

р а з н о г л а с и я



Nº 7

Разногласия.
Журнал общественной
и художественной критики.
№7: Выберите пол
(Август 2016)

«Разногласия» – ежемесячное
приложение к сайту Colta.ru.

Содержание

Желать и знать?	5
ГЛЕБ НАПРЕЕНКО <i>Глеб Напреенко в путанице гендерного равноправия и эмансипации. Против морализма и эго-психологии, заневозможное желание и квир-теорию Маркса</i>	
Больше, чем любовь	19
АНДРЕЙ ПАРШИКОВ <i>Пройдемте по ссылкам про квир от Андрея Паршикова!</i>	
Квир как глагол. Квир как утопия. Квир как язык	31
МАША ГОДОВАННАЯ РУФЬ ДЖЕНРБЕКОВ АЛЛА МИТРОФАНОВА ГЛЕБ НАПРЕЕНКО <i>О квинном поведении депутатов Госдумы и сложностях солидарности без идентичности беседуют Маша Годованная, Руфь Дженрбекова и Алла Митрофанова</i>	
Что же такое фаллос?	47
МАРИЯ ЕСИПЧУК АЛЕКСАНДР СМУЛЯНСКИЙ <i>Психоаналитики Мария Есипчук и Александр Смулянский — о фаллосе в различии полов, в квир-теориях и в желании истерички — и о фанфикшне как вызове борьбе за гендерное равноправие</i>	
Российская гомофобия: история производства	66
ИРА РОЛДУГИНА <i>Историк Ира Ролдугина развеивает миф о России как стране с гомофобными традициями и показывает, как они были сконструированы в сталинское время</i>	

Разделение Винкельмана: траур по истории искусства	81
Уитни Дэвис <i>Как (гомо)сексуальность Винкельмана, основателя истории искусства, определила облик этой дисциплины?</i>	
«С приходом общества потребления в постсоветское пространство произошел импорт форм гей-идентичности»	107
ГЛЕБ НАПРЕЕНКО ЕВГЕНИЙ ФИКС <i>Художник Евгений Фикс в переписке с Глебом Напреенко — о том, как «плешка», гей-бар, сайт знакомств и вечеринка формируют нашу сексуальность</i>	
Квир в Стране Советов, или Археология разномыслия	117
Надя Плунгян <i>Надя Плунгян задается вопросом: что делать, если твою исследовательскую оптику считают разрушительной?</i>	
Сексуальность в визуальном поле	131
Жаклин Роуз <i>Что мешало Леонардо да Винчи рисовать? Эссе философа Жаклин Роуз</i>	
Бог — это пранкер Вован	144
ДМИТРИЙ ВОЛЧЕК <i>Дневник августа от Дмитрия Волчека</i>	

Желать и знать?



Кадр из фильма
Райнера Вернера
Фассбиндера
«Горькие слезы
Петры фон Кант»

Глеб Напреенко в путанице гендерного равноправия и эмансипации. Против морализма и эго-психологии, заневозможное желание и квир-теорию Маркса

Тема седьмого выпуска «Разногласий» — «Выберите пол».

Главный редактор журнала объясняет, какой спектр проблем он имеет здесь в виду.

Мать, кричащая на ребенка. Ребенок, кричащий на мать. Госдума принимает закон о запрете «пропаганды нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних». Среди голосующих «за» есть депутаты-гомосексуалы. Фотограф снимает для рекламы атлетических моделей, чтобы привлечь внимание гомосексуальной аудитории к нужному товару. Жен-

щина приходит домой с работы и готовит мужу ужин, пока тот смотрит телевизор. Мужчина грубо домогается женщины — но, как выясняется, переодетого мужчины. Сайт компании РЖД требует, чтобы при покупке билета вы выбрали ваш пол из двух вариантов: М или Ж. Кафедра gender studies в университете отчисляет студента за неуспеваемость. Штамп о браке в паспорте. Диплом о высшем образовании. Подросток, рассказывающий родителям о своей сексуальной ориентации. Подросток, не рассказывающий родителям о своей сексуальной ориентации. Феминистская активистка уговаривает сомневающуюся женщину уйти от грубого мужа как от «абьюзивных» отношений. Мужчина требует, чтобы подруга его выпорола, — и затем приходит в ужас от исполнения собственного требования. Гомофоб обливает ЛГБТ-активистов своей мочой из пластиковой бутылки. Посетительница кинофестиваля «Бок о бок», которой орут, что она лесбиянка, в ответ иронически кричит: «Громче!» Женщина находит на рабочем компьютере в офисе файл со странно неприятными и чуждыми ей мыслями — и вдруг понимает, что написала его сама. Начальник отдела отклоняет анкеты женщин-соискательниц, опасаясь, что они уйдут в декрет. Афроамериканка, подвергшаяся сексуальному насилию, заявляет в суде, что угнетаема сразу по двум признакам, половому и расовому, — к недоумению юристов. Женщина, которую не пускают к ее возлюбленной на семейное свидание в тюрьму, потому что их отношения не зарегистрированы. Человек, всегда опаздывающий на любовные свидания на 15 минут — он сам не знает почему. Друг параноика, которого тот считает неотступно преследующим его шпионом. Отец Доры, пациентки Фрейда, — отец-импотент, чье желание она отчаянно стремится поддержать. Фрейд призывает пациентку говорить все, что приходит ей в голову, — но запрещает ей защищать психоанализ перед его противниками. Женщина боится указать на насильника, чтобы не подвергнуться осуждению. Человек, которого спрашивают, почему он все время молчит, и который знает ответ на этот вопрос — но не может ответить, потому что не хочет. Суд оправдывает насильника. Судья-шизофреник уверен, что он — невеста Бога...

Какая путаница! Сколько разных желаний! Сколько разных законов! Сколько разных отношений, сколько разных других, Других и других!..

Не забыть о желании

Критику мракобесия, гетеронормативности, эссенциализма, угнетения женщин и вообще любого угнетения можно упрощенно разделить на два направления. Первое — стремление к эмансипации желания (или, упрощенно говоря, к свободе), второе — стремление к равенству. Я убежден, что эти два аспекта важно рассматривать и актуализировать именно вместе, в их противоречивых и сложных отношениях — о чем, к сожалению, часто забывают.

«

**Один из вариантов
нивелировки желания —
редукция гендерной
повестки до чувства вины.**

»

Что будет, если предать забвению вопросы эмансипации желания? Тогда легко перепутать антиконсервативную гендерную повестку с борьбой за всеобщее благо, с попыткой довершения проекта Просвещения, с верой в то, что обо всем можно договориться, что все можно артикулировать, всех демонов выставить на свет божий, что мир может быть расколдован и пересобран усилием разума на более гуманных основаниях. Такое моралистическое понимание критики гендерного порядка, хотя и делает ее в чем-то более понятной, доходчивой и популярной, одновременно лишает ее той сложности, без которой в хитросплетениях политики и желания мы обречены на путаницу. Но я думаю, что именно отстаивание сложности и права на сложность можно поставить в центр вопросов эмансипации и, в частности, противостояния консервативной гендерной повестке современного российского государства.

Само понятие эмансипации сразу вспыхивает сложностью, когда мы говорим, что одна из составляющих антиконсервативной повестки — эмансипация желания — цель противоречивая и невозможная, но от этого не менее важная. Можно

ли говорить об освобождении желания, если сексуальное желание в своей основе переплетено с несвободой, с определенным сценарием наслаждения, с сопротивлением знанию? Или такое переплетение — лишь следствие общественного строя?.. К этому вопросу я еще вернусь.

Один из вариантов нивелировки желания — редукция гендерной повестки до чувства вины — ведет по направлению к новому морализму, новому культу сверхсознательности и даже новой церковности. К сожалению, именно такой эффект порой производят феминистские высказывания на просторах соцсетей и СМИ. Например, как призыв обуздать желание некоторые прочли флешмоб «#яНеБоюсьСказать»¹, где под соответствующим хештегом людям, подвергшимся сексуальному насилию, предлагалось рассказать о своем опыте в Фейсбуке. Я видел множество постов в Фейсбуке от своих знакомых мужчин, которые в ответ на шокирующее для них знание о насилии стали пытаться вывести для себя некий прописанный регламент отношений с женщиной — что-то в духе морального кодекса героев Льва Толстого — и винили себя за то, что когда-то отклонялись от него. Кто-то скажет, что это важный шаг к преодолению «объективации», но мне кажется, что называть важным шагом такую попытку алгоритмизации жизни означает сильно смещать ценности и приоритеты в повестке движения как за гендерное равноправие, так и за эмансипацию. Невроз навязчивости, например, вообще строится на наслаждении чувством вины и самоцензуре, и стремление быть разумным и сознательным вовсе не приносит невротикам знания о том, к чему они слепы в силу вытеснения.

Призывы к морали иногда вспыхивают и у активистов и активисток в области гендера. Например, показателен [пост ЛГБТ-активиста Ивана Кильбера](#), который он самоиронично заключает фразой «Это был пятничный катехизис, часть 1.1.а, “О пересечении активизмов”». Но в каждой шутке есть доля шутки, и в интерпретации Кильбера борьба с гомофобией и мизогинией (а также карнизмом, т.е. поеданием животных) составляет основу новой аскезы, заставляющей вспомнить о некоторых монашеских практиках (свидетельством чему и некоторые комментарии к упомянутому посту). Хочу также подчеркнуть, что с глубоким уважением и симпатией отношусь к деятельности Кильбера, как и многих других активистов, —

<https://www.facebook.com/wanja.ki.7/posts/1470535059638938?pnref=story>

¹ Этот флешмоб и его различные оценки и интерпретации неоднократно возникают в материалах этого номера «Разногласий».

однако этот пост показался мне ярким примером определенного типа риторики, к которой я отношусь критически.

Еще один пример забвения сложности и не-благости, не-доброты желания — пользующиеся огромной популярностью в интернете психологические тексты о манипуляторах и манипуляции в любовных отношениях, которые могут и не иметь артикулированной гендерной составляющей (например, **ВОТ**). Эти тексты обычно начисто игнорируют вопрос о том, как работает желание в таких отношениях, где партнеры ощущают себя зависимыми друг от друга, и в основном советуют жертвам манипуляции освободиться через «принятие себя» и рациональный «анализ ситуации» — и гораздо реже указывают, к каким социальным механизмам можно обратиться, если дело дошло до физического ограничения свободы. «Принятие себя», которое часто представляют основой эмансипации, — один из упрощенных элементов школы эго-психологии, который, по сути, ставит в центр вопроса не желание, а идеал. Увы, разговоры о «принятии себя» и о гармоническом идеале отношений, в которых нет никаких признаков «психологической зависимости» и «абьюза», часто выносятся на повестку дня активистами и активистками в области гендера — причем категория «зависимости» так размывается, что, по сути, норовит покрыть всю территорию желания.

<http://www.factroom.ru/life/20-dirty-tricks-with-which-we-are-being-manipulated>



Кадр из фильма Райнера Вернера Фассбиндера «Горькие слезы Петры фон Кант»

Тут необходимо провести различие. Как социальная категория «абьюз» имеет смысл, но как термин, касающийся личных отношений, он скрывает единичность, специфичность всех индивидуальных историй желания. И как социальное понятие он требует четкого определения и может тогда вести к новому

знанию и новому социальному урегулированию (например, правовому) — то есть войти в общественный закон, который будет, например, по-новому оформлять семейные отношения, в том числе противостоять физическому семейному насилию. Но возможные пути эмансипации в каждом конкретном случае лежат через желание, через его судьбу, которая не фиксируется напрямую юридическими законами.

«

**Только четко разделяя
прагматику использования
понятий, можно оценить
возможности борьбы
с консерватизмом
на гендерном поле.**

»

Я считаю, что, только четко разделяя прагматику использования понятий, можно оценить возможности борьбы с консерватизмом на гендерном поле. Например, признавая важность понятия «абьюз» для формирования нового закона о семейном насилии — но его малоосмысленность в вопросах желания.

Говоря об идеале отношений, лишенных «зависимости», часто говорят также об отношениях, где партнеры обо всем договариваются, все артикулируют — в том числе вопросы, касающиеся сексуального желания. Но почему именно сексуальность является тем, о чем сложно говорить, — то есть «непристойным»? Некоторые считают, что это следствие патриархатного устройства общества, которое держит под контролем население, его репродуктивные способности и желания и заинтересовано в сохранении якобы темной, непрозрачной зоны сексуального. Но я полагаю, что ситуация сложнее. Хотя общественный строй и режим власти действительно могут регулировать и производить определенные практики сексуаль-

ности, но сексуальное желание проблематично именно потому, что есть что-то, что выпадает из знания Другого (родителей, патриархата, государства, партнера...), что-то, чего Другой сам о себе не знает и чего он не может. Консервативная модель предлагает, действительно, жестко разграничить сферу нормального и ненормального, светлого и темного, знакомого и незнаемого — в том числе в сексуальности. Но противопоставить такому разделению мне видится возможным вовсе не полное упразднение этой границы, претендующее на то, чтобы открыть свету разума все уголки человеческой души, — а скорее осмысление этой границы как сложного сплетения, сложного узла знакомого и незнаемого, в котором вообще бессмысленно говорить о полной открытости и прозрачности — но который можно как-то шевелить.

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11818>

<http://openleft.ru/?p=7387>

В своем прошлом [письме главного редактора](#), посвященном христианству и капитализму, я говорил о поверхностях, где невозможно разделить внутреннюю и внешнюю стороны, вроде ленты Мёбиуса и бутылки Клейна. О них я также писал в [заметке «Невозможность остроумия как не-возможность освобождения»](#), критикующей перформанс «Марафон признаний», где всем желающим предлагалось совершить своеобразный каминг-аут, рассказать всем свою сокровенную постыдную тайну. Прочитую этот свой текст: «Вера в возможность выговориться сродни религиозной вере в возможность окончательного разрешения всех проблем, развязывания всех узелков, в предельную телеологию человеческой жизни и истории. Эмансипация если возможна, то совсем иначе — если она не предписывает своему субъекту целостности. Джудит Батлер, рассуждая в статье “Имитация и гендерное неподчинение” о публичной репрезентации себя в качестве лесбиянки, указывала на перформативность и инструментальность этого акта — и утверждала, что такой акт не может претендовать на полную ее, Батлер, репрезентацию, что она сохраняет право на ускользание, ключевое для ее свободы. Эмансипация возможна, если возвращает нас к себе самим не идеальным, а разорванным, рассогласованным, не совпадающим сами с собой. И тогда эмансипация становится остроумием — умением разыграть двусмысленность».

Каждый на своем опыте сталкивается с тем, что не все может быть сказано, и обычно тем сложнее говорить, чем более сильное желание задействовано в ситуации — и вовсе не обязательно в прямой связи с вопросами секса. И средством

эмансипации не может стать стремление полностью «выговориться», «проработать травмы» или, опять же, «принять себя» (хотя подобные практики и могут иметь терапевтический эффект); эмансипировать может именно остроота, шутка, двусмысленность. Фрейд анализировал родство механизмов остроумия и бессознательного. Фрейдовское бессознательное — вовсе не темное скопище инстинктов, не населенный демонами сумрачный подпол, который можно осветить фонариком Просвещения, как часто рисует нам консервативное представление о сексуальности, но также, увы, и многие борцы с консерватизмом, порываясь вскрыть и проветрить это мифическое подполье. Бессознательное сплетено с сознанием и вовсе не исключает его, не разграничено с ним стеной. Бессознательное существует благодаря языку, его двусмысленности, его недоговоренностям — и потому у любого языка есть бессознательное, которое обнаруживает себя как раз в сбоях однозначности и прозрачности языка.

«

Сексуальное желание проблематично именно потому, что есть что-то, что выпадает из знания Другого.

»

Но почему это бессознательное сплетено именно с сексуальным? Что проявляет себя в эксцессах языка — оговорках, ослышках, случайных каламбурах, ошибочных действиях? Желание — укорененное в отношениях тела и языка. У писателя Станислава Лема есть рецензия на несуществующий научно-фантастический роман «Сексотрясение». В романе в результате взрыва складов с препаратом «Антисекс» у всех людей в мире пропадает половое влечение, это событие в истории человечества называют «сексотрясением». Но, продолжает Лем,

«культура не терпит пустоты: место, опустевшее в результате сексотрясения, заняла гастрономия. Она делится на обычную и неприличную; существуют обжорные извращения и альбомы ресторанной порнографии, а принимать пищу в некоторых позах считается до крайности непристойным».

Все это напрямую связано с тем, как сексуальность разгрызает себя в поле, размеченном Другим — его запретами, желанием, знанием, незнанием, взглядом, слепотой... И свести этот вопрос лишь к репрезентации своей идентичности (гетеросексуальный мужчина, гомосексуальная женщина, далее по списку, выберите пол) означает, опять же, нивелировать специфику сексуального. Специфику, которая состоит в возможности провала любого расчета, любых заверенных правил и любых записанных гарантий знания или умения. Причина этого провала — желание.



Кадр из фильма
Райнера Вернера
Фассбиндера
«Горькие слезы
Петры фон Кант»

Здесь я хочу критически указать на одну мыслительную конструкцию, ключевым звеном в которой является «идентичность». Эта конструкция предполагает прямую связь и согласованность между авторитетностью речи субъекта по поводу определенных социальных реалий, его собственной жизненной практикой и его публичным социальным статусом; или, говоря иначе, между содержанием высказывания субъекта и актом его высказывания. В этой конструкции именно «идентичность» служит связкой между всеми элементами, благодаря которой они схлопываются до неразличимости, стягиваясь к одному означаемому, одному имени, будь то «гей», «женщина», «христианин», «буржуа» или «узбек». Важной установкой квир-теории мне видится как раз противостояние такому схлопыванию —

и стремление задаться вопросом: что реально дает и что может дать использование означающих той или иной идентичности в той или иной ситуации? В противном случае мы будем иметь дело с торжеством политики идентичности, когда предполагается, что о Коране авторитетно может говорить только мусульманин, бороться за права женщин или геев всерьез может только женщина или гей, а за права рабочих — только тот, кто

«

**Сознательно смещать точки
вопрошания, способы
производства знания —
но не замахиваться на
сознательное изменение
способов производства
желания.**

»

зарабатывает свой хлеб исключительно собственным трудом. Тогда, во-первых, исчезнет политическое как общее поле, расколовшись на множество клубов по интересам, и, во-вторых, будет предано забвению бессознательное — человек будто бы полностью отождествится сам с собой. К сожалению, тенденции к такому пониманию политики проявляются все отчетливее в ходе сегодняшнего общемирового правого консервативного поворота.

Не забыть о знании

Тот Другой, к которому мы обращаемся в своих желаниях, на чьей сцене мы разыгрываем свои представления, свои репрезентации и ускользания, — не то же самое, что социологическая реальность того общества, в котором мы существуем, но, скорее, лишь одна из ее реализаций, вызванная к жизни на-

шим способом видеть и желать. Но часто их упрощенно отождествляют, предполагая, будто общество напрямую производит человека. Например, часто говорят о патриархате как о некоей вездесущей субстанции — или, как пишет в упомянутом посте Кильбер, «дискриминация женщин и ЛГБТ институционализована, разлита в воздухе, является частью нормы». Но такой детерминизм предполагает, что, во-первых, существует общественное поле, полностью предшествующее вопрошанию человека, и, во-вторых, что оно неким прозрачным, непосредственным образом форматирует под себя субъектов. Однако знание об обществе, как и любое знание, связано с желанием вопрошающего, с тем, какой вопрос и кем был поставлен. Это не означает тотального релятивизма — речь лишь о выборе точек отсчета и процедур производства знания. Почему я так подробно останавливаюсь на таком теоретическом вопросе?

Потому что он точно указывает, как мне кажется, на место и задачи квир-теории (в том числе как академической дисциплины): сознательно смещать точки вопрошания, способы производства знания — но не замахиваться на сознательное изменение способов производства желания. И в этом смысле квир-теоретиком можно назвать Карла Маркса с его «Капиталом». Трудовая теория стоимости Маркса является как раз выбором точки отсчета, постановкой субъекта труда в центр политэкономической теории — и дальнейшая логика разворачивания «Капитала» происходит из этого выбора — вопреки предшествовавшим Марксу буржуазным экономистам. Эта верность своему выбору приводит Маркса к **новому способу подсчета** — то есть к изменению знания об обществе — и, как следствие, например, к обоснованию необходимости сокращения рабочего дня. Именно критикуя способ подсчета, предложенный экономистом Нассау Уильямом Сениором, который выступал против такого сокращения, Маркс обосновывает необходимость общественных перемен. Так происходит смычка теории и практики, или, говоря иначе, так проявляется тот факт, что теория Маркса есть «теория практики», или, опять-таки говоря иначе, перформативность его теории. Такая установка на связь практики и теории, заявленная впервые столь отчетливо именно Марксом, стала теперь неотъемлемым свойством квир-теорий.

Теорию Маркса можно назвать квир-теорией и в более привычном смысле слова: как определенную критическую оптику взгляда на якобы «нормальные» отношения между полами.

Речь не только о классической работе Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», но и о множестве современных вариантов марксистской гендерной критики, например, производимой коллективом журнала *Théorie Communiste*. В центре этой критики — анализ исторически изменяющихся механизмов, предписывающих женщине задачи деторождения и воспитания детей, то есть воспроизводства рабочей силы. Приведу пару цитат [из одного из текстов *Théorie Communiste*](http://openleft.ru/?p=5287): «В капиталистической формации различие между общественным и частным становится глобальным благодаря определению женщин с помощью ограничивающего приписывания им функции деторождения. Скажем, невозможно совершить ни логический, ни социальный переход от присвоения женщин как воспроизводителей к домашнему труду. Домашний труд — это элемент социального механизма, который навязывает группе “женщины” репродуктивную

<http://openleft.ru/?p=5287>

«

**Чем более нейтральной
и объективной пытается
себя представить теория
пола и сексуальности,
тем больший политический
консерватизм за ней
обычно стоит.**

»

способность». «Общественное — или, скорее, коллективное — присвоение [женщин] постепенно заменяет частное, и репродуктивная женщина становится “свободной личностью”, она становится паупером, который может выжить только благодаря тому, что издержки на его содержание будут восполняться коллективно, если только у нее есть дети. А в случае развода ей всегда будет дарована “привилегия” опеки над детьми».

То, что я выбрал в качестве основного примера квир-теории, производящей знание, марксистский феминизм, а в качестве основной теории, занимающейся желанием, — лакановский психоанализ, изобличает мои личные пристрастия и ориентиры (как говорится, фрейдомарксистские). Примеры могли бы быть и иными.

Гендерные теории — территория битвы за ангажированное знание, на которой ярко проявляет себя политичность любой науки. Причем чем более нейтральной и объективной пытается себя представить теория пола и сексуальности, то есть чем активнее она стремится предать забвению вопрос желания, лежащий в основе ее возникновения, — тем больший политический консерватизм за ней обычно стоит. Примером тому — теории XIX века об особом устройстве мозга проституток, преступников и гомосексуалов или современные теории о генетической природе гомосексуальности. Даже если предположить статистическую доказанность генетической природы однополого влечения, это не снимает политических вопросов о конкретной реализации такой «предрасположенности» в личной истории субъекта, в структуре его желания и в социальном поле.



Кадр из фильма
Райнера Вернера
Фассбиндера
«Горькие слезы
Петры фон Кант»

Желать и знать?

Гармонии в поле гендерной эмансипации не может быть уже потому, что желание и знание вовсе не находятся друг с другом в мире и согласии. Можно желать ничего не знать; или можно быть способным желать, только когда чего-то не знаешь; знание может убить желание; желание знать может привести совсем не туда, куда ты хотел.

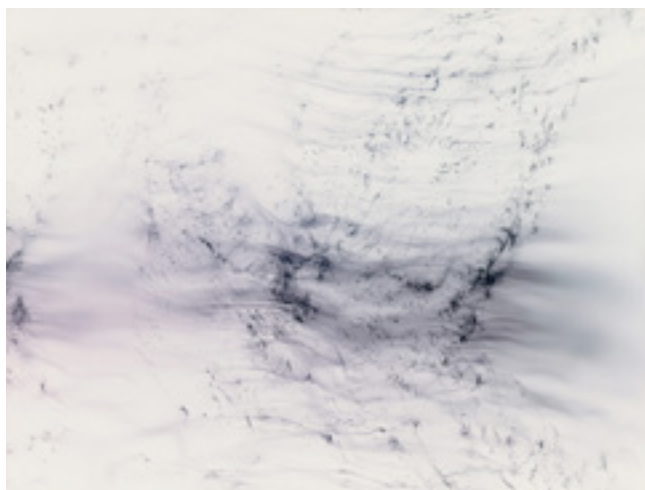
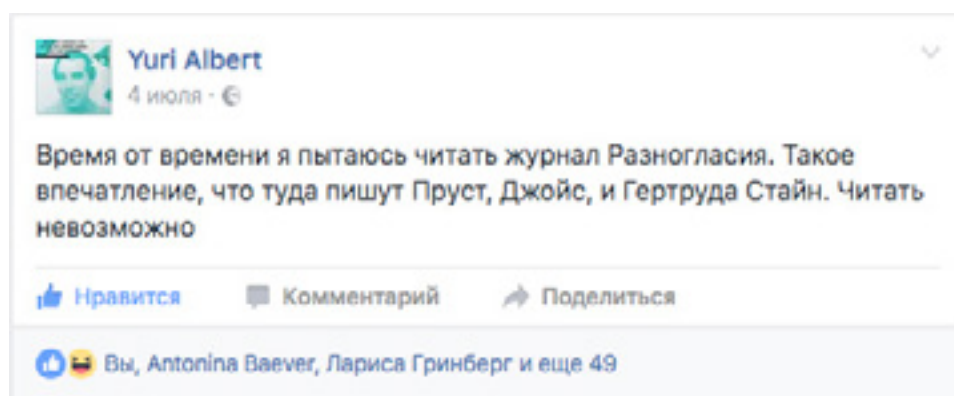
Расщепление между производством желания и произ-

водством знания выявил и флешмоб «#яНеБоюсьСказать». Многие сексистские иронические комментарии, как и вовсе не иронические признания смущенных людей в том, что происходящее в соцсетях по мере своего нарастания растревожило их сексуальность, проистекают из одного смещения, а именно — из прочтения рассказа о реальном насилии как фантазии о насилии — в вуайеристической рамке экрана гаджета и Фейсбука. Но этот сбой, это побочное возбуждение желания рассказом, вроде бы ставящим своей целью лишь выявление умолчанного знания, неустраним ввиду специфики самой темы.

Итак, этот номер «Разногласий» построен вокруг столкновения двух оптик: оптики квир-теории, занятой вопросами производства знания, и оптики психоанализа, занятой вопросами желания. Думаю, читатель сам сможет понять для каждого из материалов номера, где проходит линия фронта между этими двумя тесно связанными способами видеть и мыслить.

Больше, чем любовь

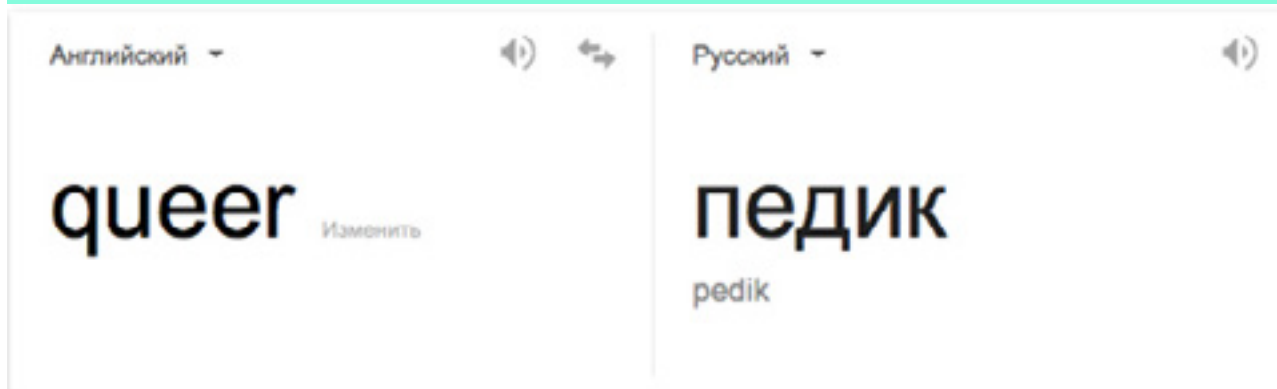
Пройдемте по ссылкам про квир от Андрея Паршикова!



