологически и семиотически. Именно эту стратегию и реализует Р. Смитсон в своих ландшафтных проектах, вдохновляемый доисторической монументальностью Стоунхенджа и линиями рисунков в пустыне Наска. Локализованные в особых природных (или культурных) пространствах с ограниченной протяженностью, его произведения недолговечны, поскольку на них непрерывно воздействует разрушительным образом окружающая городская или природная среда. Художники довольно редко демонтируют произведения и предоставляют их природе. Поэтому Р. Смитсон настойчиво подчеркивал в качестве составной части своих работ те силы, которые действуют разрушительно, привносят в произведения энтропию, подвергают его эрозии. В силу всего сказанного лэнд-арт, а вслед за ним и стрит-арт становится эмблемой преходящего, эфемерного характера существования всех рукотворных феноменов, своеобразным «*temento mori*» постмодернизма. Однако из-за недолговечности работы такого рода чаще всего сохраняются лишь в фото- и киноархиве. Поэтому всюду, где есть признание мимолетности вещей и одновременно с этим стремление сохранить их для вечности, мы можем констатировать наличие сильного аллегорического импульса. И даже в фотографии, говорит К. Оунс, развивая подход к этому виду технического искусства, намеченный Р. Бартом. В ней репрезентируется наше желание зафиксировать мимолетность, эфемерность в стабильном и устойчивом образе. В ряде случаев, как, например, в произведениях Уолкера Эванса, Роберта Меллторпа, а ранее еще у Марселя Дюшана, именно это желание и становится предметом

³² Owens C. Beyond recognition... P. 54.³³ Хайдеггер М. Исток художественного творения. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 266.³⁴ Benjamin W. Origin of German Tragic Drama. P. 666.

КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

фотообраза. Однако если эти фотографии и являются аллегорическими, то прежде всего потому, что представляемое ими является всегда фрагментом — утверждением субъективности и случайности изображения. Аллегорический момент присутствует и в фотомонтаже как практике беспрестанного награждения фрагментов без какого-либо представления о цели.

Аллегии никогда не подводят нас к взаимодействию с чистой реальностью, с вещью в себе. Изображаемый с их помощью мир — это мир, всегда уже переделанный в значащую реальность. Знаковые отношения уже вписаны в среду нашего обитания, поэтому аллегорическая скульптура, живопись, фото- или киноизображения всегда являются знаками, представляющими знаки, т. е. интегрированы в подразумеваемые цепи означивания, которые базируются в конечном счете на необъятной системе социальных значений — кодах домашнего хозяйства, улиц, общественных мест. К. Оунс отмечает еще и третий уровень проникновения аллегии в современное искусство: это стратегия накопления, собирания или паралогическая тактика «простого» расположения одной значащей вещи, текстуальной реальности подле другой, которую использует В. Беньямин и на которую он указывает в случае с поэзией Ш. Бодлера³⁵. Именно это позволяет ряду исследователей оценить работы С. Жижека и Ж. Деррида как, в сущности, аллегорические коллажи суверенных бесчеловечных реальностей, построенных по типу математической прогрессии, таких, как «Замок» или «Процесс» Ф. Кафки или «Человек без свойств» Р. Музиля, точно так же не имеющих внутренних «органических» пределов роста и потому, в сущности, и оставшихся неоконченными³⁶.

Подчеркнем, аллегория всегда имеет дело с построением пространственно-временной структуры в качестве упорядоченной последовательности, однако в итоге она является не динамической, а статической, ритуалистической, повторяемой. Она является воплощением контрнарратива, ибо заставляет нарратив топтаться на месте вовсе не потому, что писатель плохой рассказчик (как лукаво-самокритично говорил о себе Ж. Деррида), а потому, что замещает принцип синтагматического разделения в повествовательной комбинации. Вместо этого поверх «горизонтальной» последовательности развертывания цепи событий рассказываемой истории аллегория надстраивает «вертикальное» или парадигматическое прочтение соответствий внешне несвязанных событий и текстуальных феноменов³⁷. Иными словами, художник-аллегорист останавливает или, по крайней мере, замедляет течение времени в тексте ради того, чтобы объективизировать логические процедуры, опространствить событийный или мыслительный порядок вещей.