подпись:
Wolfgang Tillmans,
Freischwimmer 93,
2004

Квир — это слово, ставшее популярным в околохудожественных кругах в середине нулевых годов, после того как гендерные исследования в западных вузах стали повсеместными, и только ленивый в усталых смол-токах после разговоров о политике не старался высказаться о том, насколько, по его мнению, важно разделять биологический и социальный пол. Соответствен-

но, множилось и количество художественных работ, связанных с понятием «квир». Сейчас употребление этого слова расширено и далеко от его изначального значения. Для того чтобы разобраться в современной культуре, связанной непосредственно с этим понятием, я составил мудборд из цитат, картинок, видеоклипов, ссылок на тексты и сайты художников, музыкальных композиций, поэтических произведений. Этот «поток контента» вместо обстоятельного текста выглядит и функционирует в интернет-СМИ современнее, чем лонгрид или видеозапись лекции, которую я мог бы, например, предоставить для консервативной части аудитории ресурса, не привыкшей к активному интернет-серфингу. Он структурирован в определенной последовательности, хотя на первый взгляд может показаться хаотичным и разрозненным. Избегая любой дидактичности, я покажу вам то, что, как мне кажется, сейчас называют искусством, связанным с квир-теорией, попробую на примерах объяснить, что квир — это отнюдь не всегда ЛГБТИК или феминизм, и сконцентрируюсь на этом термине как отрицании заданной давлением общества идентичности, причем далеко не только сексуальной, и приобретении гибридной в процессе освобождения от этого давления.

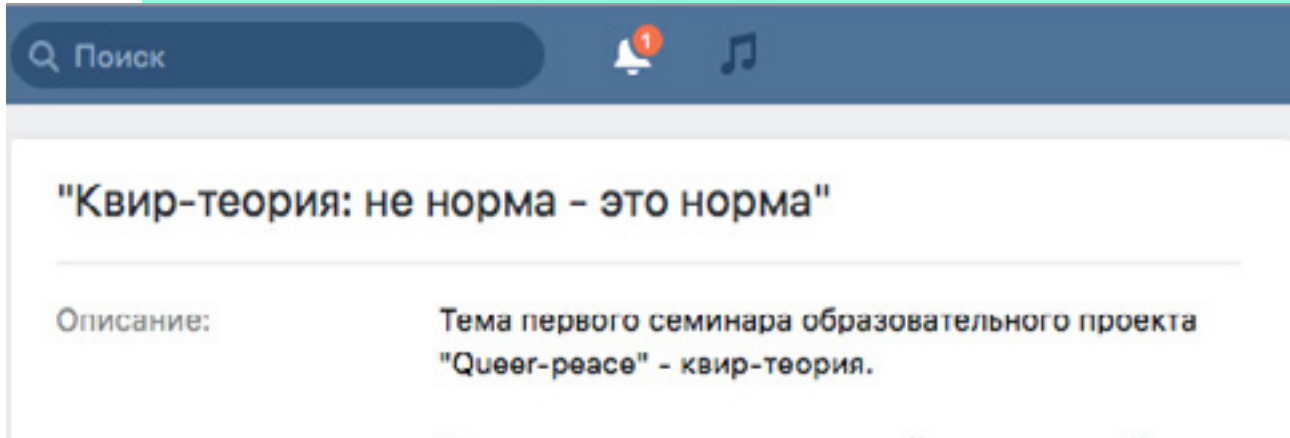


На самом деле — нет.

«Квир-теория — это набор идей, основанный на утверждении, что наши идентичности непостоянны и не predetermined личностью и поведение. Мы постоянно и совершенно непредсказуемо пересматриваем собственные идентичности в зависимости от многих факторов. Было бы ошибкой полагать, что квир-теория — это всего лишь другое название для ЛГБТИК или феминистских исследований. У квир-теории есть что добавить ЛГБТИК и феминистским исследованиям,

но она на самом деле связана с куда более широкими областями социологии и культуры».

Д. Гонтлет



«Квир по определению — это все что угодно, что расходится с нормальным, устоявшимся, доминантным. По-настоящему “квир” не относится ни к чему конкретно. Это идентичность без сущности».

Д. Гальперин



Антонина Баевер,
«Дженда Флюид»,
коллаж для фб,
2016



Марсель Дюшан,
LHOQQ, 1919

<https://vimeo.com/75735816>
 Ryan Trecartin, Center Jenny, 2013

<http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/175267-matchik-gey-novaya-volna-kvir-sepa-v-amerike>

LOOK AT ME

Интервью

В меньшинстве: Новая волна гей-рэпа в Америке

9 41 10 30000 Нальскал алмса табыван 25 июля 2012

Сенсация Франка Оушена и еще четыре новых и дерзких лица в новом американском хип-хопе

Like 1 | Share 0 | Share 12 | Tweet

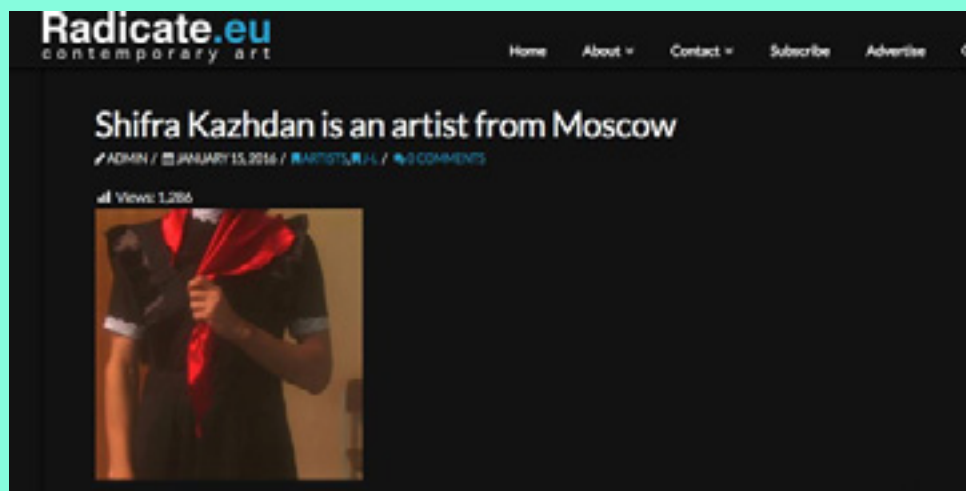
После недавнего высказывания Франка Оушена насчет его сексуальной ориентации вокруг геев в хип-хопе разрослось довольно много споров: надо ли им быть, стоит ли гею читать и что вообще делать геям в таком патристском жанре. Признание Оушена обновило недавнюю тенденцию: сейчас не каждый темнокожий молодой человек, живущий в Нью-Йорке и читающий рап, непосредственно принадлежит к хип-хоп-среде — корни некоторых молодых MC лежат в гей-комьюнити. Look At Me расскажет вам о самых интересных геях-рэперах, их аутентичном свяге и о том, почему жанра gay rap пока не существует.

**BUILD AN AGENDA
BASED ON THE NEEDS OF
QUEER MINORITIES
REJECT THE POLITICS OF
ASSIMILATION, STOP BEGGING
FOR TOLERANCE
WELCOME THE CELEBRATION OF
SEXUAL AND GENDER DIVERSITY
DEMAND
THE TRANSFORMATION OF
THE SYSTEM
TRULY DESACRALIZE
DEMOCRACY AND DEMORALIZE
THE JUDICIARY
DEFINE OUR
EMOTIONAL AND SEXUAL
NEEDS ON OUR OWN TERMS
VALUE CRITICAL DIFFERENCE
INSTEAD OF FALSE EQUALITY**

Carlos Motta,
We Who Feel
Differently:
A Manifesto, 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=hp3ZA-NY4Ks>
Дугин: Каждый либерал – это Кончита Вурст

<http://www.radicate.eu/called-male-man-need-hear/>



«Квир — это движение, лишённое стабильности. Вне статус-кво».

К. Петерсон



Александр
Образумов, White
Male Art, 2016



Florian Aschka
in collaboration
with Larissa Kopp,
Untitled, 2009

https://www.youtube.com/watch?v=uB_vVVL4wjQ
Faith Wilding, «Waiting»

ТЕКСТ:

Waiting
A Poem by Faith Wilding

Waiting... waiting... waiting...
Waiting for someone to come in
Waiting for someone to hold me
Waiting for someone to feed me

Waiting to neck, to make out, waiting to go all the way
Waiting to smoke, to drink, to stay out late
Waiting to be a woman Waiting...
Waiting for my great love
Waiting for the perfect man
Waiting for Mr. Right Waiting...

Waiting to get married
Waiting for my wedding day
Waiting for my wedding night
Waiting for sex
Waiting for him to make the first move
Waiting for him to excite me
Waiting for him to give me pleasure
Waiting for him to give me an orgasm Waiting...
Waiting for him to come home, to fill my time Waiting...
Waiting for my baby to come
Waiting for my belly to swell
Waiting for my breasts to fill with milk
Waiting to feel my baby move
Waiting for my legs to stop swelling
Waiting for the first contractions
Waiting for the contractions to end
Waiting for the head to emerge
Waiting for the first scream, the afterbirth
Waiting to hold my baby
Waiting for my baby to suck my milk
Waiting for my baby to stop crying
Waiting for my baby to sleep through the night
Waiting for my breasts to dry up
Waiting to get my figure back, for the stretch marks to go away
Waiting for some time to myself
Waiting to be beautiful again
Waiting for my child to go to school
Waiting for life to begin again Waiting...

Waiting for my children to come home from school
Waiting for them to grow up, to leave home
Waiting to be myself
Waiting for excitement
Waiting for him to tell me something interesting, to ask me how I
feel

Waiting for him to stop being crabby, reach for my hand, kiss me
 good morning
 Waiting for fulfillment
 Waiting for the children to marry
 Waiting for something to happen Waiting...
 Waiting to lose weight
 Waiting for the first gray hair
 Waiting for menopause
 Waiting to grow wise
 Waiting...
 Waiting for my body to break down, to get ugly
 Waiting for my flesh to sag
 Waiting for my breasts to shrivel up
 Waiting for a visit from my children, for letters
 Waiting for my friends to die
 Waiting for my husband to die Waiting...
 Waiting to get sick
 Waiting for things to get better
 Waiting for winter to end
 Waiting for the mirror to tell me that I'm old
 Waiting for a good bowel movement
 Waiting for the pain to go away
 Waiting for the struggle to end
 Waiting for release
 Waiting for morning
 Waiting for the end of the day
 Waiting for sleep Waiting...

«Waiting» was performed at Womanhouse in Los Angeles sponsored by the Feminist Art Program, California Institute of the Arts.

<https://vimeo.com/36646228>

[Womanhouse \(extract\) - Faith Wilding, Waiting](#)



Cindy Sherman,
 Untitled No. 224
 (as Caravaggio's
 "Sick Bacchus"),
 1990



Аня Шестакова,
«Селфи», 2007

<https://www.youtube.com/watch?v=bnHArWnIZRQ>
IC3PEAK - GO WITH THE FLOW (OFFICIAL VIDEO)

[twishyouwerequeer.tilda.](http://twishyouwerequeer.tilda.ws)

ws



https://vk.com/video69551227_163098727

Kutlug Ataman - Turkish Delight

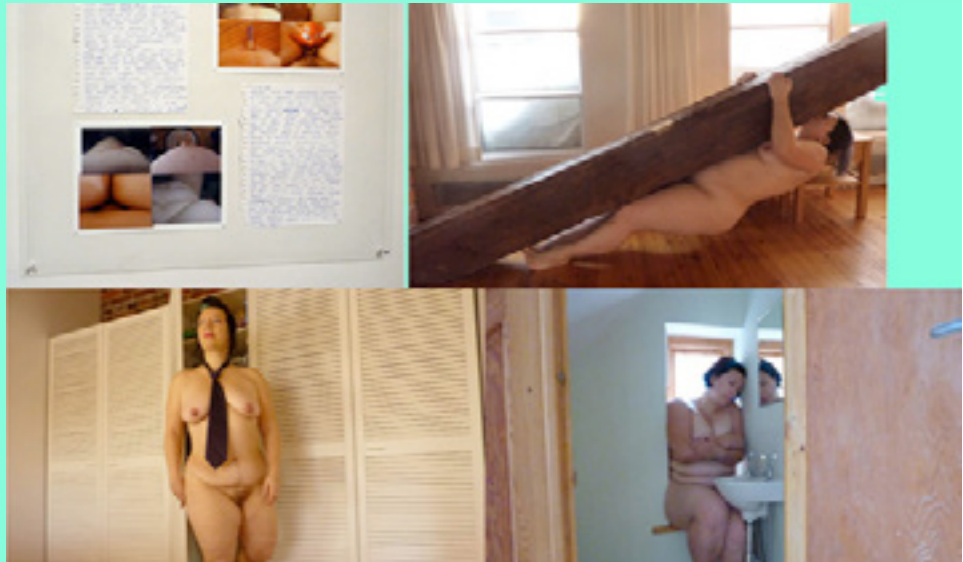
tralla.net



tralla.net



tralla.net



<https://soundcloud.com/sofiko-arifdzhanova/ubiitsy-crystal-052716-9-new-zhivi-kak-printsesta-zhivi-kak-rusal>
 Убийцы Crystal, 05.27'16. - (9) New (.живи Как Принцесса, Живи Как Русал

текст:

Клик-кляк, ты слышишь звук
 Это хрустит твоя челюсть, друг
 Твоё пати — лок, Ваджайна поставила блок
 Богиня Ваджайна поставила блок

Чувствуешь, как ноги превращаются в плавник?

Не умеешь харкаться — не мужик
 Чувствуешь, как тело выделяет чешую?
 То, что есть у тебя х%#, мне пох\$&, пох\$&
 Это твоя самая последняя гонка
 Бей как девчонка, дерись как девчонка

Ты говоришь, что всё циклично
 но только не мой менструальный цикл
 Ты говоришь, у тебя всё отлично
 твое настроенье тебе же на клык

Чувствуешь, как ноги превращаются в плавник?
 Не умеешь харкаться — не мужик
 Чувствуешь, как тело выделяет чешую?
 То, что есть у тебя х%#, мне пох\$&, пох\$&
 Это твоя самая последняя гонка
 Бей как девчонка, беги как девчонка

От мужиков, в пене страсти и алко
 Живи как принцесса, живи как русалка
 От мужиков, в пене страсти и алко
 Бей как девчонка, плыви как русалка



УБИЙЦЫ CRYSTAL, 2016

перевод: квир — это больше, чем любовь

авторы: московское экспериментальное комьюнити より多くの愛

Квир как глагол. Квир как утопия. Квир как язык



«Интермедиа, или Как наладить культурное производство своими силами», театрализованная презентация, Москва, 2015

О квинном поведении депутатов Госдумы и сложностях солидарности без идентичности беседуют Маша Годованная, Руфь Дженрбекова и Алла Митрофанова

История возникновения этого текста — это история становления через коммуникацию. Сперва я, Глеб Напреенко, как редактор предложил написать текст Руфи Дженрбековой как художнице, работающей с квиром. Руфь в ответ предложила сделать материал в форме диалога или опроса — и мы сошлись на трех участницах: самой Руфи, видеохудожнице и режиссере Маше Годованной и философе Алле Митрофановой. При подготовке к беседе я прислал ее участницам ряд наводящих вопросов, на которые ответили письменно Алла и Руфь — их ответы можно прочесть [тут](#). Наконец, состоялась беседа,

https://docs.google.com/document/d/16p-tY3DFvHqFAkfg53WJcY4n9Mir1PK_z8XQ-5KUV8

коллективно отредактированная расшифровка которой была признана всеми удавшимся совместным материалом. Но, как очевидно из этой истории, процесс коммуникации не имел данный текст своим единственным результатом — скорее им стала далеко не монолитная и изменчивая сеть передач, откликов и высказываний. Все это имеет прямое отношение к теме беседы: квиру, ситуативным солидарностям, интерсекциональности, смешению языков.

<https://ru.wikipedia.org/wiki/Интерсекциональность>

МАША ГОДОВАННАЯ: Для меня квир — это не идентичность, а процесс. Я бы использовала это слово как глагол. И многие квир-теоретики — например, Джудит Батлер в своем недавнем интервью — говорят о том, что квир уже стал идентичностью и перестал быть тем, для чего, собственно, его и создавали — как теорию постоянных ускользаний от каких-либо определений. Недаром ты, Руфь, в своих ответах на вопросы Глеба пишешь, что это становится модой, становится одной из идентичностей, в которой можно категоризировать. И тогда квир теряет свой изначальный политический заряд. То есть приходится опять пытаться понять, как ускользнуть, как совершить субверсию, как бороться с политикой идентичности... Итак, мне нравится квир как глагол, как «делать квир». Точно так же, как и с «феминизмом»: можно не использовать его как идентичность, не говорить «я — феминистка», а понимать это как перформатив, «*doing feminism*» (или «*queering*»). То есть уже на уровне языка — попытка уйти из статичности в действенную практику.

<https://docs.google.com/document/d/16p-tY3DFvHqFAkfg53WJcY4n9Mir1PKz8Xq-5KUV8>

РУФЬ ДЖЕНРБЕКОВА: Квир — альтернатива прежним идентичностям, прежним способам себя выделять, о себе говорить. Это возможность находить разрывы в определяющем тебя и, на первый взгляд, монолитном поле символического и использовать эти разрывы, чтобы переозначивать его и ставить под вопрос. Но квир — это утопия. Ведь мы не можем до конца стереть идентичность как лейбл, потому что, как бы мы ни пытались ускользнуть от ярлыков, все равно другие нас в эти языковые сети ловят. И политический акт подразумевает принятие на себя той или иной идентичности — все равно ты должна сказать в какой-то момент: я такая-то, я феминистка, я лесбиянка. Просто чтобы попасть в политическое поле: в противном случае, если ты не называешь себя никак, тебя как бы и нет. Мне нравится неоднозначность, которая присутствует в разговорах о кви́ре. Но я абсолютно согласна, что по мере того,

как это понятие становится более популярным, оно теряет этот свой замечательный потенциал не быть идентичностью. И мне было бы интересно подумать о том, как его можно сохранить.

АЛЛА МИТРОФАНОВА: Квир-подвижность вызывает панику. Это гендерная паника, с которой мы все сталкиваемся в России и которая сейчас становится массовой, — и, соответственно, она шлепает идентичности. Но гендерная паника — это временная реакция. Обществу трудно принимать сложные новые идентичности, потому что тогда непонятно, кто становится политическим и социальным субъектом. Но, как бы мы ни паниковали и ни строили эти лейблы идентичностей, все равно ситуация генерируется через множественность. В самой культурной ситуации нет больше оснований для идентичностей, они как бы расплетаются. Поэтому квир становится базовой логикой культурного производства, и не только для тех, кто осознанно ее принимает, а вообще для любого человеческого образа. Эти стадии паники — они же всегда возникали и довольно быстро проходили. Например, в начале XX века, когда феминизм захватывал позицию за позицией, была очень большая линия сопротивления, крупные ученые высказывались о невозможности для женщин образования, поскольку у них тогда кровь к голове прильет, а не к матке. А десять лет спустя уже никто об этом не помнил, начался большевистский феминистский уклон и полный развал гендерной бинарности.



«Anthropometric data, simply obtained», performance for two bodies and a soundtrack, Vienna, 2015

ГОДОВАННАЯ: Мне кажется, если бы в истории все было так, как ты описываешь, то мы бы сейчас не имели Мизулину с ее пакетом законов, предполагающих, что женщина должна рожать троих детей. Гендерная паника и вообще паника как таковая свойственна властному дискурсу, патриархатному поряд-

ку, который должен удерживать свою власть. Те, кто у власти, должны ее сохранять, а люди, которых она не устраивает, будут ее расшатывать и пытаться ускользать. Посмотри, что было в России в 1990-е, в нулевые, а что сейчас. Алармистский дискурс, начавшийся с 2006 года, — он ровно тот же самый, что в начале XX века в твоём описании. Например, одним из законопроектов Мизулиной было запретить женщинам поступать в учебные заведения, если она не покажет сертификат о рождении ребенка.

МИТРОФАНОВА: И что курить им можно только после сорока.

ДЖЕНРБЕКОВА: Ничего себе!

ГОДОВАННАЯ: Не знаю, на каком уровне Мизулиной сказали «охолони немножечко», но я не удивлюсь, если она опять поднимет эти идеи.

«

**Да, мы грязные девиантные
сволочи, но нам так
классно, мы получаем
от этого удовольствие!**

»

МИТРОФАНОВА: Паника может возникать в языке власти — так происходит сейчас, так было и в 1920-е годы. В 1920-е, после отмены святости брака, нужно было пересматривать сексуальные и семейные отношения — и, соответственно, требования к ним резко возросли. Без перекалывания ответственности на авторитет церкви нужно было выстраивать любовные отношения на договорных началах. И вопросы любви вдруг стали первичными. Все это видно в газетах и в судебных разбирательствах того времени — и видно, что дискурса не хватает, рационализацию новых отношений культура еще не изобрела, и начинают звучать старые патриархальные идеи все это задушить — и с самого низа общества, и с самого верха. Сегодня власть тоже озвучивает сходные соображения, но наверняка они тоже поддержаны низовыми паническими практиками.

Я бы сказала, что это не столько коварство власти, сколько нехватка нового языка для принятия новых отношений. Что делает работу в сфере искусства и теории необходимой.

Годованная: Политический язык, на котором говорит сейчас наша современная российская элита, кроме насмешки и желания его субверсивного заимствования, по-моему, вообще ничего не вызывает. Эти люди в Думе, кажется, даже на обычном языке не могут разговаривать, и это нам предоставляет поле для ерничества. Пакет Яровой — это вообще какой-то бред! Но, к сожалению, с последствиями политическими, экономическими и социальными — для всех нас как граждан этой страны... В этой вакханалии, пожалуй, есть свой квір.

Таково, кстати, происхождение слова «квір» — ты принимаешь на себя клеймо властного дискурса. Ты признаешь негативное значение слова «квір» как оскорбления и говоришь: да, мы грязные девиантные сволочи, но нам так классно, мы получаем от этого удовольствие!

Я заметила просто из коммуникации, что это до сих пор является абсолютно действенным оружием против того же условного Милонова. На какой-то встрече ЛГБТ-фестиваля «Бок о бок» я иду смотреть кино, приходят гомофобы и начинают говорить: «Ты — грязная лесбиянка!» — а я говорю: «Да!!!» И они не знают, что делать, потому что они привыкли, что все начинают оправдываться. Или какой-то мудака начинает мне орать: «В психушку тебя, сволочь!» И я кричу ему в ответ: «Громче!!!» И он еще что-то орет, заходится, а потом резко замолкает и отходит. И выясняется, что его затыкают его же соратники, потому что в это время Милонов дает интервью какой-то федеральной телекомпании и ничего не может сказать, потому что этот придурок орет на заднем плане. Когда репортаж вышел, там шло жуткое запикивание Милонова из-за этого бесноватого. И я подумала: слушайте, это же гениально! Их нужно провоцировать на эти вопли, потому что Милонов не сможет дать интервью, ради которого он и устраивает все это шоу.

<https://vimeo.com/68366632>

[Маша Годованная. Утраченная революция. 2013](#)

Дженрбекова: Интересно, что это эффект, который нельзя предсказать и запрограммировать: тебя стигматизируют, ты

как бы послушно принимаешь эту стигму — но через эту апроприацию вдруг происходит перекодировка значений.

Годованная: И этот empowerment очень отличается от того, как часто описывают феминистский дискурс как виктимный и ресентиментный: ой, мы бедные, несчастные, угнетенные... Ну да, хорошо, все бедные, понятное дело.

Но в этом и есть как раз сила языка, что ты его можешь использовать совсем иначе. И тогда, например, выясняется, что сам гетеронормативный порядок, хотя и претендует на асексуальность, пронизан аффектами и страстями и даже, сам того не зная, квирен.

Митрофанова: Интересно, каким образом происходит в этом примере Маши политическое переключение. Стабильный язык удерживает определенный набор ценностей, делает их политическими. Но как только эти морализаторские ценности переворачиваются, то переворачивается и весь язык — и высказывание оказывается уже направлено в другую сторону. Квирный язык атакует не только стабильность эссенциальных идентичностей, но еще и моральную систему ценностей, которая ее поддерживает через интимные личные принятия. А в приведенном Машей примере язык стабильности начинает разваливаться изнутри, потому что он уже не подпитывается нашим нравственным пафосом, и, соответственно, все идентичности тоже разваливаются.

Дженрбекова: В том, как нормативное общество провоцируется на то, чтобы вести себя в некотором смысле квирно, я вижу подтверждение претензий квир-теории на слабый универсализм. Мы не являемся какими-то маргиналами по отношению к согражданам. Ведь когда мы отрицаем реальность нормы, ее «природность», ее фактичность, мы максимально открываем пространство для всех и говорим, что все живые существа по сути квирны, просто не все об этом знают, не все хотят знать. Мне очень нравится этот потенциал парадоксальной инклюзивности, который в квир-теории изначально заключен. Мы не говорим, что мы женщины, а есть еще не женщины, которые никогда не смогут стать женщинами. Или что мы геи, а есть не геи и нам никогда не сойтись. Мы говорим, что все существа квирные так или иначе, просто каждое по-своему. И мне кажется, что это очень важная особенность квир-теории, которую можно использовать как для прогрессивных, так и для консервативных целей.

Годованная: Руфь сказала про квир как утопию, и это абсо-

лотно правильно. Вопрос, как эта утопия может действовать. Мы все говорим про солидарность против власти патриархата — но как мы ее формируем? Как мы образуем политические связи? Строим ли мы наши политические объединения только на том, как мы себя идентифицируем?

Но даже если я солидаризируюсь по политике идентичности с лесбиянкой из рабочего класса, это абсолютно не означает, что мы можем что-то создать вместе, потому что, возможно, по нашим внутренним характеристикам, воспитанию, подходу, стилю общения с людьми мы будем слишком различаться. Нужно ли вообще оперировать терминами солидаризации по подобию профессиональной или классовой идентичности при разговоре о совместных практиках людей не гендерно нормативных, не моногамных, имеющих широкие представления о сексуальном, политическом, социальном, культурном?.. Может быть, мы можем работать вместе на каких-то других основаниях?

«

**Все живые существа квирны,
просто не все об этом знают,
не все хотят знать.**

»

Несмотря на свои различные практики, мне лично сложно, например, говорить «я — лесбиянка», потому что у меня нет лесбийской идентичности, у меня просто нет этой истории. И я не могу, например, сказать, что «я — социолог», потому что у меня нет исчерпывающих компетенций, достаточного социологического опыта, хотя есть степень магистра социологии. То есть я все время «недо-»... Но я с большим уважением отношусь к людям, у которых есть, скажем, лесбийская идентичность. И вот как раз в своем интервью Батлер спрашивает: если мы такие все ускользящие и множественные, то как нам включать в наш круг взаимодействия людей, у которых есть эта сильная гендерная идентичность? Например, для транс-сексуалов или интерсексов понятие бинарности очень важно,

важно, что они могут сказать «я — женщина» или «я — мужчина». По каким принципам нам заниматься вместе политикой? В истории есть ведь примеры «странных» солидарностей. Например, когда в 1960-е годы **радфемки** вдруг «солидаризировались» с консервативными ультраправыми против проституции...

МИТРОФАНОВА: Ну да, в современной ситуации солидарности по идентичности смыкаются с солидарностями по принципу природной заданности (эссенциализации). И это сближает их с расовыми, националистическими. У радфема много заслуг, у них сильная социальная позиция. Они героические защитницы, я ими восхищаюсь. Но стратегически и теоретически это разновидность поп-феминизма.

ГОДОВАННАЯ: Или вдруг неожиданно популярный эссенциалистский дискурс про ген гомосексуальности, который ты, Руфь, справедливо **критикуешь**. Теперь очень многими дискурс гомонормативности строится по эссенциалистскому биологическому принципу, и тогда выходит, что это консерваторы говорят о социальном конструктивизме: «секундочку, но ведь **женщиной не рождаются, женщиной становятся**».

И почему, собственно, возникает именно гендерная, а не политическая паника? Именно потому, что у нас пытаются деполитизировать все размышления о гендере, о сексуальности, вывести их в какое-то другое, девиантное, непристойное поле.

ДЖЕНРБЕКОВА: Я тоже часто думаю о том, за что нас как квир-субъектов критикуют: «ну как с вами солидаризоваться, раз неясно, с кем вы...» Стратегия ускользания уязвима со всех сторон. И я согласна, что нужно пытаться экспериментировать с новыми формами солидарности. В «Манифесте киберфеминизма» Донна Харауэй предлагает пользоваться вместо традиционной «идентичности» словом «*affinity*». Это такой способ политической активности, когда тебе не обязательно постоянно быть именно с теми, кто называет себя тем же словом, что и ты. Сейчас очень актуально попытаться найти способы объединяться независимо от того, определяет человек себя так или иначе: ситуативно мы можем находить возможность для солидарности с совершенно разными людьми — взять тех же дальнбойщиков. Об этом был фильм **«Гордость» Мэтью Уорчаса** про солидарность ЛГБТ с шахтерами во времена тэтчеризма, **«Парад» Срджана Драгоевича**, в котором ветераны югославских войн и гей-активисты ищут и находят возможность действовать сообща. Хотелось бы, конечно, привести

https://ru.wikipedia.org/wiki/Радикальный_феминизм

https://docs.google.com/document/d/16p-tY3DFvHqFAkfg53WJcY4n9Mir1PK_Z8Xq-5KUV8

http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingword/s/854/%D0%96%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B9

<https://www.kinopoisk.ru/film/797558/vk/1/>

<https://www.kinopoisk.ru/film/575658/>

примеры не только из кино, но пока — увы...