Пренебрежение эстетическими категориальными оппозициями нигде не проступает с большей очевидностью, как во взаимозаменяемости, которую аллегория предполагает между визуальным и вербальным: слова в ней трактуются как чисто

визуальные феномены, и напротив, визуальные образы предстают как текст или послание, которое должно быть дешифровано. Таким образом обнаруживается фактически пиктограмматическая природа аллегорического произведения. В нем образ становится иероглифом — знаком немого, пиктографического письма, а сама аллегория — ребусом, смонтированным из уже сделанных конкретных образов. Мы можем встретить аллегория в любом современном визуальном произведении, которое намеренно построено на основании дискурсивной модели, как «Ребус» Р. Раушенберга, в серии подчеркнуто неиллюстративных работ С. Твомбли, созданной по мотивам эпоса Гомера в стилистике городского граффитизма или аллегорической поэзии Э. Спенсера. Подобное смещение визуального и вербального является вполне типичным для аллегорического произведения — феномена по определению синтетического, путающего все эстетические границы между жанрами, художественными материалами, категориями. Присвоение, особое месторасположение, накопление, изменчивость, дискурсивность, гибридизация — все эти разнообразные стратегии характеризуют современное искусство в его отличии от предшественников, и вместе с тем все они образуют некое эстетическое целое, имеющее прямое отношение к аллегии.

Памятник стихотворению Бродского, утонувший в реке Исети: неисчерпаемые ресурсы современного искусства

Развитием концепции места как палимпсеста в современной урбанистике можно считать идею «пористости» города (транзитивности, пространственно-временной открытости³⁸). В русле этого подхода прежняя монолитная реальность индустриального города расслаивается, разлагается на исторически и социально разнородные по своему происхождению и семантической насыщенности слои. Каждый из них и, в особенности, эпистемологические зазоры между ними (парадигмальные нестыковки жизненных миров, «пустые места» среди информационного изобилия) могут претендовать на роль потенциальных средств для высказывания не только маргинальных субкультур, но также и любого современного художника, для которого провокативные элементы как инструменты самовыражения выглядят буквально изо всех щелей мегаполиса. Применительно к проекту Тимофея Радя, наиболее интересно художника екатеринбургского стрит-арта, пористость в раскраске опор моста на улице Челюскинцев как костяшек домино становится реализованной метафорой тщеты, текучести, переходящего характера всего устойчивого и основополагающего для власти перед лицом времени. «Тема всех моих проектов — исчезновение. Если держать в голове, что этот дом сломается, а этот мост рухнет, возникают бесконечные возможности к пониманию всего»³⁹, — говорит художник в одном из своих интервью по поводу данного проекта под названием «Твой ход».

³⁵ См.: Беньямин В. Центральный парк. С. 170–172.

³⁶ Krauss R. Poststructuralism and the «Paraliterary» // The Originality of Avant-Garde. P. 291–294; Ulmer G. The Object of Post-Criticism // The Anti-Aesthetic. P. 85–87, 90–91, 108; Fletcher A. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1964. P. 174, 279–303.

³⁷ См. подробнее об этом: Owens C. Beyond recognition... P. 57.

³⁸ Амин Э., Трифт Н. Внятность повседневного города // Логос, 2003, № 3–4. <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/>; Беньямин В. Маски времени. СПб., 2004. С. 74–253; Валденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // Социологос, вып. 1. М., 1991. С. 48–49; Трубина Е. Г. Урбанистическая теория. Екатеринбург, 2009. С. 277–278.

³⁹ Информационный портал «justmedia.ru» // [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.justmedia.ru/analitika/culture/27430>



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

Этот мост и, главное, вид с него для сильных мира сего становится выражением корпоративной и финансовой мощи, подтверждением стереотипного представления о «современной» выразительной линии горизонта, носителем которой является ясный и легко читаемый городской ландшафт. Река Исеть, извилистой диагональю с северо-запада на юго-восток пересекающая линейную картезианскую однородность пространства, делает резкий поворот на юг под углом практически на 45 градусов, как раз на границе исторической части города — в районе моста через городской пруд на улице Челюскинцев. При движении в центр со стороны вокзала именно с этого моста, перекинутого в месте наиболее сильного изгиба линии русла реки, и открывается одна из наиболее выигрышных панорам города. Направо видна северная, более широкая часть акватории, при взгляде налево, на юг в перспективе за зеркалом пруда видна «Плотинка» (дамба городского пруда, ставшая популярным местом для прогулок), и вдалеке третья очередь ТРЦ «Антея» с самым высоким небоскребом в наших широтах, получившим после публичного обсуждения прозвище «Высоцкий». Сразу за мостом, на правом берегу реки, начато строительство «Екатеринбург-Сити», включающего комплекс из нескольких офисных башен, первая из которых, находящаяся на данный момент в стадии прохождения «нулевого цикла», будет носить имя реки — «Исеть». Доминирующая роль реки в центре города предопределена шириной панорамы, открывающейся при въезде в город со стороны вокзала: «множество элементов города в их визуальной взаимосвязи схватываются здесь взглядом одновременно, и позиция каждого из них в целостной картине проявляется предельно ярко. <...> Организованная панорама явно служит главным источником наслаждения от восприятия города», — пишет о подобных чисто визуальном воспринимаемых ландшафтах классик американской урбанистики К. Линч⁴⁰. Так «образцовый» вид города, превращающий его в предмет визуального потребления, предопределил выбор места для проекта художника.

Но если современный город не является визуально согласованной системой, то «легко читаемый» ландшафт создает визуальную иллюзию целостности — и где-то даже превращенно понятого городского богатства, в котором, перефразируя классика, «стекляшки пестрые теснятся». Ничего, что каждая из них в отдельности интеллектуально убога, стилистически ничтожна, но все вместе они создают ситуацию праздничной гиперреальности: этот «ледовый городок» гармонизирует созданием визуальной иллюзии принадлежности к ускользающей современности.

Можно говорить о явном сближении моста и площади как публичных пространств, используемых для достаточно «громкого» высказывания. Мосты читаются как продолжение улиц при встрече с рекой, тоже своего рода улицей, и потому они стали пространством для художественно-форумно-споривной игры, когда статичные объекты используются в динамичном ключе. Мост, подобно высотным объектам, выступает как место обзора не только панорамы города, но и действия всемогущего времени. Во многих культурах мосты священны, ла-

тинское слово понтифик, жрец, возможно, означает того, кто отправлял обряды на мостах, выступая в символическом смысле мостостроителем, опосредующим базовые культурные оппозиции — «небо» и «землю», «жизнь» и «смерть», — пишет П. Акройд. В метафизику моста входит представление о великой нити, «спряденной из человеческого начала. Он (мост) творит грандиозный поток, сгущенный и неисчислимый, который сам по себе есть река», подобная той, что протекает под ним⁴¹. Мосты являются слишком емкими и потому, в сущности, пустыми означающими, наполняемость смыслом которых контекстуальна и ситуационна. Логично также, что стрит-арт использует реку как своего рода улицу, метафорически акцентируя ее семантические потенции — она выступает, в том числе, как поток времени и перемен.