МИТРОФАНОВА: Радикальные движения всегда что-то захватывают и всегда что-то ломают и теряют. Феминизм 1920-х годов устанавливает равенство, соответственно, на его издержках в 1930-е устанавливается двойное угнетение. С 1960—1970-х годов феминизм задает новый культурный язык, выставляет новые политические требования. Это косвенно приводит к упразднению прежней социальной инфраструктуры, семейные зарплаты американским рабочим больше не выдаются — но зато открываются кафедры *gender studies*, в искусство и науку приходит много женщин.

И вот сейчас мы пришли к новому типу идентичности, но сразу же лишились такого образа, который был бы распознаваем политически и который может быть политическим капиталом. Непонятно, кого защищать, раз все идентичности такие сложные. Соответственно, идет проигрыш на политическом фронте, потому что трудно пересоздать солидарность. А когда политический язык не справляется со сложностью, начинается его архаизация. И вот мы сейчас на такой хитрой стадии, с одной стороны, усложнения дискурса и объема этой новой сложности, с другой — явной нехватки конструктивных стратегий, за которыми может следовать политическое действие. А паника, причем паника не только от власти, но и от граждан, выдает нам опять природную идентичность.

Каков выход? На каком поле мы можем победить? На поле культуры языка и сложных теорий мы вроде побеждаем, но проигрываем в макрополитиках, где нужны солидарности. Яркий положительный пример у нас — социалисты и профсоюзники наконец-то устраивают круглые столы с ЛГБТ в «Выходе». Еще пример: независимые профсоюзы уже второй год ходят на демонстрации с художественным оформлением колонны от Сони Акимовой, флагами от феминистских групп. Там сам художественный прием говорит о множественности и ситуативности солидарности. Но я не знаю, какие есть положительные примеры реализации кворности в макрополитиках...

<https://vimeo.com/68158493>

[Маша Годованная. Нетрадиционные. 2013](#)

ДЖЕНРБЕКОВА: Мне кажется, что здесь есть еще потенциал медиа и искусства. Мне хочется видеть искусство плацдармом воздействия на общественность и борьбы за культурную гегемо-

нию. Но если широкая публика часто относится к современному искусству как к чему-то, что нарушает общественный порядок, то активистки, напротив, зачастую считают художниц чересчур буржуазными и консервативными. Я все время, как идеалистка, пытаюсь убедить саму себя, что искусство важно. И я хочу вас, Алла, спросить: насколько, по-вашему, это так?..

«

Солидарность ЛГБТ с шахтерами во времена тэтчеризма.

»

МИТРОФАНОВА: Язык же где-то должен переизобретаться, и искусство можно представить лабораторией эксперимента. Действенное политическое высказывание может быть сделано только на новом языке, в новых обстоятельствах, иначе оно просто становится привычной риторикой. И вот в поисках этого нового политического разлома мы долго колбасимся в области искусства и экспериментальных академических теорий — для того чтобы просто суметь понять, откуда можно говорить. Поэтому активистки, выступающие против этой экспериментальной деятельности, обычно застревают в старых политических формулах, которые, может быть, и могут поднять какую-то разовую солидарность, но вряд ли могут предложить новое действенное решение. То есть наша задача — убедить их (смеется) искать совместно.

ГОДОВАННАЯ: Мне кажется, мы тоже, хотя пытаемся найти что-то новое, сами впадаем в старые формы и старые ошибки, когда мыслим в таких категориях, как «победить» или «проиграть». Политическая партия требует результативности, эффективности, целесообразности. Но если ты пребываешь лишь в состоянии временного, а не окончательного, успеха или временного поражения, то ты из этой логики выпадаешь. И как только у нас появляется дискурс победы и эффективности, мы должны спросить себя: не слышим ли мы те же самые требования от неолиберального дискурса? Не отвлекают

ли они нас от поиска альтернатив? И я бы не называла это «экспериментом», потому что «экспериментальное» несет на себе оттенок какой-то необязательности, избыточности...

Да, политика и право сегодня устроены по принципу эффективной классификации и распознавания по блокам. Показательно, что в американской политической системе ЛГБТ-движение строилось по аналогии с движением этнического меньшинства. И вспомните, кстати, с чего начал **интерсекциональный подход**: был суд — дело о сексуальном насилии над афроамериканкой, **и она говорила**: «Я испытываю дискриминацию по двум признакам: потому что я — афроамериканка и потому что я — женщина». На что ей суд говорил: «Нет-нет, секундочку, вы уж определитесь». И если мы сегодня хотим попасть в какие-то органы власти, то нам нужно отказаться от ситуативностей, множественностей и временных солидарностей и принять вот этот язык политического — блочного — мышления. Если же мы действуем на поле искусства или на поле культуры, мы, естественно, освобождены от этих условностей и должны противостоять и противопоставлять себя дискурсу победы, поражения, эффективности, целесообразности...

И здесь очень болезнен вопрос активизма и искусства. Сегодня некоторые активисты и активистки думают, что их деятельность должна **набирать очки в поле** современного искусства, которое действует совсем по другим законам. А вопрос политического действия связан с необходимостью отдавать себе отчет, в каком поле, перед кем мы действуем в данной конкретной ситуации... Чем больше пространств, где твоя деятельность разворачивается, чем больше у тебя этих полей появляется, тем более рефлексивным в них ты должен быть. **ДЖЕНРБЕКОВА**: Например, нужно отдавать себе отчет в своей профессиональной деятельности. Я почему тут и пытаюсь задавать вопросы про искусство — потому что моя основная и, может быть, единственная идентичность, в которой у меня нет особых сомнений, называется «художница». Я себя так определяю, чтобы иметь возможность определять себя дальше. **ГОДОВАННАЯ**: А ты с какого перепугу так уверена? (Смеются.) **ДЖЕНРБЕКОВА**: Я самозванка! Сертификата нет. (Смеются.) В общем, я просто хотела сказать, что вряд ли можно представить себе сейчас какого-то политика на постсоветском пространстве, который бы говорил от имени квилов или каким-то активным и массовым образом занимался адвокацией

<https://ru.wikipedia.org/wiki/Интерсекциональность>

<http://www.racialequitytools.org/resourcefiles/mapping-margins.pdf>

<http://bourdieu.name/content/pole-intellektualnoj-dejatelnosti-kak-osobyj-mir>

ЛГБТКИ+. В основном люди вроде нас действуют в культурном поле — либо в академическом, либо в сфере литературы и искусства. И поэтому я пытаюсь задаваться вопросом — как это можно использовать. И основная проблема заключается как раз в налаживании коммуникаций между культурными работницами и аудиторией. Для меня в Алматы, например, это проблема. Мы можем заниматься прямолинейным искусством вроде плакатов, но попытка артикуляции сложности всегда наталкивается на невозможность перевода на язык, который был бы понятен. В этих переводах теряется главное.

«

**Те активистки,
кто выступает против
экспериментальной
деятельности, обычно
застревают в старых
политических формулах.**

»

Кстати, разрыв академических дискурсов с активистскими — это тоже та же самая проблема перевода. Людей, занятых в академической сфере, так же как и художниц, критикуют за то, что они чем-то там своим занимаются и витают в облаках. На самом деле, это традиционная проблема интеллигенции — как оправдать то, что мы сидим и читаем книжки (смеются) и как бы ничего не делаем полезного.

Годованная: Скажите спасибо, что мы ничего не делаем! (Смеются.)

Мне нравится про «попытку артикуляции сложности» как процесс, но, мне кажется, недооценивать своего зрителя в восприятии — тоже большая ошибка. Например, самые консервативные взгляды и реакции на фильмы получаешь от людей, которые специалисты типа, профессионально занимаются

кино. А вот у зрителя, неподготовленного и не защищающегося своими привычными способами восприятия, нажимаются чувственные точки — и получается абсолютно феерическая реакция!

<https://vimeo.com/93739080>

[Маша Годованная. Баба на выданье. 2014](#)

ДЖЕНРБЕКОВА: Ты права, но я скорее именно про специфику квира хотела сказать. Культурный истеблишмент, с которым знакома и которому доверяет аудитория, в искусстве, литературе, везде — далеко не квирный.

ГОДОВАННАЯ: Вы с Машей Вильковиской в перформансах используете язык как текст, но также и язык тела, и язык драматургического нарратива. И здесь становится сложно формулировать и предсказать, как воздействует на человека этот гибридный опыт. Потому что он не только слышит, но и видит, и чувствует, и относится, и так далее. И в этом и есть квир.

ДЖЕНРБЕКОВА: Мне в этом отношении очень нравится фигура трикстера, которая, делая вроде бы одно, в результате добивается совсем иного, каких-то совершенно неожиданных эффектов. И когда мы экспериментируем с системами значений, мы как раз этим и занимаемся. Мы не знаем, что получится, но иногда случается так, что система вдруг дает сбой, а мы радостно потираем руки. Такой в своем роде «социальный глитч-арт».

ГОДОВАННАЯ: Известно высказывание Годара по поводу того, что не нужно делать политическое кино, нужно делать кино политически. Вот это моя позиция. Я не считаю, что я делаю политические фильмы, но форма, в которой я, например, делаю свои работы, уже является политической формой. И в этом и заключается язык.

И, например, трагедия Эйзенштейна в том, что из всей палитры его языка, его мышления в сталинское время наиболее успешно заимствовали удобный для восприятия рубленый шрифт, придуманный им специально для крестьян, а не сложное монтажное визуальное повествование. Борьба с формалистами в 1930-е годы стала доказательством того, что тот политический язык, который предлагали Эйзенштейн, Дзига Вертов и другие деятели культуры 1920-х годов, оказался неудобен, потому что давал множественность интерпретаций. Например, эффект Кулешова переносит ответственность за создание

смыслов в монтажной склейке на зрителя, а пропаганде такой вариативный зритель был невыгоден.

МИТРОФАНОВА: Но, Маша, мне кажется, что твои проблемы — избегание политического высказывания, страх политической клетки — относятся скорее к прежним временам. Я как делезианка не вижу различия между экспериментальным культурным языком и политикой. Потому что культура всегда имеет политический аспект, всегда находится в процессе становления. Ситуация заставляет нас искать новые артикуляции, и сейчас она движется в сторону новых микроязыковых, микрополитических, микротехнических разломов. Именно там и нужно артикуляции искать — не только нам, но и политикам, потому что мы находимся в общей исторической ситуации, где происходит глобальная смена запроса. И нет, например, вины Эйзенштейна в том, что его язык или язык других авангардистов был все-таки апроприирован сталинской политической пропагандой — просто этот язык оказался очень эффективным на уровне установления микрополитических связей.

Я полагаю, что после 1968 года распадаются моносистемы. У нас нет универсалий, у нас нет идентичности. Соответственно, мы оказались в ситуации микросистемной сложности. И наиболее здесь адекватные дискурсы — квірные, которые затрагивают множественность и интерсекциональность. Соответственно, задача — найти адекватный язык даже не саморефлексии, а просто построения действия. И каждый раз, когда возникает запрос на переизобретение языка, возникает паника. Паника в основном идет через популистский политический язык. То, что является языком малого сообщества, постепенно, хотим мы того или нет, становится языком исторической культуры. Потому что проблема у всех одна и та же. И не думаю, что общество так уж радуется паническим законам Милонова. У общества просто нет языка для артикуляции более сложных вещей.

Но проблема перевода художественного языка на язык политический (микро на макро) — это потрясающе интересная вещь. Мы все пытаемся переартикулировать сложность, не потеряв смысла, вывести ее из гетто в какую-то большую понятность. Для меня очень важно говорить о том, что культура не является доменом, приватизированным для художников. В культуре происходит поиск наших общих правил существования в современных условиях. Но только на интерсекциональном, квірном, множественном языке мы сможем договориться — новый действенный политический язык в любом случае

возникнет только отсюда. И политики в России его изобретают, в принципе, точно так же тупо, как и мы (смеется). Милонов работает с эссенциалистским материалом, но это не делает его акции менее квірными. Они же все смехотворны — эти новые законодательные фигуры. Почему? Потому что они пытаются ответить на те же самые проблемы, только у них не хватает языка, поэтому они откуда-то из «тьмы» извлекают нелепый репрессивный язык архаических сказок. В то время как современная культура действительно расплетает то, что раньше казалось самоочевидным и цельным.

И мне не кажется, что у нас есть противоречия между художницами и активистками, художниками и активистами. То, что их активистский язык иногда не соответствует квірной логике, — это действительно проблема перевода — наша общая работа. То есть поле не устроено как «теоретики против активистов» и «художники против активистов» — просто это поле, где актуализируется проблема перевода.

«

**Только на
интерсекциональном,
квірном, множественном
языке мы сможем
договориться.**

»

В искусстве мы отыскиваем какие-то артикуляции, расплетаем идентичности, переорганизовываем солидарности и союзы. Но есть преимущественное поле, где работают одновременно художники и активисты, которые сталкиваются в жесткой необходимости перевести язык культуры на активизм с целью сделать значимое политическое и социальное высказывание. Потому что язык квира в переводе на язык новой политической рациональности становится языком формирования политической и социальной реальности. И мы очень хорошо знаем,

что язык — не пассивная функция созерцания, а, как нам объяснили еще авангардисты, инструмент конструирования реальности. Поэтому мы все озадачены этим.

Как уже сказала Руфь, это не значит, что мы оказываемся в положении маргиналов по отношению к согражданам. Но это значит, что между нами большая дистанция, эта дистанция определяется радикализмом и паникой, и поэтому нам нужно искать какие-то способы сотрудничества между искусством и активизмом. И, наверное, не только их, а еще и какие-то социальные союзы по быту. Я, к своему удивлению, сталкиваюсь через детей с множеством типов новой родительской, волонтерской и творческой солидарности, которые совершенно не там обнаруживаются, где я традиционно могла бы их ожидать.

Что же такое фаллос?



Античная ваза
с женщиной, несущей
фаллос

*Психоаналитики Мария Есипчук
и Александр Смулянский — о фаллосе в различии
полов, в квин-теориях и в желаниии истерички
— и о фанфикшне как вызове борьбе за гендерное
равноправие*

Существует миф, будто венский акционист Рудольф Шварцкоглер публично оскопил себя во время одной из своих акций. Мой товарищ Борис Ключников как-то поделился со мной своей юношеской заворуженностью этим мифом: ему когда-то казалось, будто Шварцкоглер этим жестом отрекся от фаллического. Я ответил, что, пожалуй, все ровно наоборот: нет ничего более фаллического, чем решительный акт самооскопления — только фаллосом тут будет не столько жалкий отрезаемый кусок плоти, сколько отрезающий его нож. Точнее, нож и пенис являют как раз две стороны фаллического:

кастрировать — и быть кастрированным; власть совершать акт, совершать высказывание — и то ограничение, та немощь, которые этот акт одновременно вводит и отмечает.

В обсуждении квир-теорий, критики гетеронормативности и вообще мужского доминирования в обществе нередко поминают «преодоление фаллоцентризма». Но что думают на этот счет психоаналитики — те, кто во многом и пустил слово «фаллос» в такой широкий общественный оборот? И как более точное понимание этого термина может помочь сформулировать проблемные вопросы гендерной эмансипации, феминизма, ЛГБТИК+ движения?

На мою просьбу выдать фаллос ответили двое: Мария Есипчук и Александр Смелянский.

Глеб Напреенко



Одна из акций
Рудольфа
Шварцкоглера

Мария Есипчук

Мне, как и другим коллегам-аналитикам, предложили поучаствовать в опросе, ответив на животрепещущий для этого номера «Разногласий» вопрос — что такое фаллос?

Большинство из коллег показали известный палец или пожали плечами, последовав завету Витгенштейна. Сама я тоже испытала замешательство при попытке найти место, из которого можно начать говорить в публицистическом издании об одном из базовых психоаналитических концептов, который,

более того, метит в универсальное, то есть общее для всех нас. И разговоры о феминизме, квир-теории и как никогда актуальной теме репрезентации насилия, то есть пола в социальном аспекте, здесь могут быть уместны, только если заранее определить зоны, на знание о которых психоанализ претендует. Чтобы говорить, например, о гетеронормативности, надо понять что-то о разнице полов, а для рассуждений о фаллоцентризме надо понять, как пол связан с универсальным. Действительно, именно Фаллос — будем писать с большой буквы, чтобы подчеркнуть первостепенность его символической природы, — вводит в психоанализ функцию универсального, с которой, можно сказать, все и начинается, так же как сексуальность начинается с открытия ребенком того факта, что у матери чего-то нет. Желание — это желание сексуальное, что верно для всех человеческих существ.

Но, очевидно, здесь есть языковая сложность: всякая интенция дать ответ на поставленный вопрос с необходимостью располагает говорящего по отношению к знаниям вообще, не только к знанию психоаналитическому. А поскольку психоаналитическое знание задействует бессознательное, то есть касается вопроса о существовании и об истине субъекта, обладающего полом как причиной этого бессознательного, то проблема вовсе не кажется надуманной. Вальтер Беньямин в «Задаче переводчика» указывает на похожую сложность в отношениях переводчика с текстом оригинала. Одним из признаков плохого перевода он называет готовность служить читателю. Чтобы передать существенное, надо понять, чем содержание текста отличается от его поэтического существования, непереводаемого «существенного ядра». К этому загадочному, выводящему за пределы переводимого ядру можно подступиться через вопрос о месте адресата, которого нет: по Беньямину, «ни одно стихотворение не предназначено читателю» — что не лишает его переводимости. Однако переводимость как сущностное измерение текста касается не того читателя, который понимает, что к чему, а того, который оказывается задет за живое чем-то не до конца ясным, непрозрачным в языке. Это измерение разности и непрозрачности языков можно назвать женским в логическом смысле слова, в том, в котором оно вводит различие в вопрос об универсальности.

Если постепенно продолжать отвечать на поставленный вопрос, то можно дать первый вариант ответа. «Фаллос» — это слово. Можно поставить здесь точку, и этот ответ будет

корректным со стороны значения. Действительно, если взять слово в кавычки, то «Фаллос» — это такое же слово, как и все остальные слова, такие, как «дерево» или «*queer*». Лишь сняв кавычки, что само по себе является операцией нетривиальной, мы попадаем в мир определенных понятий, где у каждого слова есть свое собственное значение, то есть оно что-то обозначает. **Говоря о значении слова «Фаллос»**, Жак Лакан замечает, что это особое слово в ряду других слов, которое «призвано обозначить всю совокупность эффектов означаемого в той мере, как означающее их обуславливает своим присутствием». Не собираясь заниматься комментированием, я все-таки решила процитировать этот фрагмент, чтобы дать почувствовать радикальность, с которой Лакан говорит о субъекте языка, помеченном артикулированным требованием Другого. Таким образом, половое различие вводится у людей иначе, чем у животных, существующих на уровне потребности. Так вводится желание, которое, имея сексуальную природу, человека от потребности отдаляет. Предмет, интересующий нас, — это, как давно известно, не орган, что, однако, не перестает вызывать вопросы. Принципиальным здесь является то, что Лакан говорит именно о значении Фаллоса, а не о его смысле, то есть, следуя пониманию философа и логика Готлиба Фреге, речь идет о предмете, а не о комментариях по поводу предмета.

За смыслом понятия «Фаллос» можно обратиться к словарю. Существует немало словарей по психоанализу, где производится работа по комментированию и систематизации психоаналитического знания. **Словарь Дилана Эванса** — хороший тому пример. Автор называет это попыткой прояснить язык лакановского психоанализа как систему синхронических различий между понятиями, построенную по принципу самореференций. Таким же образом, чтобы понять определение слова из англо-английского словаря, надо суметь прочесть неизвестное слово, которое может содержать в себе это определение, обратившись к его определению в этом же словаре, и так далее. Подобная модель заявляет о себе как об альтернативе академической попытке дать объективное определение каждому понятию исходя из идеи наличия метаязыка, на котором все определения формулируются, и обсессивной идеи разложить их по полочкам раз и навсегда. Но если все через все определимо и сам психоанализ, так же как и пол, является одним из понятий, возможный смысл которого мы, таким образом, можем найти, действительно ли такой словарь избавляет нас

https://vk.com/doc-42878638_399502679

https://vk.com/doc76715134_330601656

[https://
ru.wikipedia.org/
wiki/Парадокс_
Рассела](https://ru.wikipedia.org/wiki/Парадокс_Рассела)

от необходимости метаязыка? Отправной точкой здесь является представление об определмости всего через все. **Парадокс брадобрея**, который сам себя то ли бреет, то ли нет, решается здесь положительно: бреет, так как самореференция не запрещена. Таким образом, язык психоанализа не только становится одним из языков, который можно изучать, как английский или китайский, но и сам подпадает под систему возможных отношений взаимосоответствий с прочими языками, так как метаязыка здесь действительно не существует. Смысл будет порождаться бесконечно, этим обычно занимаются те, кто ходит на психотерапию, и даже если у вас нет психотерапевта, будьте спокойны: он у вас есть, это ваше бессознательное.

Является ли «фаллос» таким же понятием, как «*philia*», «*queer*» или «модернизм»? Можно ли совершить перевод психоаналитического понятия с языка психоанализа на другой язык, скажем, гендерной теории? Для такого словарного подхода к знанию ответ будет — да, почему нет? На этом же строится

«

**Объединение разнородных
тем и сюжетов, о которых
свидетельствуют
пользователи соцсетей,
как бы снимает вопрос
о том, что такое насилие.**

»

принцип интернета и Википедии, этого глобального Другого, который разрешил проблему метаязыка, создав систему отсылок, референций и хэштегов. Поиски смысла обычно этим и ограничиваются, большинство непсихоаналитиков, которые пользуются психоаналитической терминологией, черпают знания из словарей, а Лакана или Фрейда если и открывают, то, скорее, весьма выборочно и по случаю, в чем мы их упрек-

нуть не можем, ибо странно ждать от людей, перед которыми не стоят насущные клинические вопросы, особого рвения вчитываться в первоисточники. Не желая также демонстрировать пренебрежение к работе по комментированию психоаналитических текстов, хотим лишь подчеркнуть наличие проблемы языка, на котором это комментирование производится, и, как уже было сказано, его переводимости на другие языки.

Возникает впечатление, что дискурс завис в том времени, где Фрейд сказал что-то о фаллической фазе и комплексе кастрации, а Лакан — о фаллической функции, и что психоаналитикам, которые хотят что-то понять, остается лишь дешифровать их и бесконечно комментировать. Но, как всякий язык, язык психоанализа живет и меняется, что тоже вызывает к задаче перевода. Нельзя сказать, что перевод психоаналитических концептов невозможен, как невозможен перевод поэзии, или что это зона, зарезервированная психоаналитической элитой, где язык становится инструментом практиков. И все же психоаналитики на этот счет заблуждаться не должны: психоаналитические концепты создаются и пересматриваются исключительно для того, чтобы решать частные клинические вопросы. Так, говоря о психоанализе как о практике, я отхожу от попытки придать смысл понятию «Фаллос» и возвращаюсь на сторону значения. Речь, которая появляется в кабинете психоаналитика, касается этих вопросов непосредственно, так как обращает ее к аналитику субъект, наделенный полом, — но что это значит, надо еще понять.

Может показаться, что из вышесказанного следует, что универсальным формулировкам в психоаналитическом дискурсе места нет, как и нет места суждениям общего порядка, которыми пользуется гендерная теория. Но это не так, Фаллос подразумевает универсальное, как и всякий язык, организованный им. Попробуйте, однако, прочитать обе стороны лакановской таблицы сексуации в его семинаре «Еще», обладающей столь любимой гендерными исследователями формой «мальчики налево, девочки направо», и вы увидите, что разница между мужской и женской сторонами, которая вводится через фаллическую функцию, подрывает идею универсального на корню. Оттолкнувшись от универсального (языка, субъекта), мы попадаем в зону объекта, где Другой расщеплен, где язык не полон и не универсален, и обратного пути или симметрии здесь нет. С мужской стороны универсальное существует, но с женской есть что-то, что его универсальность подрывает.

Сказать можно, но «не все». Так и общие формулировки могут работать, но не для каждого случая. Метаязык существует и вместе с тем не существует, в самой речи есть сопротивление тому, чтобы сказать все. В этом расколе между женским и мужским и функционирует Фаллос.

Чтобы не сводить все к «философствованию», которого так боятся некоторые деятельные практики, попробую обратиться к актуальному примеру.

Это пример того, как люди, воспользовавшись призывом #яНеБоюсьСказать, решили сказать все. Объединение различных тем и сюжетов, о которых свидетельствуют пользователи соцсетей, под общей чертой как бы снимает вопрос о том, что такое насилие, определяя его задним числом через саму эту черту как то, против чего все объединились. Как, вы не знаете? Перейдите по ссылке! Если психоаналитики здесь и могут что-

«

Истинная травма — это травма столкновения с ЯЗЫКОМ.

»

то добавить, то это будет скорее вычитанием — вычитанием смысла. Ведь никакого смысла у сексуальности нет. Гул праведников нарастал там, где расцветал сад желаний.

Фрейд начал с того, что стал вводить пациентов в гипноз, и они ему говорили все. Истории, которые он услышал, шокировали его не меньше, чем те, что заставили вздрогнуть современных пользователей интернета. Но вопреки ожиданиям истина о травме, которая таким образом высказывалась, не избавляла пациентов от их симптомов. Доверяя Фрейду и отдаваясь ему во власть гипноза, они соглашались на своего рода насилие, которое избавляло их от необходимости сопротивляться. И то, что он им желал исключительно блага, менее насильственной его позицию не делало. Только открытие

значения сопротивления как силы, определяющей отношения субъекта с его симптомом, сделало возможным изобретение метода психоанализа. Бессознательное, которое шифрует сексуальное желание, говорит не прямо, а между строк, так, что его еще надо суметь прочесть. И психоаналитическое «говорите все, что приходит вам в голову» очень скоро дает говорящему понять, что ВСЕ как раз сказаться никак не может.

В большинстве историй, прочитанных нами под хэштегом, насилие оказывается там, где его никто не ожидает встретить, — в полицейской машине, которая должна защитить, дома, где родные не хотят чего-то видеть, — там, где установленный порядок, наоборот, должен был поддерживать. Характер подрыва, который здесь совершается, имеет структуру фрейдовского жуткого, *Unheimlich*, где опасность приходит оттуда, где, казалось, была гарантирована укромность убежища. Универсальное, которое мы можем разделить друг с другом, — например, семейные ценности — оказывается подорвано логикой сексуальности, вторгающейся туда, где ее не ждут.

Таким образом, сам порядок речи, а не только общества, позволяющего или нет свободно говорить, уже является проблематичным. Истинная травма — это травма столкновения с языком. И вопрос о том, что такое язык, вовсе не является досужим, а как раз самым что ни на есть насущным. Разве не с помощью языка мы все предлагаем эту травму изживать? Но к кому мы обращаемся?

Нужно ли другому для того, чтобы понять, быть таким же, как я? Или это должен быть чужак, который не разделяет наши универсальные ценности и делает невозможной речь? Так, популярная статья Людмилы Петрановской, призыв к сочувствию и помощи жертвам, который большинство, конечно, разделяет, выдает между строк ее желание упрекнуть в этом насилии Другого, нарушающего наш претендующий на универсальность порядок. Как иначе прочитать пассаж про арабов, которые стали приставать к свободным женщинам Германии? Лучше бы Другого здесь вовсе не было. Если представить мир двусторонним, как нам предлагает Петрановская, то сексистская модель, оправдывающая угнетение женщин, оказывается изнанкой, подложкой, необходимым основанием того самого либерального взгляда на вещи, где говорится все. Как это ни странно, но логическим следствием апелляции к универсальному, пусть даже либеральному универсальному, будет усиление контроля, то есть угнетение всякой речи.

<http://spektr.press/proverka-na-vshivost-lyudmila-petranovskaya-ofleshmobe-kotoryjstavit-diagnoz-obshchestvu/>

Не выступая за кабинет психоаналитика как специальное вместилище тайн, которые надо разместить в надежном месте, замечу лишь, что умение слушать и отвечать не менее важно, чем умение говорить. Изживание травм не происходит через абы какую речь, и логика вместилища здесь не работает. Но психоаналитики знают, что невозможность что-то сказать — не только признак болезненности, но еще и зона, которую желание резервирует для того, чтобы сохранить себя. Взглянуть в глаза сексуальности означает признать ее изначально проблемный характер и ее значение для желания как такового.

Вариантом мира, где говорится действительно все, будет мир, где все прозрачно и понятно, где больше нет Другого, чуждого, иного. Мы уже живем в этом мире. Главные его симптомы — это депрессия, то есть проблемы с желанием, и зависимость, то есть проблемы с наслаждением. Насилие мутирует и приобретает новые формы, бороться против него нужно всегда.