«Мосты Екатеринбургa — все разные, — пишет другой екатеринбургский художник А. Рыжков в своей книге под рисунком все того же моста на улице Челюскинцев. <...> И жизнь на мостах интересная. Едут нарядные иномарки, люди прогуливаются. Это сверху. А под мостами свои дела и заботы. Бомжи там стирают и сушат свое живописное тряпье. Жгут костры и трапезничают. Кроме бомжей еще рыбаки с удочками. Интересно, что они там ловят? А если рыбу, то что потом с ней делают? Ее, наверное, и кошкам есть нельзя»⁴². Таким образом, мосты — символ объединения противоположных (в том числе социальных) берегов для удобства и пользы, в них, кроме обидного, очевидного смысла есть еще другой, скрытый, не важно, осознаваемый самим художником или нет, но считываемый на уровне подсознания. Маргинальная жизнь под мостом — манифестация социального подсознания, политики оптического вытеснения. Сами же мосты — места пересечения крупномасштабных стратегий и тактик выживания малого масштаба в повседневной жизни горожан, согласно различию, выявленному М. де Серто. Пространственные практики навигации в мегаполисе становятся более понятными именно на местном уровне, в развернутых отношениях между образом и местом. Как писал де Серто: «Многие практики повседневной жизни (разговоры, чтение, передвижение по городу, шопинг, приготовление пищи и т. п.) являются тактическими по характеру. Именно таковыми, в более общем смысле, являются многие «способы оперирования»: победы «слабых» над «сильными» (независимо от того, говорим ли мы о силе «людей во власти» или о «насилии» порядка вещей); искусные уловки, знание способов, «как вовремя ускользнуть, хитрость охотника, маневры, полиморфные симуляции, нечаянные открытия — как в поэзии, так и на войне. Греки называли эти «способы оперирования» metis (смещение). Но они восходят к гораздо более древним временам — к поразительной «умности», демонстрируемой растениями и рыбами в приемах мимикрии. От глубин океана до улиц современных городов эти тактики присутствуют непрерывно и постоянно»⁴³.

⁴⁰ Линч К. Образ окружения // Образ города. М., 1982. С.15 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://glazychev.ru/books/translations/Linch/Linch_1.htm

⁴¹ Акройд П. Темза: священная река. М., 2009. С. 171–172, 177. Сравни также: «Роль своеобразных каналов между земным миром печища и сакральными небесными сферами выполняют реки, ручьи, питающие реку источники», — Соколова А. Двинский Север как объект лингвогеоикономики (организация пространства по вертикали «вода-земля-небо») // Гуманитарная география, вып. 2. М. 2005. С. 107.

⁴² Рыжков А. М. Нарисованный город. Екатеринбург, 2011. С.74.

⁴³ De Serto M. The Practice of Everyday Life. Berkley and L.A., 1984. P. X1X–XX (курсив наш, С.К.).



КУЛЬТУРНАЯ ГЕОГРАФИЯ / CULTURAL GEOGRAPHY

КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

В этом смысле «инновационная» работа арт-группы «Война» вполне вписывается в эту диспозицию тактик поведения, наплавающихся поверх властных стратегий коммуникации: поднимается мост и появляется ... «инновационная» картинка, сопоставимая с картиной Дали «Предчувствие гражданской войны», которая в сущности в любой национальной версии окзывается войной всех против всех, картинка, символизирующая жест⁴⁴, наглядно, «грубо, зримо» выражающий подспудный смысл всех постсоветских социальных взаимодействий как по вертикали, так по горизонтальной оси социума.

Наводнение как способ улучшения ландшафта

Пересечение другого моста, на улице Куйбышева, и реки Исети («и Сети») в сочетании с самой популярной среди интернет-пользователей ландшафтной скульптурой — кейбордом «Клава» — предопределило поле гравитации для другого проекта.