«

**Депрессия, то есть
проблемы с желанием,
и зависимость, то есть
проблемы с наслаждением.**

»

Возвращаясь к тому, что было сказано вначале, можно предложить еще одну версию ответа на заданный вопрос. Фаллос — это способность держать речь. Оставим в покое гендер — поэты, как и психоаналитики, бывают разных полов. Чтобы открыть рот и начать говорить, нужен Фаллос. Всякое господство происходит из речи. В самом акте говорения уже содержится истина, которая тут же забывается. Держать речь значит говорить там, где не говорится само, о вещах, о которых лучше бы помалкивать. Так же, как и поэта, Лакана сложно упрекнуть в чрезмерной понятности, и так же, как поэт, он говорит об истине, то есть о том, о чем сказать невозможно.



Путин держит
речь

Александр Смулянский

В большинстве постколониалистских версий происходящего фаллическая функция целиком и полностью связана с планом генитальности, воспринимаемым как средство осуществления власти и доминирования. Перманентная борьба с этим доминированием и придает активизму на гендерной почве ту воодушевленность, с которой он действует в сообществе. Тем не менее этой борьбе с самого начала положен предел, поскольку присущий ее участникам ресентимент по поводу генитальной нормативности упускает другую ее сторону, сопряженную не с доминированием и властью, а с тем, что в генитальности выступает как ограничение, связанное с функцией лишения.

Лишение это подробно образом прослежено в лакановском психоанализе во всех его проявлениях, основным из которых является политика урегулирования доступа к наслаждению. Вопреки представлениям, сформировавшимся в кругах, занятых борьбой с неравенством на половой почве, генитальность представляет собой не расширение возможностей, а, напротив, прекращение отношений со всеми объектами желания, которые не находятся в области символического — другими словами, не возведены в статус означающего. Именно это вызывает к жизни ограниченность средств наслаждения, характерную для генитальной позиции — как для мужской, так и для женской.

Здесь возникает искушение эмансипаторного характера, которому поначалу открывает дорогу феминистское движение, но которое пошло значительно дальше, вызвав в гендерной активистской среде колебания и раскол, — движение за субъ-

ектность нового типа, поставившее своей целью упразднить гендерное соперничество, упразднив саму гендерную фиксацию. Основная трудность в оценке этого движения заключается в том, что оно, претендуя на глубокое возмущение, на революционное вмешательство в сексуальную область, не содержит в то же время инструмента, посредством которого можно было бы глубину этого вмешательства измерить. Удивительным образом сам по себе аспект сексуального как будто бы не имеет для *queer theory* никакого значения. Свободный выбор идентичности, преодоление бинарности, упразднение гетеронормативной иерархии — этот набор готовых идеалов указывает на то, что квир-теория по существу ничего не изучает, она выдвигает требования. Риторика этих требований полностью отодвигает в сторону вопрос о том, какую позицию квир-субъект занимает в том, что Лакан называет «желанием Другого». Какова роль выстраиваемой активистами квир-субъектности в сексуальном фантазме? Что именно ее выбор привносит на сцену, где желание уже действует?

«

**Сексистская модель,
оправдывающая угнетение
женщин, оказывается
изнанкой либерального
взгляда на вещи.**

»

Рассмотрение этих вопросов обнаруживает область, практически не затрагиваемую в гендерной мысли. Практика, выводимая из последней, предполагает активность, полностью сосредоточенную на процедуре публичного заявления — того, что в широком смысле этого термина можно было назвать каминг-аутом по ориентации или гендеру. Перформативный характер последнего может выступать политическим жестом, но он ничего не говорит о том, что в этот момент в желании

субъекта происходит.

Для того чтобы пролить на эти моменты свет, стоит обратиться к прецеденту, который можно рассматривать в качестве прототипа современной сексуальной и гендерной трансгрессии, — к случаю Иды Бауэр, благодаря фрейдовскому психоанализу получившей известность под именем Доры. Бытует мнение, что Фрейд должен был вылечить Дору от испытываемого ей гомосексуального влечения к любовнице ее отца и от соперничества с последним, поскольку вне своего болезненного симптома девушка была вполне гетеросексуальна. По этой причине в постколониальный период Дора была взята под защиту феминизма, требующего легитимации гомосексуальной природы ее желания. Защита эта стала платформой для появления целой серии политических требований: признание гомосексуальности Доры не просто открывало возможность выступить против большого угнетения со стороны гетеросексуальной нормативности, но и, как казалось, позволяло разделаться с угнетением малым — обидным пренебрежением женской гомосексуальностью со стороны мужчин. В любом случае, если желание Доры оказывалось гомосексуальным, выигрывали все разномастные представители гендерного движения — Фрейд же и его анализ, как казалось, терпели поражение вместе с устаревающим миром мужского шовинизма и гетеросексизма.

На самом деле итог фрейдовских трудов состоял вовсе не в утверждении гетеронормативного идеала. До какой бы степени Дора — пусть даже на свой викторианский манер — ни была готова отказаться от пресловутых привилегий гетеронормативной генитальности, тем не менее интересует ее, как показал ее анализ, тот мужской образ, которому она, видя его ограниченность и бессилие, намеревается своим желанием послужить. Другими словами, как это формулирует Лакан, тем самым не опровергая результаты фрейдовской работы, а завершая ее, Дору живо занимает присущая генитальному субъекту нехватка — без нее ее собственное желание теряет для нее привлекательность и смысл. В центре истерического симптома Доры находится не протест против отцовской власти, а желание поддержать отцовское желание в области, где эта власть оборачивается слабостью ее носителя, поскольку он даже в случае относительного успеха любовных отношений с дамой в силу ограниченности своей генитальной позиции не способен получить то наслаждение, которое могла бы произвести

в отношениях с ней Дора, трогательно желавшая принести это наслаждение отцу в дар.

Именно это ставит пресловутую гомосексуальность отношений, на сцене которых как будто находится Дора, под вопрос. Дело не в том, что, начинаясь с любви к отцу, в итоге к фигуре отца они в истерическом симптоме и сводятся и в этом смысле, как заподозрил Фрейд, вполне гетеросексуальны, что тем самым как будто открывает путь для нормализации желания пациентки со стороны врача. Напротив, случай Доры показывает, что вместе с ее влечением к любовнице отца (которое Фрейд, к слову, устранять не собирался) вопрос о желании целиком выходит на новое поле, где пол носителя влечения ничего не решает. Гомосексуальность в фантазме Доры, несомненно, имеет место, но если подходить к ней аналитически, то станет очевидно, что гомосексуальность эта не женская, а мужская. В действительности Дору — независимо от ее «ориентации» — интересует проект, в котором мужчина обретет к наслаждению доступ. С аналитической точки зрения это может означать только гомосексуализацию последнего, поскольку во всех прочих случаях мужское наслаждение ограничено рамками, налагаемыми на него матримониальными требованиями.

«

Гомосексуальность в фантазме Доры имеет место, но гомосексуальность эта не женская, а мужская.

»

Это ставит под вопрос философские и художественные проекты феминистского движения, в которых для женской гомосексуальности так или иначе пытались расчистить площадку. Попытки эти увенчивались успехом различной степени, но гуманистический смысл сталкивается здесь с интересами психоаналитического исследования. Для последнего вопрос

о гомосексуальности не обладает культурно-политическим значением, которым он постоянно насыщается в интеллектуальной среде, а представляет собой инструмент для исследования и уточнения границ фантазма. До какой бы степени это ни противоречило насаждаемой повсеместно просвещенной терпимости, никакой женской гомосексуальности чисто аналитически в желании субъекта не обнаруживается — что не означает, конечно, что она не встречается в реальности. Тем не менее уже подготовительные фрейдовские истолкования обнаруживают, что непосредственный доступ к ней из фантазма закрыт — сама по себе она не оставляет следа в области, где находятся символические опоры желания. Если именно этой ее чертой лучшие умы феминизма пользовались для того, чтобы попытаться вывести ее из-под власти патриархата и превратить в полноправное явление, то это означало лишь жест тактической сепарации. Заложённая в этом жесте программа не коснулась наиболее устойчивых основ, на которых покоится



Линда Бенглис.
Реклама для
Артфорума. 1974

желание субъекта, и это ставит женское движение перед определенными трудностями, не сглаживающимися вместе с прочими его успехами, а, напротив, склонными проявляться сегодня все ярче.

Наличие этих трудностей подтверждается некоторыми культурными явлениями современности, в которой наибольшая концентрация пренебрежения женской позицией и склонности к ее недооценке исходит, как замечают клиницисты и сами представители феминизма, не от мужчин, а именно от современных женщин — особенно от тех, которые склонны в выборе объекта влечения к известной трансгрессии. Чем сильнее в женском желании наблюдаются признаки активной опоры на фантазм — в форме литературного или игрового творчества, экспериментов со своей идентичностью и т.п., — тем настоятельнее для того, чтобы получить наслаждение или вступить в отношения, женщине необходимо женским желанием так или иначе поступиться.

« **Квир-побуждение
эксплуатирует тот идеал
наслаждения мужской
нехваткой, из которого
произрастает сама
гетеронормативность как
таковая.**

»

Этот парадоксальный момент по справедливости вызывает сегодня глубокое непонимание у радикальных представительниц движения за права женщин, целью которого изначально, безусловно, являлось нечто обратное. Но если непримиримость радикального феминизма сегодня не встречает особого

сочувствия ни у традиционно настроенной публики, ни у того же квир-движения, то происходит это не потому, что женский фантазм репрессирован и неспособен стать основой желания вне патриархальных рамок, а потому, что сама радфем-позиция какого бы то ни было фантазма в принципе лишена — из задаваемых ей рамок невозможно желать.

Желание женского субъекта, как, впрочем, и любого другого, с намерениями феминизма нигде не совпадает, но происходит это не по причине всемогущества патриархата, а за счет того, что женского субъекта (равно как и мужского) в любом инициативном фантазме интересует та часть мужской структуры, что предположительно находится за пределами генитальности, *но не за пределами маскулинности*, поскольку последняя, как показал случай Доры, и состоит в том невозможном наслаждении, которого мужчина лишен и нехватка которого делает его образ соблазнительным для обоих полов.

Таким образом, если для интеллектуальной среды пресловутая маскулинность является конструктом власти, то под психоаналитическим углом зрения все происходит на иной площадке — там, где наслаждение субъекта становится возможным благодаря тому невозможному, что заключено в мужской гомосексуальности. Женская гомосексуальность, таким образом, не подавляется мужской, а реализуется с ее помощью.

То же самое происходит в квир-концепции, где каждый субъект как будто на равноправных основаниях выбирает себе по вкусу половую идентичность или даже ее отсутствие. Невозможно не заметить, до какой степени в квир-повестке значима та часть Воображаемого, которая отвечает за представление о привлекательности мужского, отправляемого через нехватку. Чем громче на программном уровне квир-мысль отрекается от того, что она сама опрометчиво определяет как жесткую половую бинарность, тем ярче в ней проступает акцент на том, что Лакан обозначает как ϕ , функцию балансирования на неустойчивом краю генитальности. Именно по этому краю так или иначе, независимо от взятого направления гендерной идентификации, и происходит выбор в формировании квир-идентичности. Не будучи классическим истерическим *Penisnoid*'ом — ревностью к наличию мужского органа в том упрощенном смысле, в котором об этом говорил Фрейд, — отношение к мужской нехватке тем не менее проходит в становлении квир-субъектности через все стадии, соответствующие истерическому открытию знания о кастрации Господина, кото-

рая в квир-идеологии возведена в своего рода идеал.

Квир-побуждение, таким образом, не борется с генитальностью и гетеронормативностью, а эксплуатирует тот идеал наслаждения мужской нехваткой, из которого произрастает сама гетеронормативность как таковая. Эта концентрированность на функции мужского, определяемого негативно, пронизывает постколониалистский гендерный фантазм, и в этом отношении ему парадоксальным образом удается то, перед чем надолго остановился литературный модернизм, также чрезвычайно в функции мужской нехватки заинтересованный. Та самодеятельная фикшн-литература, которая часто обнаруживается рядом с социальными источниками квир-субъектности, особенно женской, и которая основана на наслаждении, извлекаемом из воображаемого любовного контакта гетеросексуальных мужчин — героев большой модернистской литературы или кинематографа, — выступает очевидным свидетельством

«

**Происходящее
указывает на серьезный
мизогинический сдвиг
современности и неудачу
борьбы за гендерное
равенство.**

»

направления, в котором движется желание субъекта современности. Желание это, маскируясь декларативной свободой в вопросах выбора ориентации и гендерной идентичности, содержит апоретический элемент, неразрешимую в его логике трудность, которая не преодолевается концепцией «права на другой выбор», а воспроизводится в ней.

Речь идет об институте фанфикшн-литературы и, в частности, о специальном ее поджанре *slash*, появившемся в то же

последнее десятилетие прошлого века, что квир-программа. Явление не приобрело масштабной известности, но по влиятельности оно сопоставимо с музыкальной и игровой фэндом-культурой, часто сопровождая последнюю. Касается оно почти исключительно женщин, что в существенной степени маргинализирует его, но в то же время позволяет ему беспрепятственно развиваться, избегая институционализации. Некоторые наблюдатели причисляют его к графомании, что, по всей видимости, ошибочно, поскольку его авторы не ищут признания, сопровождающего литературный успех. По существу, фанфикшн не является литературной практикой, а представляет собой исторически новый способ наслаждения текстом, в котором с помощью особых типов повествования субъект ретроактивно оформляет наслаждение известными литературными и кинематографическими персонажами — гетеросексуальными мужчинами, заставляя их вступать в любовные отношения там, где в тексте оригинала они были друзьями, соратниками или даже врагами.



Фанфикшн
с Гарри Поттером

В кругах приверженцев слэша господствуют практики подражания предмету влечения — т.н. *costume play*, некоторые виды их интересуют и мужчин. Культура эта, по некоторым неформальным оценкам, является сегодня крупнейшим теньвым поставщиком молодых квиров и трансгендеров, поскольку увлечение охватывает многотысячные площадки, становясь для многих средством жизнеустроения. Интересно, что являе-

ние нигде в мире не привлекает внимания учителей и властей: даже в России оно не попадает в поле зрения чиновников, которые, сосредотачиваясь на политической борьбе с негетеронормативным лобби, не замечают движения, не выдвигающего ни одного политического требования, но тем не менее гораздо более страстного и масштабного, нежели обычный активизм. Тем не менее в последнее десятилетие оно привлекло внимание представительниц женских движений, с точки зрения которых происходящее указывает на серьезный мизогинический сдвиг современности и неудачу борьбы за гендерное равенство.

Значение феномена фанфикшна еще шире: будучи полностью основанным на фантазматической изнанке большой модернистской литературы, он тем самым наносит удар по большей части культурных задач, которые постколониалистская, антимодерная по существу, повестка считала уже выполненными — целиком или почти. То, что в этой повестке недальновидно полагалось практически преодоленным и уходящим в прошлое, — приоритет маскулинности, исключение миноритарности женского и гомосексуального — возвращается в том самом женском письме, на которое еще недавно возлагали самые радужные эмансипационные надежды. Это показывает, что политическая антимодернистская повестка второй половины XX века содержала ошибочные расчеты. При этом масштаб этой ошибочности пока невозможно оценить, поскольку явление само по себе из нее не вытекает, а представляет собой встречное движение, которое невозможно проанализировать средствами постколониалистской критической теории и которое требует другой исследовательской практики.

Российская гомофобия: история производства



Гомофобный пикет
в Липецке в 2013 году

Историк Ира Ролдугина развеивает миф о России как стране с гомофобными традициями и показывает, как они были сконструированы в сталинское время

Теракт в гей-баре в американском Орландо освещался в российских государственных СМИ достаточно подробно, как и любое другое массовое убийство. Причем самое удивительное — с учетом того, что именно российские СМИ сыграли ключевую роль в сознательном нагнетании атмосферы ненависти к ЛГБТ за последние несколько лет, — никаких макабрических или откровенно гофомобных высказываний на этот раз не прозвучало. Сухое изложение фактов, видео с места событий под тревожный закадровый голос, но ни ток-шоу, ни аналитических эфиров, в которых бы могла быть дана привычная

и ожидаемая эмоциональная оценка, не последовало. (Не) обычная реакция пришла с другой стороны. И хотя радиостанция «Эхо Москвы» настолько же государственная, насколько телеканал «Россия», не будет преувеличением сказать, что она находится в оппозиции к основным принципам современного режима власти и, в частности, акцентированной травле ЛГБТ. На «Эхо Москвы» часто приглашают активистов и людей, сделавших каминг-аут, а сама тема преследования гомосексуалов и гомофобной политики регулярно получает эфирное время. Вскоре после теракта во время одного из эфиров, отчасти посвященного случившемуся, гость передачи «Персонально ваш» российский журналист Орхан Джемаль сделал признание: «Я — гомофоб, чтобы вот... Оставим этот вопрос. Я — гомофоб», — и **ведущие передачи явно растерялись**. Затем гость добавил: «Я не считаю, что этих людей нужно убивать, травить и все такое прочее. Но толерантным моя умеренность меня не делает». Разговор довольно быстро переключился на другие темы, а ситуация спровоцировала **лишь один аргументированный ответ в публичном поле**, в котором «искренность» Джемалья расценивалась как неспособность соблюдать элементарные правила приличия, социальную гигиену. На фоне громкого скандала с Рамилем Ибрагимовым, молодым медиаменеджером, знакомым Дмитрия Медведева и руководителем Союза молодых лидеров инноваций, поддержавшим расстрел гей-клуба, история с Орханом Джемалем выглядит как минимум невинной, но именно она на самом деле являет собой даже более тревожную симптоматику, чем откровенный хейтер, наравившийся впоследствии на уголовную статью, возбужденную прокуратурой без какой-либо отмашки сверху.

Гомофобия в современной России — это не просто словарное определение для «различных форм негативной реакции на проявления гомосексуальности, а также на связанные с ней общественные явления», это не только насилие, в том числе и смертельное, статистику по которому собирать невероятно сложно, это не только увольнения с работы, понижения в статусе, потеря символического капитала. Теперь гомофобия — это еще и вполне респектабельная (особенно по сравнению со взбалмошными хейтерами), в том числе и в либеральной среде, идентичность. И это очень плохо.

Причин успешности мобилизации российского общества, предпринятой путинским режимом с помощью нагнетания гомофобной паники и являющейся составной частью путинского

<http://echo.msk.ru/programs/personalnovash/1781654-echo/>

<https://meduza.io/feature/2016/06/17/mozhno-li-byt-gomofobom>

консервативного поворота, несколько. Во-первых, карикатурное, упрощенное представление о гомосексуалах в российском обществе: «если феминистка, то Арбатова, если гей, то Борис Моисеев». Во-вторых, несмотря на принципиальные разногласия в «вопросе о власти», та же самая либеральная интеллигенция, наиболее зримо и акцентированно противостоящая путинскому режиму часть общества, по инерции разделяет его глубинную риторику. Это заметно из мимолетных, будто бы не ключевых жестов публичных либеральных фигур, которые всегда можно счесть незначительными для текущего контекста. Например, когда Алексей Навальный в преддверии фактически безальтернативных мэрских выборов объясняет, что позволил бы маршировать геям, но только в специально огороженном месте, **скажем, на стадионе**. Кстати, именно этой геттоизацией геев воспользовался стрелок в Орландо. В США, стране, семимильными шагами преодолевающей (по крайней мере, на законодательном уровне) неравенство между гетеросексуалами и ЛГБТ, закрытые клубные пространства по-прежнему остаются единственными местами, где последние могут чувствовать себя в полной безопасности, держаться за руки, танцевать вместе, проявлять нежность без страха. Или когда либеральный гуру Кирилл Рогов удивляется (по тексту «умиляется») тому, что все вокруг обсуждают «Медузагейт», гендерное неравенство и его вербальные проявления в то время, **как «у вас фашист над ухом хочет вас убить»**. Или, например, Ольга Романова пикетирует здание Следственного комитета и выступает против его главы Александра Бастрыкина, который даже не пытается отрешиваться от **применения давления по отношению к неугодным журналистам**. И как же она иллюстрирует произвол законности? Двумя плакатами: «Бастрыкин! Не будь Гувером!» и **«Гувер — пидор»**. Можно, конечно, вообразить, что таким образом оппозиция просто пытается говорить с властью на одном языке, но каков в этом практический смысл? Ведь именно так поддерживается и цементируется статус-кво. Право сильного на принятие решения; апеллирование к традициям, на самом деле, таковыми не являющимся; игнорирование прав и интересов групп, подменяемое заботой о мифическом большинстве.

Впрочем, этой семантической общности в риторике явно недостаточно, чтобы понять феномен российской гомофобии. Она существует в широком спектре — **от удара булыжником** до заявления собственной гомофобной идентичности

<http://lgbt-grani.livejournal.com/1876075.html>

<https://www.facebook.com/kirilL.rogov.39/posts/976063225744631>

<http://newtimes.ru/articles/detail/53496>

<http://openleft.ru/wp-content/uploads/2014/09/romanova.jpg>

https://ru.wikipedia.org/wiki/Убийство_Владислава_Торнового

на столичной радиостанции, но на чем она зиждется? Ведь, судя по всему, даже у самых образованных и по всем другим параметрам достойных людей в голове относительно гомосексуальности царит полная мешанина. «Хороший» гей — это человек «наших» взглядов, а «пидор» — это подлец? А что насчет лесбиянок или транссексуалов? И значит ли это, что интересы ЛГБТ-сообщества, которые при более внимательном взгляде дробятся на смежные, но адресные повестки лесбиянок, трансгендеров, геев и т.д., как не учитываются нынешней властью, так и не будут иметь никакого значения в «другой России»?

«

Теперь гомофобия — это еще и вполне респектабельная, в том числе и в либеральной среде, идентичность.

»

Сложность, которую испытывают разные люди, сталкивающиеся с гомосексуальностью и предпочитающие редуцировать свои ощущения до простых действий или неумных лозунгов, состоит в том, что гомофобия, несмотря на греческий корень ϕ — «страх», неестественна. Вернее, говорить о ее естественности значит производить упрощенный и эссенциалистский взгляд на явление. Эвристически он не дает ничего, поддерживая конструкцию «наши против не наших». Именно в этом кроется сила и герметичность гомофобного мобилизационного маневра. Особенно в современной России, где социальных группностей (и с выкладками социологических опросов ничего общего это не имеет), то есть людей, объединенных общей повесткой и опытом отстаивания своих прав и интересов, практически не существует, а действующая монополия на власть попросту исключает их возникновение, по крайней мере, пока. Кроме того, в России до сих пор не написана история не власти, а народа, не написаны истории составляющих его раз-

личных групп — гомосексуалов, крепостных, солдатских жен, солдатских детей, бездомных, прислуги, и, по большому счету, никто из профессиональных историков на этой историографической лакуне внимания не акцентирует.



Гомофобия — это каждый раз конфигурация, имеющая жесткие привязки к режиму власти, типу государственности, уровню доступности гуманитарного знания и развития его самого, свободе слова, уровню жизни. Это историческое явление, у которого есть начало, как и, надеюсь, конец. Содержание гомофобии, о которой я говорю, нельзя смешивать с другими гомофобиями, например, существующими в мусульманских странах, часть которых живет по законам шариата, поскольку обращение к гомофобии «в целом» универсализирует и легитимирует ее, превращая в неизбывную черту человечества. Именно поэтому российские гомофобы это сравнение с Востоком очень любят. С одной стороны, оно демонстрирует их умеренность, а с другой — пока нереализованный репрессивный потенциал. Однако нетерпимость к гомосексуальности, пропозывающая Коран, священный исламский текст, также не является вещью в себе. По мнению некоторых специалистов, она объясняется историческим контекстом, в котором этот свод текстов резонировал, когда однополое мужское насилие являлось частью общей системы господства сильных над слабыми и затрагивало детей, рабов и пленников¹.

Российская гомофобия в том виде, в котором она суще-

¹ Vincenzo Patane. *Homosexuality in the Middle East and North Africa // Gay Life and Culture. A World History*. Ed. Robert Aldrich. — London, 2006. С. 13.

ствуует, могла бы никогда не появиться. В то время как в Европе случаи казней за мужской и женский однополый секс не были редкостью, в России до начала XVIII века светского закона против мужеложества не существовало вовсе, не говоря уже о том, что и впоследствии случаи подобного смертельного преследования в российской уголовной практике нам неизвестны. В православной церковной практике «содомия» не являлась ключевой или даже проблемой первого ряда для духовных властей. И хотя специального исследования по (гомо)сексуальности в России раннего Нового времени до сих пор не существует, моя собственная работа в архивах подтверждает тезис о несоотнесимости западноевропейской церковной и светской политики с российской ситуацией в вопросе однополого секса. Запад реагировал на «непроизносимый грех» с демонстративной суровостью, которой Россия никогда не знала. Впрочем, вывод о специфической толерантности к однополым практикам тоже был бы преувеличением. Речь, скорее, о том, что однополая сексуальность не таила для церковных властей в себе большей опасности, чем сексуальность в целом, и, соответственно, не привлекала к себе специального внимания, как в Западной Европе.

Введение Петром I светского наказания за «мужеложество» тоже никогда не было объектом специального исследования, как и правоприменение этого артикула. И хотя уголовные дела о том, как «муж с мужем мужеложествует», обнаруживаются, судить о масштабе преследования сложно. Впечатление складывается в пользу версии о том, что приговор был скорее исключением, нежели правилом. Показательный пример — любовное письмо, найденное мной в архиве и датированное 1740-ми годами. Санкт-петербургский фурманщик² пишет на клочке бумаги записку советнику полицмейстерской канцелярии, дворянину. Содержание послания не оставляет сомнений в том, что оно не деловое: «Друг мой Васильюшка, потому кто велик ростом маленек любовью, знатно я уже тебе ненадобен, я тебя не вижу три дни и уже и скушно стало; жаль, что привык к тебе и забыть не могу, а ты меня бросил». И хотя это письмо фигурировало в большом расследовании, открытом по указу императрицы в отношении «непотребных» женщин, и контекст был вроде бы уместный, чтобы расследовать еще одно сексуальное «преступление», — тем не менее властей оно не заинтересовало, несмотря на то что они точно понимали,

² Извозчик, кучер.

что перед ними, и допрашивали фурманщика: «дружелюбие в каких обращениях состоит и какие твои к нему были услуги, что он забыть не может?» Выяснив, что самого страшного — подкупа официального лица — в этой дружбе нет, следователи потеряли интерес к проявлению эпистолярной нежности мужчиной «подлого сословия».

«

**Алексей Навальный
в преддверии фактически
безальтернативных мэрских
выборов объясняет,
что позволил бы маршировать
геям, но только в специально
огороженном месте.**

»

Первые страхи, которые испытали российские эксперты (а значит, и публика), столкнувшись с отчасти ими же сформулированной гомосексуальной идентичностью во второй половине XIX века, были связаны с распространенной и влиятельной концепцией дегенерации. Гомосексуальность воспринималась как продукт болезни (это был не единственный, но поначалу самый популярный подход к явлению), результат нравственного и физического распада общества, в действительности переживавшего в этот период мощнейшие социальные и экономические изменения, в той или иной мере характерные для всей Европы. Однополые практики уступили место специфическому типу, чья гомосексуальность была не просто функцией тела, но содержанием субъектности человека. Тем не менее для властей это по-прежнему не являлось серьезной проблемой. В России не было подобных западноевропейским — над Оскаром Уайльдом, принцем Эйленбургом — громких гомосексуальных

уголовных процессов. Многократно уличенный в «мужеложестве» известный консерватор князь Владимир Мещерский, внук Карамзина, близкий к императорской семье, издатель сперва журнала, а затем газеты «Гражданин», которую многие современники называли «царской» и ввиду ее влияния, и благодаря финансовой поддержке, не знал проблем ни с законом, ни с венценосными покровителями, несмотря на свои многочисленные связи. Более того, историк Михаил Леонов в своих работах доказал³, что гомосексуальность Мещерского превращалась в проблему и повод для спекуляций, исключавших, впрочем, преследование по закону, для его приятелей и оппонентов только тогда, «когда отношения по разным причинам расстроились, а дружеские симпатии уступили место недовольству и обидам».



Константин
Сомов.
Портрет поэта
М.А. Кузмина

К началу XX века наметился процесс перетекания гомосексуальности из практики в субъектность, в идентичность; когда однополый секс перестал исчерпываться потреблением секса и под влиянием целого ряда явлений — распространения грамотности и знания, ослабления цензуры после революции 1905 года, секуляризации общественного сознания — пережил им-

³ Леонов М.М. «Содома князь и гражданин Гоморры». Князь В.П. Мещерский и его протее // Социальная история. Ежегодник. 2007. — М., 2008. С. 259—272.

пульс к развитию гомосексуального «я». Александр Бенуа впоследствии вспоминал о своих знаменитых друзьях и об изменениях в их поведении, которые он зафиксировал в Петербурге в 1908 году: «Надо сказать, что то было вообще время всяких затей и всяческой блажи. Оно по всему своему характеру очень отличалось от того времени, когда мы в 1905 году покидали Петербург. Но я не сразу по прибытии из Парижа это почувствовал и познал. Было начало лета, когда уже многие разъехались, а всякие затей или совсем позакрывались, или влачили приглашенное и усталое существование. Но от оставшихся еще в городе друзей — от Валечки, от Нурока, от Сомова я узнал, что произошли в наших и в близких нам кругах поистине, можно сказать, в связи с какой-то общей эмансипацией довольно удивительные перемены. Да и сами мои друзья показались мне изменившимися. Появился у них новый, какой-то более развязный цинизм, что-то даже вызывающее, хвастливое в нем. Наши дружеские беседы и прежде не отличались скромностью и стыдливостью, но тогда тон все же был иной, более сдержанный, а главное, такие разговоры в сущности ни на что “реальное” не опирались — то было чесание языка (оставшееся еще с гимназических скамеек, привычка балагурить, смешить друга всякими особенно дикими выдумками или же какой-то смесью правды с вымыслом). Теперь же разговоры все чаще стали носить отпечаток пережитой были, личного опыта. Особенно меня поражало, что из моих друзей, которые принадлежали к сторонникам “однополый любви”, теперь совершенно этого больше не скрывали и даже о том говорили с оттенком какой-то “пропаганды прозелитизма”. Наконец самый видный из моих друзей, Сережа, о котором раньше полагалось лишь “догадываться”, что он презирает женщин и что дружба с кузеном Димой основана не на одной духовной симпатии, теперь,



Яшка Бочкарева
в ее женском
батальоне
во время Первой
мировой войны

порвав с кузеном, обзавелся юными и очень приятными с виду секретарями. И не только Сережа <Дягилев> стал “почти официальным” гомосексуалистом, но и к тому же только теперь открыто пристали и Валечка, и Костя <Сомов>, причем вышло так, что таким перевоспитанием Кости занялся именно Валечка. Появились в их приближении новые молодые люди, и среди них окруживший себя какой-то таинственностью и каким-то ореолом разврата чудачливый поэт Кузмин, над которым приятно было и посмеиваться, но стихи которого у всех постоянно были на языке»⁴.

«

**«Я служила в Красной армии,
ухаживала за барышнями так,
как подобает мужчине».**

»

Большевистская революция с ее смелой эмансипаторной риторикой в области сексуальности оказала огромное влияние на российских гомосексуалов, особенно тех, кто не принадлежал к культурной и политической элите царского времени. Отмена большевиками уголовной статьи за «мужеложество» не была случайностью, уголовная статья отсутствовала в первых двух советских Уголовных кодексах, но являлась осмысленной частью аболиционистской сексуальной политики, направленной на расшатывание гендера. Отчасти власти были заинтересованы в этом по практическим соображениям — советскую женщину необходимо было «включить» в новый советский порядок и на практике, и идеологически, причем сделать это как можно быстрее. Кроме того, еще не выхолощенный большевистский модернизационный проект не видел в сексуальных диссидентах угрозы разрушаемому патриархальному порядку. К сотрудничеству с ними большевиков, возможно, по инерции толкала революционная риторика, отшелушивавшая «буржуазные предрассудки» царского режима, но практика не оставляет

⁴ А. Бенуа. Мои воспоминания. Кн. 4-я, 5-я. Изд. 2-е., доп. — М., 1990. С. 477—478.

сомнений в том, что изменения для них были вполне реальными и не знали аналогов в мире. Например, до этой поры носившие стигмат социальных парий интерсексуалы, которые или вынуждены были скрывать свое состояние, если знали о нем, или же подвергались унижению в родной общине и встречали в высшей степени настороженное отношение церковных властей, теперь, в Советской России, получали не только право поменять паспорт (1926), но и медицинскую помощь, которая варьировалась от психологической терапии до хирургического вмешательства, — и все это за счет государства.

Тема сексуальности больше не была табуированной, и, на мой взгляд, это оказало беспрецедентное влияние на формирование современного языка. Вот как описывала свой опыт в середине 1920-х годов бывшая крестьянка Татьяна Мирошникова в письме к эксперту, прекрасно осознавая, что оно может быть опубликовано или зачитано им публично. «За свою жизнь, 23 года, не носила и не ношу длинных волос. Что же касается женщин, то любила и люблю, как не может любить всякий мужчина. Я служила в Красной армии⁵, ухаживала за барышнями так, как подобает мужчине. Увлечения такие были, да и сейчас есть, что за измену были покушения — из-за ревности — на самоубийство, за что пришлось сидеть в тюрьме. Увлечения были такие, что я не имею слов для сравнения. Сейчас я студентка Днепропетровского рабочего факультета при И.Н.О.⁶ Живу 3 года в этой среде, имею подругу, с которой живу больше 2 лет, и я ее так люблю, что она за дружбу сменила свою фамилию на мою. Этим ознаменовалась наша дружба.

⁵ Консенсуса относительно численности женщин — участниц Гражданской войны не существует. Есть данные, что в 1920 году в Красной армии служили 73 858 женщин (А.П. Богат. Работница и крестьянка в Красной Армии. — М., Л., 1928. С. 100). Автор новой монографии об участии российских женщин в войнах XIX—XX веков Ю.Н. Иванова приводит следующие данные: «К концу Гражданской войны в Красной армии служило 66 тысяч женщин» (Ю.Н. Иванова. Храбрейшие из прекрасных: Женщины России в войнах. — М., 2002. С. 130), при этом автор ссылается не на собственные подсчеты, а на работу советского времени (Женщины Страны Советов: Краткий ист. очерк. — М., 1977. С. 86). Однако многие авторы отмечают, что во время Гражданской войны значительно расширился профиль военных специальностей, доступных и для женщин, а также как никогда расширились рамки репрезентации женского гендера, особенно ближе к границе маскулинности. Другие примеры женского гомосексуального гендера, разъясненного с их слов, дает Хили в своей монографии (Хили. — М., 2008. С. 176—180).

⁶ Институт народного образования.

Я с ней живу, как живут семейные люди, за исключением того, что нет полового акта: на одной кровати спим, да и вообще разделяю все интимные вопросы. Имею хорошее духовное и физическое удовольствие, когда с ней разделяю поцелуй»⁷.

Мужская гомосексуальная субкультура в 1920-е годы существовала в Москве, Петербурге, Одессе, Ростове-на-Дону⁸, выплескивалась на улицы и являлась частью городского ландшафта. Перелом произошел в начале 1930-х и был частью правого сталинского поворота, когда поочередно были рекриминализована уголовная статья за «мужеложество», запрещены аборт, усложнена процедура развода. Насильственно внедренная «традиция», к которой апеллируют защитники закона «о пропаганде гомосексуализма», идет оттуда. Именно она и ГУЛАГовский дискурс сформировали современное представление о гомосексуальности и определили характерные черты российской гомофобии, свойственной и культурной элите, и людям, плохо

«

Страх быть идентифицированным как гей или лесбиянка — один из самых мощных стимулов для гомофобии.

»

знающим историю собственной страны. Сталинские репрессии не только погубили миллионы жизней, но и отняли у людей право на собственное «я». Болезненное советское двоемыслие было лишь частью «необычной внутренней логики советской системы», по выражению Алексея Юрчака. Оно обнулило эман-

⁷ И.А. Ролдугина. «Почему мы такие люди?» Раннесоветские гомосексуалы от первого лица: новые источники по истории гомосексуальных идентичностей в России // *Ab Imperio* [в печати].

⁸ Там же.

сипаторный потенциал 1920-х годов, наиболее ярко выраженную и понятную память о котором оставила лишь авангардная архитектура. Правда, сейчас она тоже нуждается в спасении. В 1930-е же гомосексуальность, как и сексуальность в целом, исключая разве что тему деторождения, была постепенно вытеснена за пределы публичного языка, вернувшись в сильно усеченном виде в работы судебных экспертов и психиатров в оттепельное время. В это же время оформились практика шантажа КГБ уличенных мужчин-гомосексуалов и привлечение их к осведомительской работе.

Гулаговские реалии окончательно заместили в интеллектуальной памяти интеллигенции плюралистичный раннесоветский гендерный опыт; они также столкнули советское общество с неизвестной и не видимой до этого момента в таких масштабах практикой насильственного однополого секса. Дореволюционная концепция дегенерации (одна из многих конкурирующих теорий), ставящая гомосексуалов в ряд «неполноценных» вместе с проститутками и душевнобольными, отражала исключительно экспертный взгляд и на формирование общественных представлений о гомосексуальности влияния не оказала. Модерная гомофобия возникла позже. Все существующие лагерные мемуары и воспоминания, в которых можно найти упоминания об однополой любви, полны макабрических эпитетов и отвращения. И Варлам Шаламов, и Евгения Гинзбург строят свой нарратив об «омерзительных существах» с помощью одних и тех же приемов, проанализированных в работе Ади Кунцман⁹. В «отвращении» к гомосексуалам она видит не только литературный прием, подчеркивающий положение ада, инферно, перевернутого мира, в который они попали, но и специфический путь для выживания с помощью поддержания собственных символических, культурно и классово обусловленных границ. Документ, представленный ниже, был обнаружен в одном из московских архивов. Это письмо Николай Нумеров, президент Российской ассоциации жертв политических репрессий, отправил инициативной группе ЛГБТ в 1990-е в ответ на приглашение к участию в мероприятии. Из-за ограничения доступа к архивным делам, содержащим «персональные данные», на 75 лет для всех, кроме родственников, то есть для подавляющего большинства профессиональных историков, советские гомосексуальные муж-

⁹ Kuntsman A. *With a Shade of Disgust: Affective Politics of Sexuality and Class in Memoirs of the Stalinist Gulag* // *Slavic Review*. 2009. Vol. 68. P. 308—328.

чины и женщины остаются невидимыми, не существующими ни для тех, кто занимается жертвами политических репрессий, ни для родственников (в случае, если они остались), для которых осуждение не по политической 58-й, а по 121-й («мужеложество») статье просто не мыслится как повод для запуска процесса реабилитации. Реакция Никиты Хрущева, посетившего одну из первых выставок советских авангардных художников в 1962 году в Манеже и, придя в недоумение от увиденного, воскликнувшего сначала «Говно!», а затем «Педерасты!», отразила деградацию знания о гомосексуальности в СССР и на самом высоком уровне вербализовала смычку между однополым влечением и непонятым, ненормативным, субъективно отталкивающим. Из примеров выше ясно, что она оказалась более живучей, чем многое другое из советского наследия. Сама по себе эта конструкция вытеснения универсальна. Похожие вещи происходили в США во время маккартистской кампании, когда знак равенства между коммунизмом и гомосексуальностью воспринимался в качестве гарантированного рецепта по поиску неблагонадежных лиц¹⁰ — даже несмотря на то, что в Советской России гомосексуальность преследовалась уголовной статьей и это не было секретом за океаном. Ретроспективно очевидно, что система политического устройства США не оставляла шансов на выживание этой схеме. **Первая поправка к Конституции США** (и не только, конечно) перемолола самые убедительные, как казалось на тот момент, стереотипы в пыль, открыв дорогу политическому движению за права ЛГБТ.

Джудит Батлер считает, что страх быть идентифицированным как гей или лесбиянка есть один из самых мощных стимулов для гомофобии. Если предположение верно, то в постсоветской России этот страх в первую очередь определяет общий для всех гомофобный режим, который варьируется от насилия до вербального пренебрежения. Выкорчеванное «я», делегитимированное в 1930-е годы, по сути, так и не вернулось к нам как к обществу. Именно этим объясняются испуг и неприятие «личного» в российском публичном пространстве, высмеивание феминизма с его акцентом на личную позицию, обусловленную личным опытом, охотное обращение к «традициям»-конструкциям, не имеющим ничего общего с практической жизнью любого из тех, кто к ним апеллирует. Гомофобия

https://ru.wikipedia.org/wiki/Первая_поправка_к_Конституции_США

¹⁰ David K. Johnson. *The Lavender Scare. The Cold War Prosecution of Gays and Lesbians in the Federal Government.* — Chicago, 2004.

как идентичность на самом деле направлена не только против гомосексуалов, но против любого, для кого личный опыт может быть основой для политических требований. И хотя носители гомофобной идентичности, скорее всего, в этом не признаются и вряд ли способны сформулировать больше, чем сказал по этому поводу Джемаль на «Эхе Москвы», их позиция на самом деле проявляет глубинную симптоматику политических — в широком смысле — процессов, которые возникают в России. Навязанная матрица жизни с законами Яровой, с «денег нет, но вы держитесь», с произволом насилия, бесчеловечности, постепенным обнулением социальных обязательств государства не только ведет к апатии, но и подталкивает к осмыслению личного положения в этих отчуждающих обстоятельствах.

Об этом был фейсбук-флешмоб «#яНеБоюсьСказать». Десятки тысяч историй о насилии и пережитой травме, с одной стороны, и крикливая, сумбурная реакция других, воспринявших этот поток личной боли как «срам», «полоскание белья на людях». Среди людей, высказывавшихся подобным образом, есть **публичные фигуры**, те, кого принято считать «своими», в отличие, скажем, от депутатов Яровой или Милонова, но их риторика неотличима. Происходящее, возможно, перекроит наши представления о том, что на самом деле может быть объединяющей повесткой для восстановления разрушенных связей в российском обществе между людьми, движениями и партиями. Даже в таких обстоятельствах гомофобия как идентичность, скорее всего, не исчезнет, но почти наверняка потеряет свою символическую респектабельность; и не из-за правил общественной гигиены, а по причине бессодержательности, иррациональности и оторванности этой эрзац-позиции от опыта сотен тысяч людей, которые перестанут его прятать.

<https://www.facebook.com/vgornostaeva/posts/10208763082650963?pnref=story>

Разделение Винкельмана: траур по истории искусства



Рафаэль Менгс.
Портрет Иоганна
Иоахима Винкельмана
(фрагмент)

*Как (гомо)сексуальность
Винкельмана, основателя
истории искусства, определила
облик этой дисциплины?*

Уитни Дэвис (Whitney Davis) — историк и теоретик искусства, занимающийся как проблемами искусства древности и современности, так и вопросами истории «ненормативной» сексуальности, квир-теорией и психоанализом. В своей статье «Разделение Винкельмана: траур по истории искусства» (1994), посвященной основателю истории искусств Иоганну Иоахиму Винкельману (1717—1768), Дэвис вскрывает логику утраты (сексуального объекта), заложенную Винкельманом в основание новой дисциплины.

«История искусства древности» И.И. Винкельмана, впервые опубликованная в Дрездене в 1764 году, считается первой истинной «историей искусства». ¹ Винкельман поднял историю искусства на новый уровень: отойдя от описания жизни художников и выполненных ими заказов, он попытался провести систематический стилистический анализ, историческую контекстуализацию и даже иконографический анализ, особенно если учесть его работы о ювелирных украшениях и прочих древних реликвиях, а также трактат о визуальной аллегории. ² Безусловно, Винкельман также помог разработать важные инструменты критики в целом: в эссе 1759 года о Бельведерском торсе, Аполлоне и Лаокооне (см. сноски ^{iii,iv}), которое включено в «Историю», он произвел нечто, что представляется нам необычно длинным для своего времени, сфокусированным описанием отдельного произведения искусства, нечто, что можно обернуть как в эстетико-этическую оценку, так и в историко-критический анализ. Огромный и, бесспорно, формирующий вклад Винкельмана в становление истории искусства как интеллектуального занятия и научной дисциплины рассматривался с различных точек зрения (см. сноску ⁱⁱⁱ). Выражаясь кратко, «История» Винкельмана впервые интегрировала методы-близнецы, которые впоследствии применялись в профессиональной дисциплине «история искусства», а именно методы «формализма» и «историзма». Винкельман исследовал формы греческо-римского искусства и все сопутствующие факты, обращаясь к роли климата, который, как он считал, подходил для объяснения формы в историческом контексте.

Общеизвестно, однако, что главные аспекты содержания искусства классического периода — его укорененность в социальных практиках древнегреческого гомоэротизма, — как правило, не признавались Винкельманом. Он использовал изысканный эвфемизм: для него древнегреческое искусство на уровне формы говорило о «свободе» и исторически зависело от нее. При этом остается непонятным, о какой «свободе» идет речь — о свободе быть кем и делать что? Было бы ошибкой считать, что в дискурсе немецкого Просвещения винкельмановская свобода, *Freiheit*, означает лишь политическую свободу; свобода — это состояние сознания (см. ^{iv}). Некоторые современные комментаторы, главным образом Алекс Поттс, исследовали собственный республиканизм и антиклерикализм Винкельмана и более позднюю критическую и политическую оценку его «истористского» детерминирования формы древне-

греческого искусства гражданской свободой греческого полиса. Однако этот аспект винкельмановского понимания древнегреческого искусства его далеко не исчерпывает полностью. Именно за пределы того формального-исторического анализа, который предложил Винкельман, с некоторой неловкостью предложивший детерминацию художественного творчества политическими структурами гражданского общества, мы пытаемся выйти.

«

**Исследуя собственные
сексуальные и этические
склонности, Винкельман
наконец переносит их в иной
нарратив, предназначенный
для других.**

»

История истории искусства в период с 1760-х по 1990-е выработала подход, при котором история искусства часто редуционистски приравнивалась к объективному историческому объяснению художественной формы. Часто можно слышать, что такая парадигма лежит в основе этой дисциплины. Но то, что она дисциплинирует, не является «фактами» истории искусства или же только вторично фактами истории искусства. Прежде всего и главным образом она дисциплинирует саму себя: посредством своего предполагаемого «реализма», стандартного культурного детерминизма с подспудным обращением к предполагаемым универсалиям социального процесса, понимаемого «с научной точки зрения»; посредством отделения «эстетики» и «критики» от собственно «истории»; посредством подавления субъективной реальности собственного места и вкуса историка; посредством ее претензии на понимание истории через хронологический и причинно-следственный

анализ с признанием вместе с тем за собой статуса нарратива. И здесь мне хотелось бы рассмотреть это оборонительное расщепление, этот *Ichspaltung im Abwehrvorgang*, в «Истории» Винкельмана.^{vi}

В некоторых местах текста «Истории» и других работ иногда пробивается винкельмановское понимание «свободы» греческого искусства, но оно всегда закодировано. Например, натуралистическая красота древнегреческих статуй объясняется, говорит он, тем, что древнегреческие скульпторы имели возможность непосредственно наблюдать от природы красивых обнаженных мальчиков в гимнастических залах. Факт красоты мальчиков не видится как галлюцинация самого историка-наблюдателя, который в действительности не мог их видеть. Вместо этого говорится, что эта красота — результат «благоприятного» греческого климата (еще одна галлюцинация) и практики подготовки мужчин к войне, и эти факты должны каким-то образом обуславливать определенные формы естественной красоты и искусства. В целом на протяжении всего повествования Винкельмана об искусстве древности объективный «историцистский» подход перевешивает «субъективную» эстетическую, политико-сексуальную оценку, которая, прежде всего, и двигала им.

Многие противоречия проистекают из-за этого систематического смещения субъективной эротики — идеи или памяти о том, что субъективно красиво и желанно с сексуальной, этической и политической точек зрения, — в сторону объективирующего формалистского и историцистского анализа. Например, согласно заданным стандартам винкельмановского



Лаокоон
с сыновьями

анализа, эллинистические гермафродиты, не говоря уж о портретах Антиноя, юного любовника императора Адриана, которые создавались в эпоху полного упадка «свободы» в Греции (со времени римского завоевания), не могут передать сущность древнегреческого искусства. И тем не менее их причисляют к великим работам классической эпохи, показывая, что реальное значение «свободы» для Винкельмана не заключено (или, по крайней мере, не ограничивается) в гражданской политике,

«

**Заняв более высокое
положение в обществе,
в особенности после
переезда в Италию в 1755
году, Винкельман смог
почувствовать себя свободнее
в сексуально раскрепощенном
мире высших классов.**

»

она скорее заключается в видах социально-сексуальной организации, которая может иметь место как в демократическом, так и в авторитарном обществе. Действительно, как тонко подмечает Поттс, в «Истории» эпохи особой политической свободы в греко-римском мире часто не совпадают с периодом создания великих классических творений.^{vii} Стоит добавить, что Винкельман дает определение классицизму исходя из его отношения к его предшественникам: египетскому искусству, древнегреческой архаике, этрусскому и поздне-романскому (византийскому) искусству, которые он не может в полной мере оторвать от самого классицизма, предположительно представляющего собой независимое формальное выражение историче-

ских факторов, свойственных греческим городам-государствам V — конца IV века. Например, Древняя Греция VI века располагала тем же климатом и приблизительно той же военной конкурентоспособностью, что и Греция V века; исходя из этого, если следовать историческому принципу Винкельмана, искусство этого века также должно быть классически прекрасно. Вот чего архаичной Греции не хватало, так это, конечно, политической свободы. Однако если Винкельман готов признать, что несвободное, пусть и эллинизированное, искусство Рима времен Адриана или Равенны Юстиниана производило великие памятники классицизма, то на каких основаниях тогда он исключает архаику конца VII — VI века или строгие периоды греческого классицизма?^{viii} Очевидно, истинное основание для проведения различия должно лежать в других эстетических и этических оценках ненатуралистических, пренатуралистических и натуралистических работ соответственно, однако Винкельман не выдвигает напрямую соответствующих критериев. Вместо этого объективная, формально-историческая хронология — с ее причинно-следственными связями — должна предположительно сама по себе донести до нас эти различия *ex post facto*. Невзирая на несвободу, Рим и Равенна сохраняют достаточную память о греческом классицизме, чтобы породить классическое искусство, в то время как доклассическая Греция, несмотря на объективную и хронологическую близость к рассвету классицизма, ею не обладала. Исходя из суждений Винкельмана, отнесение предмета к классическому, очевидно, обращается к игре памяти и ретроспективной аллюзии — и этому условию заведомо не отвечают предшественники классических греков, которые не могли помнить или ссылаться на то, что еще не случилось. Таким образом, искусство Древнего Египта остается эстетически инертным. Примечательно, однако, что у Винкельмана возникла проблема с этрусским искусством: его нельзя в действительности считать предшествующим, равно как и наследующим, искусству Греции V века: оно скорее представляет собой явление параллельного культурного развития. Читателя Винкельмана можно простить за неспособность полностью распутать эти узлы, хотя они могут представлять интерес для современного историка: в общем, «История искусства древности» умудряется практически полностью убрать эротическое со сцены, это трансфер (*Übertragung*) или «перенос» в строгом смысле слова.^{ix}

«Со сцены» означает «из поля зрения читателя». Что каса-

ется поля зрения самого Винкельмана, то, возможно, он видел и переживал и одно, и другое. Исследуя собственные сексуальные и этические склонности — активно заполняя их образами, информацией, социальной и исторической реальностью на протяжении всего исследования и в самом акте его проведения, — он наконец переносит их в иной нарратив, предназначенный для других.



Обложка первого издания «Истории искусства древности» Винкельмана (1764)

Винкельман — загадочная фигура, и в настоящей работе я не претендую на то, чтобы установить взаимосвязь между моим прочтением его работ и историческим анализом его собственной жизни и творчества в их социально-сексуальном и социально-политическом контексте, хотя установить ее было бы возможно. Я лишь сделаю допущение, что Винкельман, который сам себя называл содомитом и не пытался скрывать этот факт, был участником гомосексуальной субкультуры тех дней — субкультуры, которая вращалась, как и некоторые современные гомосексуальные субкультуры, вокруг определенных кафе, театров и питейных заведений, а также прогулок в определенных частях города и пригородах.^{xi} Поэтому будет уместно напомнить, что одним из основных занятий Винкельмана, занимавшего должность папского антиквара, было сопровождать британских, немецких и других джентльменов с севера по римским руинам. Этот род деятельности к концу XVIII века уже четко означал — по крайней мере, для его участников — доступность секса с местными молодыми рабочими: такого

рода связи, как правило, осуждались или преследовались законом в северных странах. Римскую квартиру Винкельмана украшал бюст красивого молодого фавна, о котором он писал в «Истории» и других работах, и это не было лишь способом показать осведомленность антиквария в истории греко-римского искусства.^{xiii} Этот факт в полной мере соответствовал его самоопределению и, возможно, отчасти выполнял функцию его репрезентации в культуре, к которой он принадлежал.

«

**Позднеримская рукопись
подобна бесконечно
заходящему солнцу, что
не заходит за горизонт
и не восходит, или Одиссею,
который бесконечно
возвращается домой и никак
не может прийти.**

»

Гете, самый тонкий комментатор Винкельмана, замечал, что его активным однополюм эротизмом была мотивирована большая часть его концептуальных трудов.^{xiii} Однако что включал в себя этот эротизм, до сих пор остается неясным. «История» делает акцент на андрогинности и гермафродитизме, и в этом свете полезно обратиться к рассказу Казановы о том, как он застал Винкельмана в обществе молодого римского кастрата, которому благоволил^{xiv}, а также свидетельствам самого Винкельмана о своем увлечении благородными немецкими юношами, особенно молодым аристократом Фридрихом фон Бергом, которому в 1763 году он посвятил эссе «О способности постигать красивое в искусстве». На момент убийства в 1768

году Винкельман был уважаемым членом Папского суда, личным библиотекарем знаменитого коллекционера кардинала Алессандро Альбани. Родился же он в бедной семье в Пруссии, учился и искал первую работу в качестве секретаря в государстве с самыми репрессивными законами против содомии, был грубо и ханжески разжалован Фридрихом Великим.^{xv} Несмотря на то что у него была долгая связь в 1740-х годах с его первым частным учеником, современный психолог мог бы заметить, что в первые годы зрелости он отчаянно сублимировал и свои сексуальные аппетиты, и политические взгляды. И это самоограничение было вызвано не только чувством самосохранения. Заняв более высокое положение в обществе, в особенности после переезда в Италию в 1755 году, он смог почувствовать себя свободнее в сексуально раскрепощенном мире высших классов. И в поступках его проявлялся оппортунизм: узнав, что католическое вероисповедание сродни рекомендательному письму для получения работы в Риме, он обратился в католичество. И снова нити оказываются спутаны: он обращается в католицизм, чтобы попасть в Рим, так как в Риме он мог продолжить изучать классику, и в то же время для многих светских европейцев «Рим» и «греческое искусство» были синонимами сексуальной свободы и доступности мальчиков.^{xvi}

Не пытаясь понять — некоторые сказали бы «буквализировать» или «редуцировать» — текстовое прочтение в терминах личной и профессиональной истории Винкельмана, удивительно наблюдать, как разделение на субъект и объект, субъективное и объективное, проступает в текстах Винкельмана по истории искусства, которую он сам изобретает. Это разделение — не просто перенос субъективного в объективное или эротически-этического в формально-историческое, как я писал выше, что подразумевало бы, что одно можно заместить другим без потерь — что трактат о красивых греческих статуях идеально транслирует влечение автора к обнаженным итальянским мальчикам. То, что Винкельман воображает бесконечное колебание между этими двумя положениями, означает, что история искусства изобретается не через разделение: она создается как разделение и то, что мы могли бы назвать бесконечным признанием потери, бесконечным трауром.

В известном пассаже в самом конце «Истории» Винкельман рассуждает о том, что он называет «падением» греческого искусства в поздний период Римской империи. В предпоследнем абзаце он кратко описывает последнее произведение искусства

из длинного перечня упоминаемых в его огромном труде: иллюминированная страница рукописи, которая, как считается, восходит ко времени правления Юстиниана, где изображены две танцовщицы в подоткнутых платьях, танцующие перед тронном царя Давида и держащие обеими руками над головой развевающиеся полотна. Танцовщицы, пишет Винкельман, «настолько красивы, что мы вынуждены полагать, что они были скопированы с древней картины», то есть с потерянного полотна времен греческой классики. Таким образом, пишет он, к концу истории искусства — иными словами, к концу греческого искусства — «можно применить замечание Лонгина об “Одиссее”, что в ней мы видим Гомера как заходящее солнце: в нем есть величие, но нет силы». Рассматривая эти красивые фигурки — копии более «сильного» оригинала, являющиеся следами его утраты, — Винкельман говорит в последнем абзаце своей «Истории», что он чувствует себя «почти как историк, который, излагая историю родной страны, вынужден сослаться на ее разрушение, которому стал свидетелем».

Тем не менее Винкельман не указывает ни на какую работу, с которой была сделана в рукописи «копия», хотя ранее давал много примеров связи между прототипом и копией. Мы, говорит он, лишь «вынуждены полагать», что эта страница — «копия», след утраты, только потому, что она сама так «красива». Ее «красота» для нас — это то, что вынуждает нас увидеть в ней утрату. Но почему тот факт, что красивые танцовщицы — «копия», должен подразумевать потерю или разрушение чего-либо? Ведь Винкельман рекомендует имитировать классическое искусство именно как обретение и возрождение красивого? Конечно, позднеримская копия может нести некоторые потери, потому что она просто копирует, а не «имитирует» более синтетическим образом. Хотя Винкельман не говорит об этом напрямую, но, вероятно, он считает, что танцовщицы не достигают того *Nachahmung*, о котором он говорит в «Рассуждениях об имитации древнегреческих произведений искусства в живописи и скульптуре» (1755).^{xvii} Тогда каким образом могут они быть «красивыми» и как он может видеть в них след потери, когда красота и есть «имитация» и, таким образом, обретение, а не «копирование» и потеря классического искусства?