«Вчера екатеринбургский художник Тимофей Рада установил в городе памятник стихотворению Иосифа Бродского «Пейзаж с наводнением». Как пишет сам



художник в своем блоге, на создание композиции он потратил две недели: — «Последнее время я читал стихи Бродского. Как он это писал, как это в него помещалось столько? Похоже, что не слова в него, а он сам поместился в свои слова, по горло, по висок». Сама композиция была установлена прямо в Исети — на отмели рядом с Дендропарком. Она представляет собой своеобразное рабочее место поэта: письменный стол, на котором ле-

жит раскрытая книга стихов Бродского и установлена настольная лампа, стул, под столом — чемоданы и рассыпанные книги. На книгах, выкрашенных белой краской, черной тушью нанесен портрет Бродского. — «Учитывая, что вода на весь мир одна, — утверждает художник, — этот портрет очень большой. В каждом городе, в каждой кружке, везде его слова... Он нарисован шприцем, по капле. Лекарства, яд, наркотики — они требуют большой точности, но в словах точность важна более всего». Памятник продержался всего один день: по иронии судьбы, «пейзаж с наводнением» смыла поднявшаяся в Исети вода»⁴⁵.

«Памятник стихотворению» трансформирует этот популярный в летнее время, но пустынный зимой локус в пойме реки в место памяти. Инсталляция арт-объекта становится частью фиксации утраты, а само событие размещения — интеллектуальным трудом по переработке травмы и замещения ее творчеством в процессе отделения себя от потери⁴⁶. Погружение самого художника и его арт-объекта в воду можно трактовать и как продвижение по реке забвения, и как поэтическую самоотдачу во власть речевых потоков. Художник вполне осознанно применяет концепцию превращения пространства бедного в насыщенное, не статусное с помощью инсталлирования в нем искусства, ситуационно преобразующего скромную речку, серый зимний день. Использование в проекте двух стихотворений из Бродского выполняет функцию концептуальной рамы, придающей дополнительную поэтическую ценность обрамляемому предмету: «Не слишком известный пейзаж, улучшенный / наводнением. / Видны только кроны деревьев, шпиль и купола. / Хочется что-то сказать, захлебываясь, с волнением, / но из множества слов уцелело одно «была». / <...> Скорей всего, место действия — где-то в сырой Голландии, / еще до внедрения плотины, кружев, имен де Фриза / или Ван Дейка. Либо — в Азии, в тропиках, где заладили / дожди, разрыхляя почву; но ты не рис. / Ясно, что долго накапливалось — в день или в год по / капле, чьи / пресные качества грезят о новых соленых га. / И впору поднять перископом ребенка на плечи, / чтоб разглядеть, как дымят вдали корабли врага».

У Бродского ландшафт преобразован наводнением, через строку встречаются метафоры погружения, переувлажнения, насыщения влагой, наконец, зеркального отражения, все вместе позволяет говорить о том, что эта метафора обозначает поглощение героя (он как подводная лодка в последней строфе) вместе с пейзажем властным и вездесущим потоком текущего времени. Следует сказать, что для художника стрит-арта базовым слоем аллегорической инсталляции и предметом цитирования выступают не только эти конкретные два стихотворения, но весь корпус текстов Бродского, его смыслопоражающая парадигма и свободная внесистемная самореализация независимого интеллектуала. Поэт для художника выступает репре-

⁴⁴ «В России война повсеместна, она поистине борьба всех против всех: борьба жильцов дома со своим домоуправлением, гаишника с водителем, политика А. с политиком Б., боярина Кучки с князем Юрием Долгоруким, западников и славянофилов, земледельцев и кочевников. <...> Война для России — понятие онтологическое, и с этим уже ничего не поделаешь: угрюмые, безулыбчивые и напряженные русские стали притчей во языцех. // Замятин Д. Н. Россия-образ // Гуманитарная география, Вып. 2. М., 2005. С. 396. Сравни также: Рада: «Стрит-арт — между молотом и зеркалом». «У стрит-арта — две стороны, как у медали. Это зеркало, история или это молот, взрыв, который накрывает тебя. <...> За молот и за взрыв у нас отвечает арт-группа «Война». По-моему, «Член в плену у КГБ» — одна из лучших работ в русском стрит-арте. Наш пример «молота» — «Красная площадь». Это было очень страшно, потому что красная краска похожа на кровь, а место, где раньше был дом, навсегда останется пустым». // Информационный портал «justmedia.ru» <http://www.justmedia.ru/analitika/culture/27430>

⁴⁵ Информация о проекте и интервью с автором на сайте: <http://new66.ggor.ru/news/freetime/90945/>

⁴⁶ Липовецкий М., Эткинд А. Возвращение Тритона: советская катастрофа и постсоветский роман. НЛО, 2008, № 94 [электр. ресурс]. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1208/1227/>. Подробнее см.: Фрейд З. Печаль и меланхолия / Психология эмоций. Тексты / Под ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

зентантом настоящей литературы как автономной подсистемы культуры. Значимое положение поэта в обществе связано с его статусом «своего рода эксперта» по альтернативной модели современности, ее проблемам и специфическим средствам их репрезентации⁴⁷. Эклога 4-я (зимняя), демонстрирующая процесс творчества под напором силы сигнификации, не в меньшей степени определила образную картину акции, с ней фактически совпадает сценография, отчасти и предметный ряд арт-объекта Т. Рады. Отсюда белые книги на перилах моста, белая настольная лампа и утопающий в воде белый стол поэта. Вода — творческое начало, «влага в горле»⁴⁸, неотъемлема от словесного творчества и свободы на фоне черной реки письма, в которой и от имени которой оперирует художник, в пределах пространства заснеженных февральских берегов городской речной поймы: «Так родится эклога. Взамен светила/ загорается лампа: кириллица, грешным делом,/ разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,/ знает больше, чем та сивилла, / о грядущем. О том, как чернеть на белом,/ покуда белое есть, и после».

Примечательно, что фактически бедное и богатое пространство существуют в самом центре Екатеринбургa буквально бок о бок: от торгового комплекса «Гринвич» место, выбранное художником для инсталляции, отделяет всего один квартал, занятый Дендрологическим парком. Тем самым жест художника в соответствии с логикой художественной инсталляции означает следующее: сами инсталляции не вовлечены в процесс обращения в качестве товаров или предметов потребления. Они, тем не менее,

*«инсталлируют все то, что обычно циркулирует в нашей цивилизации. <...> Инсталляция достаточно радикально видоизменяет роль и функцию выставочного пространства. Инсталляция функционирует посредством символической приватизации публичного пространства выставки. <...> Ее пространство организовано в соответствии с суверенной волей индивидуального художника, которому не нужно публично оправдывать выбор тех или иных объектов или устройств выставочного пространства в целом. Инсталляцию часто не признают в качестве особой формы искусства из-за неочевидности статуса ее медиума (средства выскывания). <...> Физической основой медиума инсталляции является само пространство. Данное обстоятельство не означает, тем не менее, некоторой имматериальности инсталляции. Напротив, инсталляция материальна *par excellence* в силу своих физических характеристик — протяженность в пространстве является главным признаком материальности. Инсталляция трансформирует пустое, нейтральное общественное пространство в индивидуализированный художественный объект и приглашает посетителя воспринять это пространство как внутреннее тотализирующее пространство худо-*

жественного произведения. Все, что оказывается в него вовлеченным, становится частью произведения уже в силу помещенности внутри него» — пишет Б. Гройс⁴⁹.

Даже если читатели не представляют себе реальной топографии центральной части Екатеринбургa, подчеркнем, что символической приватизации подвергаются самые «лакомые» для властей и застройщиков куски — на расстоянии моста от строящегося «Екатеринбург-Сити» в проекте «Твой ход», на расстоянии квартала от торгово-развлекательного центра «Гринвич» в проекте «Бродский». Влага (в том числе речная) в городе, центральные площади и скверы которого расположены по берегам реки, сама река в городе с его пространствами, предназначенными для публичного высказывания, оказывается материальным субстратом креативности. Накопление воды в запруде — распространенная метафора поэтической речи — условие смыслового прорыва в насыщенную реальность, к иным горизонтам. «На что похожа вода? На движение. Пока ты ее изображаешь, она становится другой, — полагает Акройд, — <...> Глядя в воду — в «око земли» человек измеряет глубину своей собственной натуры»⁵⁰. Для приходящего поколения эпохи «текучей современности»⁵¹ — легких на подъем активистов стрит-арта — вода-время имеет свой язык. Его надо уметь читать, а еще надо иметь достаточно глубины, чтобы превратить его в ресурс для собственной речи, в которой любой мусор, пустоты и отходы тяжеловесного индустриального капитализма способны превратиться в визуальное приключение — многослойный, амбивалентный, зачастую полемический текст.