Более того, рассуждая о потере, которая объясняет наблюдаемую им красоту, в каком смысле Винкельман может выступать «свидетелем» разрушения греческого искусства? Его «падение» произошло между эпохами Перикла и Юстиниана,

то есть в эпоху между созданием неназванного потерянного прототипа и созданием рукописи. Оно не произошло в действительности в его время. И также каким образом греческое искусство — в период между Периклом и Юстинианом — может рассматриваться как «родная страна» Винкельмана, «разрушение» которой он наблюдает? Он родился в Пруссии и был не ближе к Греции, чем коллекция древностей в Дрездене (для них было построено убогое хранилище по приказу короля, приобретшего многие из них в Италии в первой половине века), или вилла Альбани с ее довольно эклектичной подборкой древних скульптур самого разного качества, или руины храмов на юге Италии, которые он описал в эссе 1759 года.



«Голова фавна», принадлежавшая Винкельману (ныне в Мюнхенской глиптотеке)

На самом деле в терминах его собственной метафоры то, что наблюдает Винкельман, вовсе не равноценно потере, «падению». Солнце, возможно, и садится, но оно всегда встает снова. И хотя «Одиссей» — греческое искусство времен Юстиниана — и мог забраться далеко за пределы родной страны, он все же возвращается домой: это герои «Илиады» во всей своей «силе» оставили родную Грецию и погибли в Трое. Должно быть, тогда позднеимперская рукопись подобна бесконечно заходящему солнцу, что не заходит за горизонт и не восходит, или Одиссею, который бесконечно возвращается домой и никак не может прийти. И что же это за «падение», которое все время в такой упадке, без полного присутствия или совершенного отсутствия — как говорит Лонгин, «величие» без «силы»?

Теперь легко предположить, что Винкельман наблюдает «падение» греческого искусства в написании «Истории искусства древности». Как историки, мы могли бы сказать, что он наблюдает историческую потерю «силы» греческого искусства в стилистических трансформациях, которые он фиксирует, — закат солнца от Перикла до Юстиниана. И несложно провести следующую параллель: в своем эстетическом воображении и особенно в личном (гомо)эротизме Винкельман воспринимает классическую Грецию как свою «родную страну». Таким образом, мы можем сказать, что Винкельман как историк наблюдает «падение» объекта, с которым он себя идентифицирует в своем воображаемом, — своей «родной страны», — фиксируя это падение, производя исторический нарратив о его трансформации от Перикла к Юстиниану. Если бы он не был историком древнегреческого искусства, он бы не мог наблюдать его разрушение: он бы видел древнегреческую классику как нечто, что искусство исторически утратило.

«

**Винкельман как историк
наблюдает «падение»
объекта, с которым он себя
идентифицирует в своем
воображаемом, — своей
«родной страны».**

»

Однако все не так просто. На родном немецком, аккуратном, глубоко нюансированном, Винкельман осторожно говорит, что, будучи историком, он «вынужден сослаться» на разрушение, свидетелем которого стал, так же как он был «вынужден полагать», что красота, которую он видит, — это копия чего-то, что уже было потеряно. Поэтому он наблюдает разрушение греческого искусства не как историк, он скорее

как историк пишет о потере, свидетелем которой стал. Отсюда, возможно, его наблюдение за падением греческого искусства формирует его как историка, а не наоборот. Разница заключается в следующем: можно пережить потерю, чтобы стать ее историком, или же стать историком потери, чтобы пережить ее. В первом случае потеря уже есть часть собственной истории человека, личная потеря, несмотря на то что, как историк, человек пишет о потере как о чем-то, что произошло во внешней истории и до него, о потере для искусства; субъективная потеря объекта становится объективной потерей объекта. Во втором случае, однако, потеря не является частью личной истории, это только потеря для искусства, хотя, как историк, человек делает ее потерей для себя: объективная потеря становится субъективной. Если Винкельман признает две потери — потерю в рамках истории искусства и потерю личную, — а также обе комплементарные истории — историю, которую он наблюдает, и историю, в рамках которой он наблюдает историю, — то задача состоит в соотношении обеих: разложить, соединить, редуцировать или трансцендировать их.

Большей частью современная история искусства может рассматриваться как «объективное» изложение истории искусства, которое использует винкельмановский инструментарий: периодизацию, стилистическую критику, иконографию, историцизм и этическую оценку. Такая практика основана на радикальном разделении двух обозначенных мною полей. Внутри дисциплины (или, точнее, с дисциплиной) потеря — чего-то сексуально, этически и политически красивого и желанного — всегда находится вне историка искусства, в истории искусства как таковой; историк искусства только «ссылается» на то, что происходит в «родной стране», в которой он сейчас не живет и, вероятно, никогда не жил. Тем не менее из выбранных Винкельманом слов можно заключить, что мы должны определить необходимый рефлексивный момент, когда потеря должна находиться в историке искусства и его личной истории для того, чтобы он мог наблюдать историю искусства как потерю любого рода, — потому как если бы потеря была абсолютной, совершенно не наблюдаемой историком искусства, тогда бы вообще не было ничего в истории искусства, на что он мог бы «сослаться».

И снова Винкельман говорит с осторожностью. Завершая «Историю» примером «падения» древнегреческого искусства, он, по его словам, «почти как» историк пишет о разруше-

нии, свидетелем которого стал. Однако, заняв эту позицию, он, как он сам замечает, «уже преступил границы истории искусства». Строго говоря, история искусства — это история того, что было потеряно в и для истории. Однако никто не начал бы писать историю искусства, если бы то, что было потеряно, было безвозвратно утрачено в необратимой истории прошлого, которого, в сущности, никто не наблюдал. Для того чтобы начать писать историю искусства, потеря должна находиться в личной истории, чтобы ее можно было там наблюдать. Только там ее можно увидеть как то, что потеряно. Что-то происходит сразу за границей истории искусства, на горизонте или в точке заката, где объект, историю искусства, можно наблюдать как то, что потеряно, — как то, что лишается силы, несмотря на свое величие, как то, что уходит или разрушается; и историк, пишущий свою историю искусства, ссылается на свое наблюдение за этим уходом истории искусства.



Анжелика
Кауфман.
Портрет Иоганна
Иоахима
Винкельмана

Винкельман описывает это состояние в финальных строках своей «Истории» словами, которые, на мой взгляд, являются учреждающим образом дисциплины — или, точнее, учреждают «объективную» потребность в дисциплине. Он пишет, что «вынужден полагать», что то, что находится перед ним, каким бы красивым оно ни было, — всего лишь «копия» того, что было потеряно, так как именно потому, что оно такое красивое, он «вынужден сослаться» на разрушение своей «родной страны», наконец, он «не может удержаться от того, чтобы

всматриваться в судьбу произведений искусства, насколько позволяет взгляд» — и, добавляет он, «только девушка, стоящая на берегу океана, провожает глазами, полными слез, уплывающего возлюбленного, не имея надежды когда-либо увидеть его вновь, и в далеком парусе ей видится образ ее любимого». Винкельман поясняет эту затейливую метафору: «И мы тоже, подобно влюбленной девушке, не видим ничего, кроме смутного очертания объекта наших желаний, но именно эта неопределенность пробуждает в нас настоящую тоску по тому, что мы потеряли, и мы изучаем копии оригиналов более внимательно, чем изучали бы сами оригиналы, будь они в нашем полном распоряжении».

«

**До начала истории
искусства это «она»
наблюдает потерю, а после
ее написания это «он»
ссылается на потерю,
которую «она» наблюдала.**

»

Согласно только что рассмотренной логике, «девушка» — это не историк искусства, прибегший к метафоре потери, которую зафиксировал. Она, скорее, историк искусства, еще не приступивший к написанию истории искусства, а только наблюдающий потерю истории, которую затем зафиксировует. Здесь стоит обратить внимание на следующий сдвиг: до начала истории искусства это «она» наблюдает потерю, а после ее написания это «он» ссылается на потерю, которую «она» наблюдала. И пусть это не главная тема данной работы, на этом примере можно увидеть, почему андрогинность, гермафродитизм и слияние полов играют исключительно важную роль в объективном изложении Винкельманом истории искусства.

xviii Они вдыхают жизнь в собственную историю Винкельмана: как «она» наблюдает падение и потерю древнегреческого классического искусства, уход «ее» возлюбленного, уход, на который «он» будет ссылаться, — в самой подвешенности решения между ними. Действительно, динамика субъективного феминизированного «наблюдателя» и объективной маскулинизированной «отсылки» отражает природу винкельмановской гомосексуальности (или гомотекстуальности) — иными словами, это отсроченная активация и частичный перенос потери из одного регистра в другой, рубеж, за которым наблюдающий объективный субъект (мужского пола в этот момент) никогда не может в полной мере найти объект, который никогда полностью не терял.

Если «она» — это Пенелопа, то ее «родная страна» будет разрушена, потому что ее покинул Одиссей. Она будет окружена фальшивыми поклонниками, как современными искусствами, о которых сокрушался Винкельман. Но там, плача на берегу, она этого еще не знает. Она скорбит не о разрушении родной страны, которую она сможет увидеть только как историк наблюдаемой ею потери, а об уходе любимого, которого она не надеется когда-либо увидеть вновь. Историк искусства — а она, конечно, желает мужчину — плачет не потому, что она историк, а потому, что она любит; и он становится историком, потому что она так любила.

Как любовница, она потеряла «объект желания». Потеря совершилась, однако не без наблюдения за уходом любовника и не без того, чтобы он ей явился, пусть только как «образ» в «далеком парусе». Иными словами, потеря оставляет возможность написать ее историю, так как он «всматривается... насколько позволяет взгляд», изыскивая возможность заново открыть то, за уходом чего она наблюдала. Но, становясь историком, девушка узнает, что ее любимый был уничтожен. Образ уходящего любовника, возвращенный «далеким парусом» любовнице-историку, стоящей на берегу родной страны, — это, должно быть, образ смерти прекрасного возлюбленного, черный парус кораблей, возвещающих смерть афинских мальчиков и девочек. Таким образом, «девушка» на берегу — это не только Пенелопа, скорбящая о своей потере и становящаяся тем, кто напишет историю своей родной страны, когда та будет разрушена. Она также любовник Тезей, который не может смириться с потерей и уплывает в саму историю, чтобы спасти родную страну от разрушения. Историк начинает свою историю

для того, чтобы предотвратить потерю, которую уже наблюдал: «он» — это Тезей, покидающий родную страну в героическом порыве, потому что «она» — уже Пенелопа, не надеющаяся когда-либо увидеть Одиссея, сохранившего жизнь ее родной страны. Но если он уплывет, Тезей должен стать как Одиссей, о котором скорбит Пенелопа: тем, кто покидает родную страну и бесконечно возвращается без возможности вернуться. Другая девушка, конечно, выведет Тезея из лабиринта назад к любви: есть слабый намек на то, что расширяющийся круг разделения может замкнуться, хотя даже Ариадне, в конце концов, придется наблюдать уход Тезея.

Таким образом, историк, чтобы стать историком, остается частично позади себя самого, стоя на берегу «родной страны» специально для того, чтобы наблюдать уход, который, прежде всего, и движет им. В то же время он отчасти движется впереди себя, отплывая в «родную страну», убегая от разрушения, потери, которой она сам (если можно так выразиться) станет свидетелем. Что такое в этом случае потеря, как не потеря части себя, части, которая когда-то была (а может быть, и остается) реальной? Она наблюдает его уход и, таким образом, переживает разрушение родной страны; он ссылается на ее наблюдение и, фиксируя его, через это частично предотвращает его. И несмотря на то, что он уходит в писание истории для предотвращения разрушения, он в действительности никогда к ней не возвращается, разве что в форме образа или копии, и потеря в полной мере никогда не восполняется: ее субъективное «наблюдение» всегда превосходит его объективную «отсылку», которая всегда позади, всегда слишком поздно и не более чем отсылка.

Возможно, Винкельман теряет именно точку определения «объекта желания» как такового. В этом случае винкельмановские «красивые юноши» — классические греческие атлеты, обнаженные, в гимнастическом зале, чью потерю «она» наблюдает, расслабляясь с итальянскими юношами, но на которых «он» может сослаться в «Истории классического искусства», фиксируя то, что «она» потеряла. Получаемое разделение потребовало бы от нас проследить неспособность Винкельмана примирить время «красивого» со временем «свободы»; или же допустить возможность «имитации» в рамках самого развертывающегося искусства классики; или же постичь Грецию в отрыве от подражающего ей Рима, предшествующего ей Египта или же параллельно существовавшей Этрурии; или хотя

бы постичь классическое искусство за пределами импринта, копии или фрагмента. В любом контексте объект желания — это потерянный исторический объект, к которому историк движется в своих отсылках, и субъективный объект, от которого начинается его наблюдение потери: в этом случае ни классическое древнегреческое искусство, всего лишь холодная и безжизненная окаменелость, ни красивые итальянские юноши как таковые, всего лишь доступные объятия, а лишь образ их идентичности, объект в сознании, а не реальная скульптура или реальный юноша, может больше, чем просто копировать, потому что их можно найти лишь в движении от них или обратно к ним.^{xix} (Конечно, этот объект-в-сознании, или субъективный объект, сам по себе есть повторение. Но я не буду следовать какой-то определенной модели в этом отношении; нам достаточно напомнить себе, что создание объекта носит защитный характер и происходит в «защитном процессе» (*Abwehrvorgang*).) Для извлечения объекта желания Винкельмана, каким бы он ни был, нужно было бы также признать его «Историю» как великую, образцовую работу, так как она приближается, на мой взгляд, к нахождению объективного субъекта, которого почти удовлетворяет его субъективный объект — бюст фавна, украшающий его квартиру на вилле Альбани, объект, как мне кажется, интегрирующий его субъективно эротический и объективно научный запросы. Но такая идентификация, хотя и заслуживает дальнейшего исследования, ведет меня в направлении слишком специальном и слишком буквальном, чтобы говорить о ней в последних наблюдениях, которые мне хотелось бы сделать.

Вместо этого мне хотелось бы сделать обобщение за пределами идентификации конкретной потери конкретного историка. Такие потери составляют дисциплину истории искусства, так как являются объектами ее субъективности — не артефакты сами по себе, окаменелости с непреходящим статусом, а скорее способы их ухода от историков искусства. Так, Т.Дж. Кларк (*T.J. Clark*), например, скорбит о своей потере — «встрече между художественной практикой и... смыслами, альтернативными смыслам капитала»^{xx} здесь и сейчас или однажды где-то он воображает, даже действительно реализует — как традицию, сообщество, демократическое общество, *undiluted jouissance* (наслаждение) — истину или равенство полов: в любом случае это конкретная субъективная потеря, сделанная из объективной реальности истории. Я не ставлю

перед собой задачу вскрыть сущность таких потерянных объектов, они — всего лишь результат, как интересно заметил Винкельман, «интервью с духами». Но всем им присущ статус мотивирующих объектов любой истории искусства, которая сама по себе интересная или заинтересованная в строгом смысле слова: озадаченная, «всматривающаяся... насколько хватает взгляда», представляющая собой наблюдение потери «в слезах», то, что «вынуждает» историка к «отсылке», или же, как сказал Фрейд, то, что создает «убеждение» (*Überzeugung*) историка об истории, которую он должен написать, то есть его «перенос», или трансфер (*Übertragung*), или то, что я называл его субъективно-объективной транспозицией, не трансформацией своей практики, а помещением ее «против» разделения позиций.^{xxi}

«

**«Он» — это Тезей,
покидающий родную страну
в героическом порыве,
потому что «она» — уже
Пенелопа, не надеющаяся
когда-либо увидеть
Одиссея, который сохранил
жизнь ее родной страны.**

»

Как показывает практика Винкельмана, жизнь истории искусства (*art history*) — это скорбь об утрате истории искусства (*history of art*). Поэтому смерть истории искусства (*art history*) была бы потерей ее жизни-в-скорби. Но история искусства не может быть лишь только благодаря потере. История искусства требует не только потери своих объектов, но также,

что важнее, наблюдения потери — то есть нашего наблюдения не самой потери, так как она произошла давным-давно, а того факта, что то, что было потеряно, было потеряно, в сущности, для нас. История искусства (*history of art*) потеряна, но история искусства (*art history*) как дисциплина по-прежнему с нами; и хотя она часто пытается вернуть объект к жизни, в конце концов мы имеем возможность его похоронить, поместить его в его историю или достать из нашей собственной, где мы наблюдали его уход. Чтобы принять историю искусства как историю — признавая необратимую потерю объектов, — мы должны перестать относиться к ней как к тому, что возвращает объекты к жизни, потому что они в любом случае уже ушли.

Для многих в этом заключается дилемма. Если мы признаем потерю объектов, для нас история искусства — это способ патологически цепляться и не отпускать. Если мы признаем желание скорбеть, то для нас история искусства — это патологическое наблюдение живых мертвецов. Хотим ли мы процессии трупов, оживленных историком, мертвых вещей, в которых снова вдохнули их предположительно оригинальные идеи и страсти, жуткого кукольного шоу — наподобие «социальной истории искусства» на дальновидных условиях с агентствами, интенциями, политикой и субъективностями ушедших? Хотим ли гулкого мавзолея исчезнувших, крипт в криптах, бесконечно перебираемых историком, который обречен вечно наткаться на кости — наподобие «деконструкции», столь преданной оставленному? Этики, рассматривающей объекты как субъекты, или судмедэкспертизы, рассматривающей субъекты как объекты?^{xxii}

Однако предполагаемая дилемма — фальшивка. Так как уход является не оригинальным, необратимым уходом — не уходом, который существует до нашего наблюдения, а всегда уходом для нас, — то и прощание не находится полностью за пределами ухода. Это всегда прощание того, чей уход мы наблюдаем. Иными словами, хотя уходящее, история искусства (*history of art*), и прощающееся с ним, история искусства (*art history*), совершаются в разное время и в разных местах, они не две разные истории — истории искусства и историка, — но неразделимо одна. История искусства (*art history*) производится под «тенью объекта» независимо от его удаленности во времени и пространстве, но как та, что наблюдает его уход в нем — продолжающееся прощание ухода.^{xxiii} Она не будет патологичной до тех пор, пока не разделится полностью на две

истории, субъект и объект, субъективное и объективное. «Тень объекта» — это не только поле смерти для и в субъекте; объект «также предлагает эго повод жить»^{xxiv} — жить как смерть, если позволите выразиться парадоксально, но точно.

Винкельман мог бы иметь две разные истории, совершенно отдельные друг от друга, — антиквария и содомита, скажем так. Но его разделение нашло примирение, хоть и не было стерто, — в наблюдении и отсылке к его работе, ее продолжающейся скорби. Он изобретает историю искусства (*art history*) потому, что две его истории — «наблюдающая» она и «ссылающийся» он — соединены в нем без смычки, без полного восстановления, через «его» действие по отсылке к тому, что «она» наблюдает как потерю. Если бы скорбь прекратилась в силу абсолютного субъективного ухода объекта или его полного объективного восстановления, то история искусства (*art history*) не могла бы начаться или закончилась бы — но история искусства (*art history*) жила в Винкельмане, потому что в разделении он и она бесконечно скорбели, потому что в разделении они — целое.

Перевод с английского Елены Напреенко

1 Эта работа изначально задумывалась в качестве презентации к сессии «История искусства изнутри и вне» (*Art History Within and Without*) на ежегодной встрече Ассоциации искусствоведов в Лондоне (Англия) в апреле 1990 года. Она была представлена в форматах, напоминающей нынешний, на встречах Общества историков искусства Среднего Запада, прошедших в Колумбусе (штат Огайо) в апреле 1991 года, и на Международном конгрессе по истории искусств в Берлине в июле 1992 года. Некоторые сходные размышления были опубликованы в издании «Арт Докьюментейшн»: *Founding the Closet: Sexuality and the Invention of Art History*, *Art Documentation*, 11 (1992), 171—5.

ii Единственный полный перевод «Истории» Винкельмана на английский язык, выполненный Джи Эйч Лоджем (*G.H. Lodge*) (4 тома, Бостон, 1880), нельзя считать удовлетворительным по нескольким аспектам. Давно пора ее переиздать. Перевод на французский (выполнен М. Хубером (*M. Huber*), имя которого не упомянуто в издании) заслуживает внимания,

так как точнее и тоньше передает нюансы винкельмановской прозы (*Histoire de l'art chez les anciens, par Winckelmann, avec des notes historiques et critiques de differens auteurs* (Paris, 1802—3)). Для знакомства с работами Винкельмана о ювелирных украшениях и других древних реликвиях см.: *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* (Florence, 1760) и *Monumenti inediti antichi, 2 vols.* (Rome, 1767). Для знакомства с его трактатом об аллегории обратитесь к изданию *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (Dresden, 1766). Доступную, но весьма предвзятую подборку сочинений Винкельмана на английском можно найти здесь: *Writings on Art, ed. David Irwin* (London, 1972). Стандартное полное собрание сочинений Иоганна Винкельмана на немецком языке в 12 томах: *Johann Winckelmanns sämtliche Werke, ed. Joseph Eiselein, 12 vols.* (Donaueschingen, 1825—9); см. также: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, ed. Walther Rehm* (Berlin, 1968), собрание коротких работ автора с прекрасными аннотациями.

III С двумя оценочными точками зрения можно ознакомиться здесь: *Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disciplin* (Frankfurt, 1979), и *Wolf Lepenies, Der andere Fanatiker: Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei Winckelmann, in Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, ed. Herbert Beck, Peter C. Bol, and Eva Maek-Gerard* (Berlin, 1984), 19—29.

IV См.: *Peter D. Fenves, A Peculiar Fate: Metaphysics and World History in Kant* (Ithaca, NY, 1991).

V См.: *Alex Potts, Political Attitudes and the Rise of Historicism in Art Theory, Art History, 1* (1978), 191—213; *id., Winckelmann's Construction of History, Art History, 5* (1982), 377—407; *id., Beautiful Bodies and Dying Heroes: Images of Ideal Manhood in the French Revolution, History Workshop Journal, 30* (1990), 1—21. Исследования Поттса легли в основу всех последующих работ о Винкельмане; для знакомства с другими исследованиями, которые отражают французскую и немецкую оценки деятельности Винкельмана, см.: *Henry Hatfi eld, Aesthetic Paganism in German Literature from Winckelmann to the Death of Goethe* (Cambridge, Mass., 1948); *Ludwig Uhlig, Griechenland als Ideal: Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland* (Frankfurt, 1988); *Edouard Pommier, Winckelmann et la vision de l'antiquité classique*

dans la France des lumières et de la Révolution, Revue de l'art, 83 (1989), 9—21; Michael Embach, *Kunstgeschichte und Literatur: Zur Winckelmann-Rezeption des deutschen Idealismus*, in *Arts et Ecclesia: Festschrift für Franz J. Ronig zum 60. Geburtstag*, ed. HansWalter Stork (Trier, 1989), 97—113.

vi См.: Sigmund Freud, *Splitting of the Ego in the Process of Defence* (Зигмунд Фрейд, «Расщепление “Я” в процессе защиты») (1938), *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. James Strachey (London, 1952—1974), vol. 23: 275—78.

vii См.: Potts, *Winckelmann's Construction of History*.

viii Будет неверным сказать, что искусство, которое мы сейчас называем греческой архаикой, не было известно Винкельману. И хотя он не был знаком с разнообразием курсов конца VII, VI и начала V веков, он понимал, например, что греческая скульптура начиналась с грубой обработки камня, которую можно было концептуально и формально соотнести с египетским искусством. Более того, он был знаком с искусством доклассической Греции благодаря металлическим статуэткам и расписанным вазам.

ix См.: Sigmund Freud, *The Dynamics of Transference* (Зигмунд Фрейд, «Динамика переноса») (1912), *Standard Edition*, 12: 99—113.

x Существует всего несколько работ, в которых была предпринята попытка связать эстетические и искусствоведческие исследования Винкельмана с рассмотрением его сексуальности. К наиболее удачным работам, хотя и вызывающим те или иные вопросы, можно отнести следующие: Leopold D. Ettlinger, *Winckelmann, or Marble Boys are Better*, in Moshe Barasch and Lucy Freeman Sandler (eds.), *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson* (Englewood Cliffs, NJ, 1981), 505—11; Hans Mayer, *Winckelmann's Death and the Discovery of a Double Life*, in *Outsiders: A Study in Life and Letters*, trans. Denis M. Sweet (Cambridge, Mass., 1982), 167—74; Denis M. Sweet, *The Personal, the Political, and the Aesthetic: Johann Joachim Winckelmann's German Enlightenment Life*, in Kent Gerard and Gert Hekma (eds.), *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance*

and Enlightenment Europe (Binghamton, NY, 1988: *Journal of Homosexuality*, 16, nos. 1/2 (1988), 147—61); Seymour Howard, *Winckelmann's Daemon: The Scholar as Critic, Chronicler, and Historian*, in *Antiquity Restored: Essays on the Afterlife of the Antique* (Vienna, 1990), 162—74, 278—83; Kevin Parker, *Winckelmann and the Problem of the Boy*, *Eighteenth Century Studies*, 25 (1992), 523—40. Для знакомства с фактами жизни Винкельмана стоит обратиться к превосходной биографии, написанной Карлом Юсти: *Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3 vols., 5th edn., ed. Walther Rehm (Cologne, 1956). Удивительные письма Винкельмана, важный источник для понимания его личного эротизма, собраны в следующем издании: *In Briefe*, ed. Walther Rehm, 4 vols. (Berlin, 1952—5) с прекрасными аннотациями. *Nachlass* Винкельмана, большая часть которого находится в настоящее время в Национальной библиотеке в Париже, дает представление о его обширном чтении (в записях содержатся выдержки из книг).

xi Gerard and Hekma (eds.), *The Pursuit of Sodomy*. Кроме того, интересная информация была скомпилирована несколькими авторами в изданиях R. Maccubbin (ed.), *Unauthorized Sexual Behavior in the Enlightenment (Eighteenth Century Life*, 9 (1985)), and G.S. Rousseau and Roy Porter (eds.), *Sexual Underworlds of the Enlightenment* (Chapel Hill, NC, 1988).

xii См.: *Monumenti inediti antichi*, vol. 1:73, vol. 2: № 59; бюст в настоящее время хранится в Глиптотеке в Мюнхене (№ А618). Изначально это была голова атлета постполиклетского периода, позднее переработанная в фавна.

xiii Последнее переиздание знаменитого эссе Гете: J.W. von Goethe, H. Holtzauer (ed.), *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen* (Leipzig, 1969).

xiv См.: Sweet, *The Personal, the Political, and the Aesthetic*, and Wolfgang von Wangenheim, *Casanova trifft Winckelmann oder die Kunst des Begehrens*, *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, 39 (1985), 106—20.

xv См.: James D. Steakley, *Sodomy in Enlightenment Prussia: From Execution to Suicide*, in Gerard and Hekma (eds.), *The Pursuit of Sodomy*, 163—74.

xvi См.: G.S. Rousseau, *The Pursuit of Homosexuality in the Eighteenth Century: Utterly Confused Category and/or Rich Repository?* in Maccubbin (ed.), *Unauthorized Sexual Behavior*, 155, and id., *The Sorrows of Priapus: Anticlericalism, Homosocial Desire, and Richard Payne Knight*, in Rousseau and Porter (eds.), *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, 101—53. Следует, однако, отметить, что гомосоциальные практики обитателей папского Рима конца XVIII века и гомосексуальная интерпретация Рима XVIII века европейским обществом в целом до сих пор полностью не задокументированы.

xvii Хороший английский перевод можно найти здесь: *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, trans. Elfriede Heyer and Roger C. Norton (La Salle, Ill., 1987).

xviii См.: Ettliger, *Marble Boys are Better*, Parker, Winckelmann and the Problem of the Boy, и Barbara Maria Stafford, *Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43 (1980), 65—78.

xix В интересном исследовании проблематичной темпоральности современной «имитации» искусства древности, как советовал Винкельман, Майкл Фрид (Michael Fried) касается вопроса, который я поднимаю в этой работе, но с другой точки зрения; см. его *Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation*, *October*, 37 (1986), 87—97.

xx *The Absolute Bourgeois*, rev. edn. (Princeton, 1980), preface.

xxi В отношении «убеждения» и «переноса» в искусствоведческой интерпретации и их связи с «гомосексуальной» субъективностью см.: Whitney Davis, *Sigmund Freud's Drawing of the Dream of the Wolves*, *Oxford Art Journal*, 15 (1992), 70—87.

xxii Варианты подобной полемики и противопоставлений можно найти, например, здесь: Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Mediations on a Coy Science* (New Haven, 1989); David Carrier, *Principles of Art History Writing* (University Park, Pa., 1991); Selim Kemal and Ivon Gaskell (eds), *The Language of Art History* (Cambridge, 1991); Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation* (New

York, 1991).

xxiii См.: *Sigmund Freud, Mourning and Melancholia* (Зигмунд Фрейд, «Печаль и меланхолия») (1917), *Standard Edition*, XIV, 239—52; *Christopher Bollas, The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known* (New York, 1987).

xxiv *Freud, Mourning and Melancholia* (Зигмунд Фрейд, «Печаль и меланхолия»), 245.