Уже цитированный Б. Гройс особо подчеркивает, что художественная инсталляция «формирует сообщество зрителей исключительно посредством целостного, объединяющего это сообщество инсталляционного пространства.

Подлинным посетителем инсталляции является не отдельный индивидуум, а группа. <...> По контрасту (с традиционными сообществами) массовая культура формирует сообщества безотносительно общего прошлого — свободные сообщества нового типа. В этом кроется их часто упускаемый из виду высокий модернизационный потенциал. <...> Относительная изоляция, создаваемая пространством инсталляции, означает не поворот спиной к миру, а скорее делокализацию и детерриториализацию временных масс-культурных сообществ таким образом, который позволяет им осмыслить свою собственную ситуацию, взглянуть на себя со стороны. <...> Инсталляция как никакая другая практика позволяет человеческим множествам испытать ощущение пребывания здесь и теперь. Инсталляция является прежде всего масс-культурной версией описанного Беньямином индивидуального фланерства и следствии появления ауры и «профанного озарения». В целом инсталляция функционирует как обратная сторона репродукции, изымая копию из немаркированного, открытого пространства анонимной циркуляции и помещая ее, хотя и только на время, в фиксированный, стабиль-

⁴⁷ Дубин Б. От традиции к игре. Культура в социологическом проекте Ю. Левады // [Электр. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/87/du14.html> С. 8

⁴⁸ Бродский И. Пьяцца Матей, строфа XVIII // Сочинения Иосифа Бродского в 3-х томах, СПб, Т. 3. С. 28; см. также: Мандельштам О.: «Пою, когда гортань сыра, душа суха» // Собрание сочинений в 3-х томах. Под ред. Струве Г. П. и Филиппова Б. А., 1967, Т. 1. С. 250.

⁴⁹ Гройс Б. Политика инсталляции // Логос, 2010, № 4. С. 112.

⁵⁰ Акройд П. Темза: священная река. М., 2009. С. 379, 381.

⁵¹ Бауман З. Текучая современность. СПб., 2008.



КРОПОТОВ Сергей Леонидович / Sergey KROPOTOV

| Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта |

ный, закрытый контекст топологически очерченного «здесь и сейчас»⁵².

Подчеркнем всю «революционность» инсталляционного жеста. Прежде всего, он осуществляет официально несанкционированное присвоение сверхприбыльного пространства в центре города — делает его живописным, поэтически двусмысленным, отвоевав хотя бы на время у банальной среды шопинга с ее всеобщей эквивалентностью. Помимо этого, инсталляция стрит-арта еще и структурирует сетевое сообщество из распавшегося на фрагменты анемичного социума «нулевых», вписывает элемент рефлексии в масскультурную коммуникацию и, наконец, производит интенсификацию переживаемого здесь

⁵² Гройс Б. Политика инсталляции // Логос, 2010, № 4., С.116., 117–118.

и сейчас городского опыта как экзистенциального откровения, которое фиксируют преимущественно на видео, обязательное для последующей репрезентации инсталляции как некой «жестовой вещи» в сети⁵³. Таким образом, производя конвертацию внешнего и внутреннего, локализованных сообществ и глобально функционирующей поэтической образности Бродского (как и проектов самого художника Т. Радя, число которых приближается к сорока), актуальные арт-проекты в городской среде достигают локализации цитат-репродукций путем трансформации в динамичном ключе ценностных горизонтов местных сообществ.

⁵³ Мизиано В., Чухров К. От формы произведения к формам жизни // Логос, 2010, № 4.. С. 15.