«С приходом общества потребления в постсоветское пространство произошел импорт форм гей-идентичности»

*Художник Евгений Фикс
в переписке с Глебом Напреенко
— о том, как «плешка»,
гей-бар, сайт знакомств
и вечеринка формируют
нашу сексуальность*

и как мест знакомства для гомосексуалов в СССР, «плешек». Такое столкновение двух способов видеть одно и то же вызывает более общий вопрос: какие ситуации и пространства прочитываются как подходящие или предназначенные для возможного завязывания знакомства, а какие нет? Ответ на этот вопрос будет, разумеется, разным для гетеросексуальных и гомосексуальных знакомств.

По идее, любое пространство (жилье, транспорт, работа) выступает как потенциально подходящее для завязывания гетеросексуального знакомства — в то время как обычно пространствами для гомосексуальных знакомств выступают места, специально для этого предназначенные: те же «плешки», а также особые клубы, сайты знакомств и т.д. Хотя это сугубо статистическое различие, оно, однако, часто прочитывается в культурно определенной логике «естественного/неестественного». Завязывание гетеросексуальных знакомств происходит в якобы естественной среде, в то время как для завязывания гомосексуальных требуются особые «искусственные» средства; гетеросексуальное мыслится общекультурным и повсеместным, гомосексуальное — субкультурным и локализованным. Но можно ли опрокинуть эту гетеронормативную оптику, увидев специфическую сконструированность — или, иначе говоря, обусловленность символическим — ритуалов любого знакомства, будь то знакомство гомосексуальное, гетеросексуальное или иное?

Вопрос о различии виртуальных (например, расположенных в интернете) и реальных пространств знакомств здесь также важен: ведь пронизанность пространства сексуальностью напрямую связана с телесным присутствием. Пользуясь фрейдовским термином, это вопрос либидо: либидо обладает пространственной логикой и структурой, которая восходит к разметке территорий у животных, но трансформируется человеческой культурой с ее символизмом. И, опять же, гомосексуальное (и любое негетеросексуальное) либидо часто мыслится локализованным на специфических территориях — то есть отделенным от либидо гетеросексуального, которое кажется вездесущим. Либидо, вообще говоря, едино, но тут оно якобы разделяется на гетеросексуальное и иное — за счет разделения пространств.

ЕВГЕНИЙ ФИКС: Да, действительно, «Открытки с революционной плешки» — это реальные советские открытки, напечатанные в государственных издательствах и прошедшие

цензуру, — с видами Большого театра, памятника Юрию Долгорукому, Центрального музея Ленина. Но одновременно эти места — еще и советские «плешки». Так уж получилось: исторически эти государственные или культурные достопримечательности города были апроприированы как места однополого желания — потому что они в центре города, близко к метро, вокруг много людей и легко затеряться в толпе.

«

**Для позднесоветских
геев моего поколения
профильный бар или
дискотека представлялись
важными элементами
прогресса и нормализации.**

»

Я думаю, что стоит концептуализировать «плешки» как нечто отличное от клубов, баров, сайтов знакомств — как исторически, так и дискурсивно. «Плешка» — это парадигматичная форма повседневности субъекта однополого желания в пространстве советского города — а ведь моя серия «революционных плешек» затрагивает именно время до начала 1990-х. Сеть гей-баров и дискотек возникла уже в 1990-х, в основном после декриминализации мужской гомосексуальности в 1993 году. До начала 1990-х гей-дискотеки или гей-бары существовать не могли. Интернета тоже не было. Кроме «плешек» и закрытых вечеринок на частных квартирах (их было немного, и о них узнать и попасть туда было сложно), никаких специальных средств и отдельных пространств знакомств не существовало.

Относительно логики «естественного/искусственного», наверное, можно говорить о «плешках» как скорее тяготеющих к полюсу «естественного», поскольку они были растворены

в городе. Они возникали, перемещались и исчезали согласно логике самого города. В этом смысле, казалось бы, в советской тоталитарной Москве однополое желание скорее было распространено/растворено, нежели локализовано. Ведь «плешка» — это не гей-бар: нет вывески или фейс-контроля, не надо платить за вход. «Плешка» — это неотъемлемая и в каком-то смысле очень органичная часть города, которая используется (в зависимости от времени дня и года) разными группами населения — гомосексуалами, туристами, гражданами, идущими в магазин за хлебом или выгуливающими собак...

В то же время гей-бар или гей-клуб — это, скорее, резервация, гетто, к сожалению, необходимое в репрессивных обществах. Для позднесоветских геев моего поколения эти формы — профильный бар, дискотека и т.д. — представлялись (и это вполне исторически понятно) чрезвычайно важными элементами прогресса и нормализации. Ведь недаром многие российские гей-активисты начала 1990-х ушли в бизнес и открыли гей-бары и дискотеки. Всем казалось, что либеральная экономика ведет к освобождению.

НАПРЕЕНКО: Очень интересен парадокс, который вы отметили. С одной стороны, в СССР существовал тотальный запрет на гомосексуальные связи для мужчин, за «мужеложество» грозило тюремное заключение. Но, с другой стороны, как вы пишете, локации однополых знакомств были распределены в пространстве города, переплетаясь с другими общественными сетями и не формируя пространственно изолированную субкультуру...

Фикс: Конечно, достаточно трудно с точностью артикулировать реальное бытование гомосексуалов советского времени, поскольку, с одной стороны, локации были действительно распределены в пространстве города и переплетались с другими общественными сетями, но с другой — конечно, изолированные субкультуры также имели место. Среды гомосексуалов советского времени были разнородны и фрагментарны, зачастую маркированы социальным классом, происхождением, образованием, разной степенью самосознания и так далее. Были так называемые завсегдатаи «плешки» — люди, которые там появлялись регулярно, прочем некоторые из них могли вполне быть и информантами КГБ. Но бывали и люди (и, наверное, их было большинство), которые появлялись там раз в месяц, раз в год, раз в десять лет и так далее.

То есть сам образ гомосексуала советского времени —

это ускользающий, мерцающий образ. В основном это был человек, советский человек, который с определенной периодичностью вступал или пытался вступить в однополую связь. Людей с «гей-самосознанием» было достаточно мало. Парадигматичный советский «голубой» — это «гетеросексуальный» советский человек (или человек, думавший о себе как о «гетеросексуале»), который с определенной периодичностью совершал «грязные поступки». Гомосексуальность понималась как «действия», «акты», не как идентичность. Но были в советское время и гомосексуалы, которые самоидентифицировались как «голубые», то есть имели то, что сейчас называется *gay identity*. Были и пограничные ситуации, где эти две формы сосуществовали в определенных пропорциях в сознании одного и того же субъекта. То есть сам мир субъектов однополого желания в советском пространстве нельзя упрощать. Гомосексуал советского времени плохо вписывается в сегодняшние западные шаблоны «*openly gay*» («открытый гей») vs. «*closed*».



«Открытки
с революционной
плешки» (2013)
© Евгений Фикс

НАПРЕЕНКО: И, если я вас правильно понял, вы считаете, что причину этого можно увидеть не только в репрессивной уголовной статье, но и в том, что не существовало индустрии идентичности, которая в условиях либерального капитализма превращает в товар гомосексуальность и доступ к гомосексуальным знакомствам. То есть, полемически заостряя тезис, ретроспективно можно увидеть в существовании гомосексуалов в СССР не только реальность репрессивного давления государ-

ства, но и опыт некапиталистического отношения к идентичности — опыт, который репрессиями был, конечно, заслонен. Согласны ли вы с такой постановкой вопроса?

Фикс: Да, я думаю, вы правильно подытожили. Действительно, советский «голубой» — это, конечно, субъект до формирования индустрии идентичности и создания гей-отдела в большом постсоветском супермаркете. Советский «голубой» не участвовал в обществе потребления как «голубой», он не ездил в гей-круизы и не обедал в гей-френдли-ресторане. У него была другая проблема — как бы не попасться.

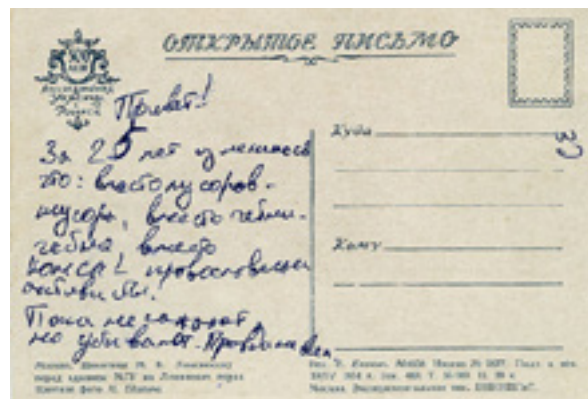
«

**Существует тесная связь
между либеральным
капитализмом
и капитализацией на гей-
идентичности.**

»

Это правда, что в 1990-е вместе с приходом в постсоветское пространство общества потребления произошел также импорт уже упакованных и оформленных на Западе форм гей-идентичности, и как бы «недоразвитые» советские «голубые» и лесбиянки — лишённые такой идентичности и покупательской корзины — отошли в прошлое. Несомненно, существует тесная связь между либеральным капитализмом и капитализацией на гей-идентичности. Однако важно здесь не вдаваться в ностальгию по «плешке» советского времени как по докапиталистическому раю, поскольку при всей своей органичности, сермяжности и до- или прекапиталистичности «плешка» раем не была. Она была неким местом/моментом «до освобождения». Каким образом само освобождение «плешки» может наступить — через либеральный капитализм или через какую-то нессоветскую форму социализма, — этот вопрос в ЛГБТК-сообществе остается открытым.

НАПРЕЕНКО: Человеческое сексуальное желание связано с чем-то потенциально непристойным, стыдным, не вполне публичным, что должно быть частично прикрыто и обрамлено или чья реализация требует особого пространства. Существуют утопии о полном преодолении стыда и снятии любых культурных запретов, но, мне кажется, они упускают нечто важное, что и делает человеческую сексуальность такой интересной и проблематичной, — например, хотя бы ее связь с агрессией, которая требует какой-то регуляции. Гомофобия и вообще подозрительность к «ненормальным» формам сексуальности подчеркивает в негетеросексуальном желании тот стыд, которым, в принципе, помечена любая сексуальность. Можно даже сказать, что акцент на непристойности «извращенных» форм сексуальности уводит внимание от непристойности сексуального как такового. И всегда, когда заходит речь об освобождении «плешки», освобождении «нетрадиционных» форм сексуальности, у меня возникает вопрос: как в борьбе против геттоизации и экзотизации «ненормальных» форм сексуальности не упустить ту пикантность, которая, вообще говоря, действительно им присуща — но присуща именно за счет самой сексуальности как таковой?



«Открытки с революционной плешки» (2013)
© Евгений Фикс

Порой, когда читаешь, например, тексты некоторых активистов о том, что все формы сексуальности «нормальны» или что полиамория не страшна, а рациональна, ловишь себя на том, что в этих текстах есть что-то антисексуальное и даже пуританское. И либеральный «супермаркет идентичностей», о котором вы сказали, — как раз такое асексуальное пространство бессмысленной и мнимой свободы выбора.

Короче говоря, мне кажется, очень важен вопрос, как бороться за эмансипацию разных форм сексуальности,

но при этом не заниматься успокоительной и наивной нормализацией сексуального и не упускать из виду специфику этих различных форм и вообще-то их непристойность. И это вопрос политический.

Фикс: Даже не знаю, как ответить. Я думаю, что, возможно, борьба за эмансипацию разных форм сексуальности без «успокоительной и наивной нормализации сексуального», как вы это сформулировали, в такой формулировке сама по себе находится в области утопического. Я думаю, что на данном этапе в абсолютном большинстве мест на Земле в 2016 году по-прежнему нет более эффективного средства борьбы с гомофобией или фобией сексуальности как таковой, чем как раз наивная борьба за нормализацию.

Я согласен с вами, что иногда это ведет к феномену антисексуального или пуританского, но в основном, как мне кажется, в теории. Или что теория — или, так скажем, интеллектуальное оформление ЛГБТК-активизма — развивается в профессиональном академическом теоретическом ключе, в отрыве от реальной жизни и реального бытования сексуальности. И в то же время освобождение необходимо. Я не думаю, что кто-то будет оспаривать, что необходимость освобождения универсальна. Другое дело, что средства этого освобождения должны быть локальными. То есть нормализация должна быть локальной. Зная, как легко гомофобия, как и любые другие формы человеконенавистничества, может быть инструментализирована любыми политическими силами (XX век это наглядно показал), я не знаю, чем нормализация может быть заменена. Но, может быть, мне просто не хватает воображения.

НАПРЕЕНКО: Это как раз для меня тоже сложный вопрос. Грубо говоря, я имел в виду как альтернативу нормализации почитаемого ненормальным обратную операцию — денормализацию почитаемого нормальным... Разумеется, это утопия. Но, кстати, такой утопический проект можно обнаружить в том же психоанализе.

Квир в Стране Советов, или Археология разномыслия



Владимир Конашевич.
Иллюстрация к книге
«Старик-годовик». 1959

*Надя Плунгян задается вопросом:
что делать, если твою исследовательскую
оптику считают разрушительной?*

Журнал «Разногласия» попросил меня написать о том, как квир-исследования могут стать инструментом историка или искусствоведа, пишущего о советском культурном пространстве (в моем случае речь идет о пространстве 1930—1950-х годов). Что ж, существует растущая плеяда западных исследований, так или иначе представляющих модернистские и премодернистские процессы искусства и литературы XX века в версиях феминистского и постколониального анализа и разбирающих проблемы гендера, сексуальности, расы, класса и идентичности; среди переводных изданий этот список обыч-

https://ru.wikipedia.org/wiki/Эпистемология_чулана

но возглавляет **«Эпистемология чулана» Кософски Седжвик**. Можно было бы просто перечислить их, рассказав о том, что было сделано в 1990-х и каким образом можно перенести те или другие оптики на российскую почву, но меня интересует другое, а именно — сама специфика советского материала и заложенных в нем методологических ловушек. Увидеть эти ловушки можно уже сейчас — на примере институциональных попыток российского прочтения темы квир.

На мой взгляд, выстроенные в 1930-х бинарные структуры до сих пор служат определяющими координатами в современных описаниях советского художественного процесса, и именно здесь лежит главная причина того, что квир-измерения советского до сих пор являются дискуссионной темой. Но проблема оказывается шире. Даже в том узком сегменте правозащиты и ЛГБТ-активизма, который как будто бы не просматривается большой академической критикой и вполне может внутри себя легитимировать квир-оптику даже не исторически, а, например, применительно к современной массовой культуре, возможности такого анализа пока еще сильно заторможены и почти полностью выведены в субкультуры.

<https://lgbtqstudies.wordpress.com/2012/10/24/q-ru/>

Полемика о том, «возможен ли квир по-русски», развернулась в России шесть лет назад, после **одноименной конференции в ЛГБТ-организации «Выход»**, однако процесс внедрения термина неожиданно закончился чем-то вроде детоубийства. В 2015 г. инициатор конференции, активист и публицист Валерий Созаев выступил с программной статьей «“Квир” должен умереть», где выражал беспокойство, что термин выходит из-под контроля, используется крайне широко и кем угодно, больше не выражает политические интересы ЛГБТ-движения и вообще не выражает ничего. «“Квир”, — **писал Созаев**, — это пустое означающее, поскольку какого-либо консенсуса относительно означаемого не существует. Невозможно найти двух идентичных “квиров”. А если нет идентичных “квиров”, то нет и не может быть никакой “квир-идентичности” <...> “квир” — это не только не сущностная (т.е. не эссенциалистская), а изначально игровая (т.е. перформативная) категория, в которую поиграв сегодня, можно отбросить завтра».

<http://outloudmag.eu/events/item/kvir-dolzhen-umeret>

Отчетливо «родительские» интонации последней фразы заставляют задуматься о том, насколько всеохватным сегодня становится постсоветское понимание нормативного и входящий в него пакет демагогических подмен. Среди прочего, из-

нутри оказывается уже трудно оценить весь масштаб привычки российских медиа оперировать понятиями «мы» и «они». «Они» в этой картине непохожи на «нас», а потому исключены и неприятны своей уязвимостью или просьбами о помощи. Чтобы получить помощь, «они» должны доказать «нам» реальность своей стигмы, вплоть до печально известного ежегодного переосвидетельствования инвалидности. С этой позиции в России идентичность — это действительно не «игра», а социальная константа. Именно из недвижных, постоянных идентичностей («одинаковых квиров») складывается сообщество «нормальных», подозревающих друг друга в «ненормальности», и его отражение: сообщество «ненормальных», каждый из которых подозревается в симуляции стигмы и получении выгоды.

Настолько неподвижный социум, расколотый надвое враждебностью и взаимной подозрительностью, способен хоть немного жить и меняться только в одной точке — точке перехода из одного состояния в другое, из одного лагеря в другой. Эту точку можно определить как момент признания стигмы (или каминг-аут), особенно беспокойный в своей конечности, момент, где для «них» навсегда закрываются социальные возможности, доступные «нам». Совсем не случайно, что самый яркий низовой проект 2010-х, связанный с темой квир, — созданный Леной Климовой сетевой паблик ЛГБТ-подростков «Дети-404» — по факту посвящен именно тому, как человек начинает наедине с собой осознавать вхождение в эту точку невозврата. Подросток, раскрывающийся перед родителями или другими взрослыми как бисексуал, трансгендер, лесбиянка, пансексуал или гей, оказывается для них именно «пустым означающим», поскольку — следуя за Созаевым — в российском большом обществе за пределами заведомых гомофобных штампов не существует какого-либо «консенсуса» о том, как именно должны выглядеть, жить или проявлять себя «эти люди». Страницы паблика содержат множество таких беспокойных, контролирующих или жестоких родительских ответов, где также говорится о том, что идентичность не может быть временной или игровой, а окружающий мир резко бинарен: «Если ты окажешься ЭТОЙ, я тебя и на порог не пушу!»; «Хорошо, что ты у нас нормальная. Не знаю, что бы я с тобой сделала, если бы ты была такой же, как и эти психи»; «Она сказала, что все это я выдумала, что я забиваю голову этой "дрянью" от скуки»; «Мне

<https://lenta.ru/columns/2012/04/23/clumsy/>

<http://dislife.ru/materials/208>

<https://vk.com/deti404>

<http://www.deti-404.com/ru/node/4023>

<http://www.deti-404.com/ru/node/3794>

<http://www.deti-404.com/ru/node/3826>

[http://www.
deti-404.com/ru/
node/3589](http://www.deti-404.com/ru/node/3589)

совсем недавно исполнилось 18. Но я совершенно четко ощутил, как в глазах других я мгновенно перешел из разряда "глупого, обманутого кем-то ребятенка" в "злобного, обманывающего других извращенца"».

Перед лицом требований «определиться» с социальной ячейкой понятие «квир» появилось для того, чтобы проблематизировать сами эти требования и тем самым разоблачить в каждом из доступных дискурсов его скрытые представления о пределах нормативности. Рефлексия и самокритика внутри сообщества, порождающая внутренний диалог, неизбежно тормозит его ассимиляцию — почти так же, как слишком большое количество вопросов, которые задает себе подросток, приводит его к отказу от общепринятых версий подростковой социализации.

«

**Выстроенные в 1930-х
бинарные структуры до сих
пор служат определяющими
координатами в современных
описаниях советского
художественного процесса.**

»

[http://
outloudmag.eu/
events/item/kvir-
dolzhen-umeret](http://outloudmag.eu/events/item/kvir-dolzhen-umeret)

Здесь важно понимать — и это следует из статьи «"Квир" должен умереть», — что первоначальная идея легитимировать термин «квир» через российскую академию или правозащитные движения подразумевала именно ассимиляцию, а вовсе не заявление о новом политическом движении. «Российские ЛГБТ-активисты изначально придерживались той же стратегии, что и российские исследователи: “квир” как ширма для гомосексуальности. Именно этой стратегии обязан своим названием “КвирФест” в Санкт-Петербурге. Когда в 2008—2009 гг. мы обсуждали, как назвать культурный фестиваль, который, с одной стороны, мог бы привлечь внимание, а с другой сто-

роны, мог бы не навлечь излишних неприятностей со стороны властей, мы остановились на слове “квир” в том числе потому, что по-русски оно было практически неизвестно и не ассоциировалось с гомосексуальностью <...> При этом как такового квир-активизма в России также не появилось: никаких инициатив, подобных АСТ UP или Queer Nation, в России пока не существует».



Василий
Чекрыгин.
Рисунок из цикла
«Сумасшедшие».
Нач. 1920-х гг.

Очевидно, в такой ситуации следует говорить не о том, что квир-активизм в России «не появился», а о том, что он и *не должен был появляться*, потому что термин, пока непонятный в русскоязычных средах, был уже заранее апроприрован ЛГБТ-активизмом для собственных целей. Если же в сообществе возникали небольшие ростки самоадвокации, альтернативной ЛГ- или ЛГБТ-активизму, они насмешливо противопоставлялись таким крупным и уже историческим инициативам, как АСТ UP. Это и создавало смешанную репрезентацию, в которой российский квир предстал одновременно как провинциальный, претендующий на прогрессивность, несвоевременный и недостаточно институционализированный подход. При этом параллельно с критикой несоответствия российского квира западному манифестировалась **«тотальная разрушительность "квир" по отношению к лесбигей-идентичностям»**: поставить под сомнение бинарные категории, таким образом, снова оказывалось невозможным, более того, такой жест объявлялся перечеркивающим все достижения проделанной за десятилетия правозащитной работы (все в том же русле «неблагодарности родителям»).

Корни современных бинарностей в российском обществе,

очевидно, следует искать в истории репрессий и чисток и в этакратическом гендерном порядке. Именно поэтому в большинстве российских дискуссий, связанных с идентичностью, основным побудительным вектором становится стремление создать такие крупные нарративы, которые бы позволили максимально избегать описания социально конкретных частных случаев.

Один из таких нарративов предложила, например, московская выставка [«И — искусство, Ф — феминизм. Актуальный словарь»](#). Это была последняя из [серии феминистских выставок, сделанных на консервативном переломе 2014–2015 годов](#): последняя в том числе и потому, что в своем названии она содержала культурно-историческую точку. И если вернуться к российским перспективам понятия квир, то имеет большое значение, что российская версия феминистского словаря, пройдя как бы финальную институционализацию, не содержала в своем оглавлении букв Л, Г, Б и Т (не говоря о К) и никак не проблематизировала эти понятия политически, помещая на их место размытые категории, больше характеризовавшие собственную невозможность говорить прямо ([«адаптация», «исключение», «невидимость»](#)).

Несмотря на поверхностное сходство с перечнями и списками концептуалистов, алфавиты, словари, азбуки и антологии, к которым последнее время часто обращается российское искусство, имеют принципиально другую институциональную природу. Современный арт-букварь создается в условиях цензуры, но не содержит в себе критического потенциала. Он производится и показывается в пространстве, которое не ощущает себя приватным. Цель такого словаря — утвердить цензурированный дискурс как разумную норму, подходящую для начинающего, и указать зрителю сразу и на ужесточение оппозиций, и на упрощение любых политических категорий.

Если словари-каталоги высокого постмодернизма (от Павича и Борхеса до Пивоварова) выстраивались как игровая рефлексия в диалоге со зрителем, недоступная власти, то современная цензура заставила российское искусство покинуть прежде безопасное пространство игры и соскользнуть в отсылки к более давнему прошлому. Здесь как раз и приходится вспомнить, что азбуки приобрели особенную культурную роль с самых ранних лет советского проекта — с 1919 года, когда они стали главным элементом программы ликвидации безграмотности и одновременно средством разметки политического и культурного ландшафта, средством выделить одни доминан-

<http://openlefru/?p=7176>

<http://www.artguide.com/posts/779>

<http://syg.ma/@furqat/ilmira-bolotian-o-proiektie-i-iskusstvo-f-fieminizm-aktualnyi-slovar>

ты и спрятать или девальвировать другие. Первые из азбук писались раешным стихом и были стилизованы под лубок — таковы самодельная «Советская азбука» Маяковского (1919), декоративная «Азбука красноармейца» Д. Моора (1921), близкая революционно-демократическому плакату «Азбука революции» А. Страхова (1921). Версии конца 1920-х менее очевидно политизированы и продолжают художественную традицию Бенуа и Нарбута («Октябрьская азбука» Д. Митрохина (1927), «Азбука» В. Лебедева (1925)), но и в них практически нет случайных элементов. В 1930-х такая риторика сменилась направленным на массы агрессивным политическим шаржем («Анти-религиозная азбука» М. Черемных (1933)), который, впрочем, быстро уступил место более мощному инструменту — монтажным иллюстрациям к официальной статистике, лучше всего известным по журналу «СССР на стройке» (1930—1941, 1949) и по парадным сталинским изданиям.

«

**Анализ должен содержать
в себе не только список
репрессированных и список
лауреатов (то есть фигур,
четко опознанных властью).**

»

Осваивая язык искусства, советская и российская политическая инфографика предлагает к восприятию уже сильно переработанную и кластерно систематизированную информацию, где зритель не видит всех фактов и не имеет возможности сопоставить их для самостоятельных выводов. Перед ним герметичная схема, где нет места для диалога или вопросов авторам концепции, так как она отражает не авторский взгляд, а «положение дел», констатирует политическую норму. Зритель в этой системе воспринимается только одним образом — как «неграмотный», как «обыватель» и никогда — как соавтор.

Как тогда, так и сейчас азбуки не претендовали на главное место в культурном пространстве, но, несомненно, раскрывали его структурные основы. Именно такие произведения имеют смысл анализировать, подступаясь к квиризации архива: нужно спросить себя, на каких условиях квир-интерпретации могут соединяться с официальными историческими дискурсами или быть их частью, и спросить себя, что этому мешает. Это позволит увидеть, что в названии «И — искусство, Ф — феминизм. Актуальный словарь» смыслообразующим словом является «актуальный» (в противовес неназванному, но «неактуальному»), а в постановке вопроса о том, «возможен ли “квир” по-русски», ключевым пунктом является не тема возможностей, а привнесение в проблематику национального измерения («по-русски», а не «по-российски»). В обоих случаях ответ заключен в самих формулировках: современные концепции «русскости», ориентированные на консервативную стабилизацию, не подразумевают не только никакого «квир», но даже и стабильного гомонационального контракта, описанного **Джазбир Пуар**, — так же как и поле «актуального искусства» не подразумевает никакого хоть сколь-нибудь отчетливого феминистского анализа.

https://en.wikipedia.org/wiki/Jasbir_Puar

Кажется особенно интересным, что тенденция создавать подобные большие нарративы вызывает агрессию у тех представителей актуального искусства, которые застали советский проект и видят себя его частью (в том числе и контркультурной). Так, **в недавней статье-манифесте** российский художник Авдей Тер-Оганьян, живущий сейчас в Праге, прокомментировал сам принцип «актуальных словарей» как бледную

<http://www.colta.ru/articles/art/11909>



Антонина Софронова.
Портрет
Н.А.Кастальской.
1950-е

копию советского подхода: «Я за год могу сделать из любого дурака современного художника-концептуалиста. Если человек имеет высшее образование, умеет хорошо писать, ему нужно прочесть пару книг и понять принцип создания произведения современного искусства, которое по сути превратилось в иллюстрации к темам. Если ты что-то делаешь, например, на тему феминизма, нацизма, антисемитизма, гомофобии, это автоматически хорошо». При этом Тер-Оганьян протестует против нового опустошения смыслов в пользу старых пустых означающих (я бы сказала, в пользу подмен модернистской эпохи): в качестве альтернативы он предлагает создать Союз советских художников, вернуться к «табуированной» сегодня на рынке «советской художественной школе», которая внезапно рисуется как «интернациональная» и противостоящая однобокой политической ангажированности (!). Вслед за «Актуальным словарем» Тер-Оганьян вводит ряд идеологем, не предполагающих никакого пояснения и проблематизации: «Нам всячески пытаются навязать понимание советского как **искусства натурализма 1940-х годов**. Мы же смотрим на это широко: **от Пикассо до академизма**. Единственное, что выходит за пределы нашего интереса, — это **чистая абстракция и чистый концепт**».



Борис Свешников.
Цветник на снегу.
1973

Тер-Оганьян, разумеется, не готов нести ответственность за эти формулировки. Я буду рада, если на пресс-конференции его кто-то об этом спросит: что такое чистая абстракция, что такое натурализм и чем он отличается от академизма,

почему Пикассо вдруг стал частью «советской художественной школы» и что это за такая золотая антиформалистическая середина без социальной остроты, которой должны заинтересоваться художники по всему миру. Думаю, это реально оживит дискуссию. Но на самом деле основа его сообщения не в этом: главное — устойчивое восприятие зрителя и художника как «дураков», вовлеченных в создание бессодержательного иллюстративного контента, наполненного любыми понятиями. Чтобы хоть немного выйти из этого замкнутого круга, художник может сталкивать между собой разные запросы власти, ожидая, кто кого поборет, но категорически не должен идти на риск изобретения собственных терминов или проблематизации своей внутренней ксенофобии и колониализма. «Как будто нет больше никаких критериев, — **воскликает Тер-Оганьян**. — Если антисемит и гомофоб — значит, плохой, если нет — значит, молодец. Как будто мы в гей-клубе в Израиле!»

<http://www.colta.ru/articles/art/11909>

Периодически я пишу о том, как постмодернистское искусствознание создало монолитный образ советского искусства, составленный из трех доминирующих дискурсов — авангард, соцреализм и концептуализм (нонконформизм). В этой стратегии есть несомненный след советских азбук — азбук нормативности, где рассказывается только о победителях, о героях, о классе-гегемоне и о его повседневности, и продать новый дискурс можно только тем же образом — провозглашая его авторов героями и гегемонами, преодолевшими обскурантизм «старого мира». Специфика этих поздних азбук в том, что доминирующие субъекты неизбежно противопоставляются в нем периферийным субъектам, обозначенным как квирные. Например, в учебнике Екатерины Деготь по искусству XX века фигурируют «принципиально “никакой”» живописец Фальк¹, «аутсайдер» Филонов², «альтернативный» Матюшин³ и «заброшенная форма» живописи Древина⁴, аналогичная, скажем, заброшенному и ветхому зданию в урбанистической риторике тридцатых.

¹ Деготь Е. Русское искусство XX века. — М., 2002. С. 131.

² Деготь Е. Русское искусство XX века. — М., 2002. С. 50.

³ Деготь Е. Русское искусство XX века. — М., 2002. С. 47.

⁴ Деготь Е. Русское искусство XX века. — М., 2002. С. 132.

Замечу, что в таком подходе квиризируются не только конкретные личности, но и целые исторические периоды, не укладывающиеся в концепцию «радикальности» (как эпоха 1940-х годов); отдельные эстетики определяются в категориях болезни («к середине XX века советская эстетика в массе своей зашла в тупик глубокого безумия <...> но концептуализм предложил выход в сторону здравого смысла»⁵) или даже

«

**Искусство представляет
собой вовсе не пантеон
гениев, а ненадежную
экспериментальную работу,
всегда совершаемую
стигматизированными людьми.**

»

в категориях смерти («представление о картине как о чем-то биологическом... было типично филоновским, но эта биология всегда несет в себе огромный потенциал умирания»⁶). В таком же духе и сам социалистический реализм активно квиризировал литературу, культуру и науку XIX столетия, представляя отсутствие модернистского коллективизма в категориях чахлости, отсталости, феминности, эмоциональной неустойчивости, развращенности и дикости (то есть декларируя собственную победу через фабрикацию неуязвимости по кластерам гендера, расы, класса, образования, инвалидности, идентичности, сексуальности и т.д.).

Важное условие современного культурного воспроизводства любых бинарных оппозиций, наследующих модернизму,

⁵ Деготь Е. Русское искусство XX века. — М., 2002. С. 165.

⁶ Деготь Е. Русское искусство XX века. — М., 2002. С. 53.

состоит в том, что зашкаливающая мифологизация общественных отношений и отдельных стратегий делает недоступной и неприличной информацию о породившей их социальной конкретике. Лучше всего это видно на примере индивидуальных мифологий и действующих сейчас в российском поле модернистских культов — например, культов Пушкина, Гоголя, Маяковского, Пастернака, Ахматовой, Цветаевой, Бродского, Высоцкого и даже Довлатова, которые полностью — и крайне агрессивно — исключают информацию об истории их идентичности, предлагая вполне бинарную концепцию гениальности, заданную еще в сталинской парадигме. Не нужно быть даже знакомым с [работами Александра Жолковского и Лады Пановой](#), чтобы увидеть асимметрию и умолчания в русскоязычных биографиях Ахматовой; не нужно быть филологом или искусствоведам, чтобы уловить сильнейший общественный запрет на информацию о частной жизни протагонистов советской культуры, снова сопоставимый с оскорблением родителей. Так о «мемуарах второго эшелона» [пишет для «Коммерсанта» Мария Степанова](#): «Никаких секретов, никаких телесных или душевных тайн: доблесть исследователя — найти то, что спрятано, охотник желает знать. И вот он заголяет наготу отца своего и без колебаний переходит к братьям и сестрам, тем, кто ближе к нам во временной цепочке, и о них можно вспомнить побольше всякого интересного». Фиксируя этот запрет подробно, Степанова также говорит об иррациональном чувстве вины, которое она, как исследователь, испытывает из-за своего интереса к архивной работе.

Анализ модернистского пространства, пронизанного репрессиями и самоцензурой, не будет состоятельным, если будет предлагать одни лишь герметичные описания его поверхности и мемуары «первого эшелона», которые историк просто созерцает и воспроизводит, а художник или эссеист слегка перестраивает и радикализирует по мере своей чувствительности (как это делают Кабаков, Гройс или Сорокин). Анализ должен содержать в себе не только список репрессированных и список лауреатов (то есть фигур, четко опознанных властью), но и исследование и распознавание индивидуальных стратегий тех, кто смог от власти ускользнуть или остаться на таких территориях, которые представлялись в культуре опасными, неинтересными, недалевидными, архаичными, потому что эти территории тоже являются политическим выбором. Признание факта политического разнообразия и факта множественности инди-

<http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib236.htm>

<http://kommersant.ru/doc/2341726>

видуальных стратегий в довоенной ситуации в конечном итоге позволит более четко распознать и мотивации репрессий: колониальных, гомофобных, религиозных, классовых и так далее.

Пока такого поворота не происходит, современные исследователи и художники раз за разом будут упираться в тупики, создавая на месте художественных и научных пространств что-то обтекаемое, понятное для власти и успокаивающее власть в ее предполагаемых подозрениях. Но страх быть недостаточно понятным — главный двигатель постсоветской популярной науки — должен смениться осознанием гражданского и политического смысла художественной и научной деятельности и осознанием индивидуальной ответственности за исследование, которое содержит в себе и факт уязвимости его автора. Ведь в конечном итоге интерес историка к той или иной проблеме является подлинно политическим интересом.



Василий
Чекрыгин.
Композиция
с фигурами. 1918
(фрагмент)

Вместо того чтобы годами вести публичные дискуссии с намеренно консервативной, популистской постановкой вопроса о «возможности» политических изменений и гражданского сопротивления — например, «есть ли» и «нужен ли» в России феминизм или квир (см. [ТУТ](#) или [ТУТ](#)), нужно вернуть понимание искусства как полемического процесса и диалога, вернуть множественность культурных позиций и утвердить уважение к непредсказуемости «Другого». Вместо того чтобы возглавлять и создавать журналы, имитирующие философский анализ, и делать выставки, не производящие новых смыслов, нужно спросить себя, кто является реальным зрителем, читателем и заказчиком этой продукции, на какую продукцию в истории она похожа и кто был заказчиком тогда.

<http://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life-opinion/2047/35-whats-a-girl-to-do>

<http://shkolazhizni.ru/love/articles/74666/>

Разрушительные для российского научного процесса чувство вины перед достижениями структуралистов или лояльность постмодернистским институциям должны уступить место исследовательской честности, которая, среди прочего, дает полное понимание того, что искусство представляет собой вовсе не пантеон гениев, а ненадежную экспериментальную работу, всегда совершаемую стигматизированными людьми. Действительные задачи такой работы, как и стратегии и стигмы ее авторов, заслуживают того, чтобы быть описанными и исследованными во всей полноте, и в этом прежде всего и состоит применение квир-оптики как инструмента по отношению к советскому материалу — со всей совокупностью его ассимилирующих контрактов.

Сексуальность в визуальном поле



Рисунок Леонардо
да Винчи

*Что мешало
Леонардо да Винчи
рисовать?
Эссе философа
Жаклин Роуз*

[https://
en.wikipedia.org/
wiki/Jacqueline_
Rose](https://en.wikipedia.org/wiki/Jacqueline_Rose)

Жаклин Роуз — философ, разрабатывающая проблемное поле отношений феминизма и психоанализа — применительно к различным явлениям культуры, литературы и искусства. Это эссе было написано ей для каталога выставки «Различия: о репрезентации и сексуальности», проходившей в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке в декабре 1984-го — феврале 1985 года и Институте современного искусства в Лондоне в сентябре—октябре 1985 года.

Выставка под кураторством Кейт Линкер включала работы Рэя Барри, Виктора Берджина, Ханса Хааке, Мэри Келли,

Сильвии Колбовски, Барбары Крюгер, Шерри Левин, Ива Ломакса, Джеффа Уолла и Мари Йейтс, а также видеопрограмму под кураторством Джейн Уайнсток.

В своем эссе Роуз анализирует, как сексуальность вызывает срывы и турбулентности в визуальном поле — лишая его спокойствия и гладкости. Жертвой этих турбулентностей пала научная точность одного из рисунков Леонардо да Винчи — но тем самым Леонардо оказался у истоков современного искусства, проблематизирующего сексуальность, которое и было представлено на выставке.

Однажды Фрейд обвинил Леонардо в том, что тот не умел рисовать¹. Его карандашные рисунки полового акта действительно были неточны. Но куда серьезнее отсутствие на них и тени удовольствия: лицо мужчины выражает отвращение, его поза неудобна, женская грудь некрасива (головы у нее вообще нет). Половой акт изображен неудобным и неприятным, в нем полностью отсутствует репрезентация желания. Вдобавок изображение будто перевернуто: голова мужчины похожа на женскую, а ноги вывернуты неестественно и не соответствуют общей перспективе рисунка — правая нога мужчины отвернута от левой ноги женщины, ее же нога стоит на месте мужской. Большая часть монографии Фрейда о Леонардо посвящена проблеме промахов художника, то есть тех ограничений, с которыми, очевидно, сталкивался Леонардо на пути своих достижений. Фрейд вообще чрезвычайно серьезно относится к промахам, даже когда речь идет о художнике, воплощающем собой вершину художественного мастерства в глазах всего мира. Но в своих замечаниях относительно этого рисунка полового акта Фрейд идет дальше чисто психобиографических моделей интерпретации, которые он использует в случае Леонардо в целом. Он прямо связывает провал в изображении полового акта с бисексуальностью и с проблематикой пространства репрезентации. Неопределенная сексуальная идентичность разрушает плоскость рисунка, так что зритель не понимает, где его место относительно изображенного на рисунке. Замешательство на уровне сексуальности порождает возмущения в визуальном поле.

Художественная практика, целью которой является двойная субверсия — вопрошание одновременно как форм визуальности, так и сексуальных очевидностей и стереотипов, свой-

¹ Зигмунд Фрейд, *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood* («Леонардо да Винчи: воспоминание детства»), p. 70; p. 159.

ственных нашей культуре, может смело обратиться к этому историческому моменту (историческому как в аналитическом, так и в художественном плане, коль скоро анализ творчества Леонардо сопряжен с логикой родоначальника психоанализа как такового). Но вовсе не ради авторитета (авторитет тут — то, что ставится под вопрос), а исходя из того, сколь емко тут



Мэри Келли.
Послеродовой
документ

обозначены возможные отношения между сексуальностью и образом. Мы знаем, что Фрейд начинает писать свои работы параллельно с возникновением «современного» (*modern*) искусства; он сам использовал такое искусство в качестве примера для смутной области бессознательных психических процессов, которые были объектами его аналитической работы². Но в этом фрагменте, посвященном визуальной погрешности Леонардо, мы уже можем видеть следы специфической направленности фрейдовской логики, заключающейся в том, что не может быть никакой работы с изображением, никакого вызова его иллюзионистской способности, которые одновременно не вопрошали бы факт сексуального различия, очевид-

² Фрейд, *The Dissection of Psychological Personality* («Разделение психической личности»), р. 79, р. 112 (отрывок, приведенный Самюэлем Вебером в *The Legend of Freud*, р. 1).

³ Питер Уоллен делает сходное замечание на предмет отношений между перцептивным и сексуальным противоречиями в «Олимпии» Мане в своей работе *Manet — Modernism and avant-Garde*, № 2, лето 1980 г., р. 21.

ность которого позволил разрушить³ рисунок Леонардо.

Другие тексты Фрейда также свидетельствуют о том, что сексуальное различие действительно представляет собой нестабильную и неидеальную конструкцию. Мужчины и женщины занимают символически противоположные позиции в отношении многообразия бисексуальности, которую Фрейд впервые обозначил как симптом (и гений...) прежде, чем признать ее постоянное и едва скрываемое присутствие в потоке сексуальной жизни взрослого человека. Линии ее разделения крайне зыбки, в отличие от ригидности культуры, которая их навязывает, — они постоянно сталкиваются и рискуют слиться в неразличении. Психоанализ, таким образом, становится доказательством отсутствия этой ясной и завершенной формы сексуальности, которую сам Фрейд тщетно искал в рисунке Леонардо.

Фрейд часто относил вопросы сексуальности к проблеме сексуальной репрезентации. Описывая сложное путешествие ребенка во взрослую сексуальную жизнь, он брал за основу ограниченное количество сценариев событий, которые демонстрировали бы сложность визуального порядка, — моментов, где восприятие начинает спотыкаться (мальчик отказывается верить в анатомическое различие, которое он видит⁴) или где удовольствие от созерцания предстает в логике избытка (будучи свидетелем полового акта, в котором он читает свою собственную судьбу, ребенок стремится его прервать, всячески пытаясь обозначить свое присутствие⁵). Так проблема созерцания становится ключевой. Сексуальность относится к содержанию того, что мы рассматриваем, в гораздо меньшей степени, нежели к субъективности самого смотрящего, — она лежит в области отношений того, на что смотрит ребенок, с развитием его знаний о сексуальности. Отношения между зрителем и сценой — это всегда отношения разрыва, частичной идентификации, удовольствия и недоверия. Фрейд будто бы находил наиболее уместную аналогию вопросам нашей идентичности

⁴ Фрейд, *Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes* («Некоторые психические следствия анатомического различия полов»), p. 252, p. 335—336.

⁵ Фрейд, *From the History of an Infantile Neurosis* («Из истории одного детского невроза»), p. 29—47; p. 80—81.

⁶ О центральной роли визуального образа в топографии психической жизни Лакана, а также о лгущем субъекте см. *Imaginary* и *Dora — Fragment of an Analysis* в этой же книге (книге Жаклин Роуз «Сексуальность в визуальном поле». — Ред.).

как человеческих существ в тех самых сбоях в созерцании или же в насилии, которое может быть совершено в отношении картинки, предстающей перед зрителем. Для Фрейда — и позднее это станет центральным местом в теории Лакана — наша сексуальная идентификация как мужчины или женщины, наша

«

**Не может быть никакой работы
с изображением, никакого
вызова его иллюзионистской
способности, которые
одновременно не вопрошали
бы факт сексуального
различия.**

»

уверенность в языке, как истинном, так и ложном, и в изображении, воспринимаемом нами как безупречное или искаженное, являются нашими фантазиями⁶. Эти архаические моменты нарушенной визуальной репрезентации, эти искаженные сцены, которые подрывали наше интуитивное знание в прошлом, выступают теоретическими прототипами для наших новых потрясений. Итак, один из главных импульсов искусства, которое сегодня обращается к проблеме сексуальной репрезентации, — это стремление раскрыть укоренившуюся природу сексуальной идентичности как фантазию и через это действие поколебать или разорвать поле визуального, предстающее перед нашим взглядом.

⁷ Дискуссия на эту тему в отношении кино представлена в ключевой статье Лауры Малви *Visual Pleasure and Narrative Cinema* («Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»), а также в статье Джейн Уайнсток в сборнике *Difference: On Representation and Sexuality*.

⁸ Ролан Барт, *Change the Object Itself*.

Встреча психоанализа и художественной практики есть, таким образом, результат постановки, но лишь в той степени, в которой эта постановка уже имела место в прошлом. Это встреча, которая черпает силы в повторении, работая подобно следу в памяти, оставленному тем, через что мы проходили ранее. Здесь повторению возвращается его истинный смысл и статус: оно отнюдь не то же самое, что недостаток оригинальности или вторичность (наиболее частый упрек в сторону произведения искусства), но также и не то же самое, что и известная практика апроприации художественных или фотографических изображений, ставящая своей целью переопределение их изначального статуса. Нет, здесь повторение выступает как настоятельность, как постоянное давление чего-то скрытого, но не забытого — чего-то, что может проявиться лишь в размывании поля репрезентации, где разыгрываются наши нормальные формы самоопределения.

Родство между репрезентацией и сексуальностью не ограничивается областью визуальных образов. На самом деле в сравнении с другими сферами анализа и теоретической деятельности признание этого родства в случае художественного образа может быть определено как указание некоего зазора⁷. В одной из своих центральных самокритических работ⁸ Барт подчеркнул значимость психоанализа, смещая свое прежнее внимание к раскрытию смыслов идеологии в сторону критики возможности смысла как такового. В своих анализах случаев Фрейд показывал, что история пациента не содержит некоей истины, которая должна быть декодирована через цепь ассоциаций, всплывающих при аналитическом разборе, но истина расположена внутри этой цепи и самого процесса ее разворачивания, производимого через анализ. Лакан увидел здесь языковую цепь, которая скользит от одного элемента к другому, производя смысл через отношения между ними. Истина, таким образом, принадлежит этому движению, а не некоему первичному значению, существующему вне этой сферы. Разделения языка по своей сути произвольны и подвержены сдвигам. Язык накладывается на континуум, заключая его в дискретные эле-

⁷ Дискуссия на эту тему в отношении кино представлена в ключевой статье Лауры Малви *Visual Pleasure and Narrative Cinema* («Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»), а также в статье Джейн Уайнсток в сборнике *Difference: On Representation and Sexuality*.

⁸ Ролан Барт, *Change the Object Itself*.

менты, среди которых сексуальное различие есть лишь наиболее сильно обозначенное. Фиксация языка и фиксация сексуальной идентичности идут рука об руку — они опираются друг на друга и разделяют одинаковые формы нестабильности и риска. Лакан читал Фрейда через проблему языка, но он также отмечал работу сексуальности во всех практиках означивания. Модернистские литературные тексты наряду со знаменитыми синтаксическими и нарративными сдвигами демонстрировали неустойчивость в области сексуальности, затемняя те атрибуты сексуальности, на которых покоился благопристойный мир реалистической литературы XIX века. Тем не менее оппозиция между двумя этими формами письма часто преувеличивается. Не случайно, чтобы проиллюстрировать напряжение между «литературой для читателя» и «литературой для писателя», Барт выбрал рассказ, в котором загадка повествования движется вокруг кастрата («Сарразин» Бальзака⁹). Не поддающаяся определению сексуальность героя усиливает смутение и удовольствие от текста.

Стоит остановиться на значимости данного процесса для модернистской и постмодернистской художественных практик, которые все чаще воспринимаются с точки зрения проблематизации чтения и теории знака. Здесь также важны исторические связи. Фрейд воспринимает модернистскую живопись как воплощение образа бессознательного. Но модернистская неопределенность означаемого с упором на чистоту визуального означающего в равной степени принадлежит де Соссюру, который в то же самое время критиковал концепцию языка, построенную на референции, и подчеркивал произвольную природу знака (где главенство отдается означающему в противовес концепции языка как системы именованного мира). Тогда Лакан просто завершает круг, связывая Соссюра с Фрейдом. Бессознательное обнаруживает, что нормативные разделения языка и сексуальности подчиняются закону произвольности, подрывающему саму возможность референции к субъекту. Ведь «Я» не может соответствовать какой-либо предзаданной и постоянной психической и сексуальной идентичности. Поэтому проблема психической идентичности имманентна проблеме знака.

Та же самая связь (языка и бессознательного) может быть отнесена к проблеме перехода к постмодернизму, который был

⁹ Барт, S/Z.

прочитан как возврат референции — но референции как проблемы, а не как данности¹⁰. Культурные артефакты напоминают нечто уже знакомое нам, но в форме, отрицающей логику подобия. Объекты перед глазами зрителей не могут быть упорядочены: в своей разъединенности они ставят более острую проблему визуальности, нежели та, что возникла, когда референция просто выпала из рассмотрения. Но — возвращаясь к аналогии с психоаналитической ситуацией — эти изображения требуют чтения, которое не собирало бы их в единое целое и не стремилось бы проникнуть в царство истины по ту их сторону. Единственный возможный способ чтения — тот, что повторяет фрагментирование культурного мира, которому они вторят и одновременно противостоят.



Работа Барбары
Крюгер

В обоих моментах перехода — как художественного, так и теоретического — на самом фундаментальном уровне ставится под вопрос то, как мы распознаем и как отвечаем на нашу собственную субъективность и на тот мир, с которым мы, как предполагается, знакомы, мир, который мы одновременно знаем и не знаем. Тем не менее в обоих случаях кажутся забытыми психоаналитические концепции бессознательного

¹⁰ Лео Штейнберг определяет постмодернизм как переход от природы к культуре. Эта идея была переинтерпретирована Крейгом Оуэнсом в его работе *The Allegorical Impulse — Towards a Theory of Postmodernism*. Крейг Оуэнс также использовал понятие творческого импульса Фрейда в критическом эссе на тему возрождения экспрессионизма *Honor, Power and the Love of Women, Art and Artists* (январь 1938 г.).

и сексуальности, в особенности в их приложении к языку.

Из-за этого модернистский упор на чистоту визуального означающего с легкостью растворяется в почти мистическом созерцании. Язык может быть использован для того, чтобы внести раскол в цельность визуального образа, но именно язык

«

**Психоанализ становится
доказательством отсутствия
этой ясной и завершенной
формы сексуальности, которую
сам Фрейд тщетно искал
в рисунке Леонардо.
Значение начинает
колебаться, когда кастрат
выходит на сцену.**

»

как чистая метка, не ведающая о психоаналитическом обращении со знаком. Культурные артефакты размещаются как изображения внутри изображений, чтобы избавить их от той ценности, которую они, казалось, изначально воплощали, но фундаментальная сексуальная поляризация культуры тем не менее не берется в расчет. В итоге кажется, что значение существует в этих изображениях как некое дополнение, аллегория или фрагмент без сексуального следа или осадка — концепция текстуальности заимствуется из психоаналитической и литературной теорий, но лишается сексуального определения, которое было главным импульсом и поддержкой.

Существует множество примеров того, как язык, сексуальность и бессознательное в их взаимных отношениях выступа-

ют в роли «отсутствующего присутствия», которое различные практики стремятся затронуть или же сконструировать, прежде чем исчерпают себя. Все эти варианты умолчания о чем-то могут быть подытожены схематически так:

- чистота визуального означающего и бессознательное как мистика (без языка);
- язык как разрыв иконичности визуального знака (без бессознательного);
- культурные артефакты как акты стереотипизации (без сексуального различия);
- чтение как дополнение, процесс или фрагментация (без сексуальной обусловленности означающего или пространства визуального).

Художники, занимающиеся проблемой сексуальной репрезентации (репрезентации как сексуального феномена), приходят к тому же в своем стремлении ухватить сексуальный компонент изображения, акцентируя то, что в скрытом виде (*in potentia*) уже существует в разнообразных примерах, которым они наследуют и частью которых являются¹¹. Таким образом, их движение не становится попыткой (моральной) корректировки. Они заимствуют те тенденции, которые одновременно пытаются изменить, и, например, входят в постмодернистский контекст, требующий, чтобы референция в ее проблематизированной форме вновь вошла внутрь произведения. Но акцент на сексуальности производит специфический эффект. Во-первых, она добавляет к концепции культурного артефакта или стереотипа политический императив феминизма, который видит в изображении основание для воспроизводства норм. Во-вторых, к феминистскому запросу на тщательное изучение изображения она добавляет идею сексуальности, которая идет за пределы содержания, с целью охватить параметры визуальной формы (не просто то, что мы видим, но как мы видим: визуальное пространство как нечто большее, нежели сфера простого узнавания). Тогда изображение подчиняется отношениям сексуальности, но лишь в той степени, в которой само это отношение вопрошается через работу изображения. И эстетика чистых форм становится вовлечена в куда менее стерильный процесс удовольствия от рассматривания, которое, в свою очередь, становится частью внешнего по отношению к эстетике

¹¹ См. обсуждение данных проблем в контексте феминистского искусства у Мэри Келли: *Re-viewing Modernist Criticism*, осень 1981 г.

пространства политического. Мы имеем дело с ареной борьбы, где одновременно действуют эстетика и сексуальность, искусство и политики сексуальности. Связь между сексуальностью и изображением производит специфический диалог, который не может быть верно интерпретирован через знакомые оппозиции между внутренними, формальными свойствами изображения и политикой, ворвавшейся в него извне.

«

Психоанализ описывает психический закон, которому мы подчинены, но лишь через его сбой.

»

Таким образом, работа с изображением принадлежит к политической интенции. Именно эта интенция изменила психоаналитическую и литературную теории, на которые опирается такой художник. Задача не состоит в том, чтобы применить психоанализ к художественному произведению (да и каким образом можно было бы избежать простого сведения одного поля к другому или снижения смыслового потенциала обеих полей во имя складной интерпретации?). Психоанализ предлагает специфическую трактовку сексуального различия, но его ценность (а также сложность) для феминизма заключается в том, какое место в этом различии было отведено женщине. В своем эссе о Леонардо Фрейд заявляет, что как только мальчик видит, что значит быть женщиной, он начинает «дрожать за свою маскулинность»¹². Значение начинает колебаться, когда кастрат выходит на сцену: наши чувства работают так, как если бы это был образ нормального мужчины и мы были уверены в этом, но также смутно ощущали присутствие женского образа, куда первый постоянно рискует сорваться.

Феминизм, озабоченный проблемой взгляда, может пре-

¹² *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood* («Леонардо да Винчи: воспоминание детства»), p. 95; p. 186—187.

образовать эту теорию и выделить ограничивающую оппозицию мужского и женского, которую любое безупречное изображение стремится поддержать. Проще говоря, мы знаем, что женщины должны выглядеть безупречно, презентуя миру безукоризненный образ, чтобы мужчины, сталкиваясь с ним, не могли обнаружить изъян. Положение женщины как фантазии, таким образом, зависит от определенной экономики взгляда (значимость «женского образа» в своем наивысшем изводе черпает себя здесь¹³). Возможно, именно поэтому лишь профеминистский проект способен столь однозначно требовать от изображения, чтобы оно отказалось от всех притязаний на нарциссическое совершенство формы.

И — доводя до предела мою аргументацию — фантазия об абсолютном сексуальном различии в его сегодняшнем понимании могла быть схвачена лишь с того момента, когда живопись свела человеческое тело к глазу¹⁴. Но это значило бы взвалить на историю визуальной западной культуры слишком тяжелую ношу. Ибо даже если изображение и было в действительности одним из главных проводников такой редукции телесности к визуальности, оно всегда работало лишь так, как работает закон, всегда производящий условия своего собственного нарушения. Часто забывается тот факт, что психоанализ описывает психический закон, которому мы подчинены, но лишь через его сбой (*failing*). Это важно для феминистской (или любой другой радикальной) практики, для которой часто необходимо совершенно иное психическое и репрезентационное поле. Таким образом, визуальное изображение в его эстетически признанной форме служит тому, чтобы поддерживать определенную репрессивную модель сексуального распознавания, но это удается ему лишь отчасти и высокой ценой. Наша прежняя история — не окаменевший фрагмент единого визуального пространства, ведь при определенном взгляде мы всегда можем найти в ней свои неудобные моменты¹⁵. Мы, бесспор-

¹³ Статус женщины как фантазии и объекта мужского желания был главной темой поздних работ Лакана: см. *Encore* («Еще»), особенно *God and the Jouissance of The Woman* и *A Love Letter* в сборнике *Feminine Sexuality*, а также комментарий *Feminine Sexuality* — *Jacques Lacan and the école freudienne* в этом сборнике.

¹⁴ Норман Брайсон описывает постальбертиевскую перспективу в логике подобного ограничения в работе *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Лондон, 1983.

¹⁵ См.: Лакан о теме смерти на картине «Послы» Гольбейна, *The Four Fundamental Concepts* («Четыре основных понятия психоанализа»), р. 85—90.

но, можем отбросить монолит этой истории, если это позволит нам обрести некую форму сопротивления, которая может быть артикулирована на этой стороне (а не по ту сторону) мира, против которого она выступает.

Среди ранних эскизов Леонардо Фрейд обнаружил головы смеющихся женщин — образы избытка, которые впоследствии выпали из канонического свода его великих работ. Подобно леонардовскому рисунку полового акта, эти изображения, кажется, смущают Фрейда, как если бы удовольствие каким-либо образом резонировало с дискомфортом рисунка со сценой секса (рисунок со сценой секса как модель некоего сбоя, головы смеющихся женщин как модель избыточности). Эти изображения, не очень известные в каноне работ Леонардо, сегодня имеют статус фрагментов, но они же рассказывают правду о вытесняющей их традиции, обнаруживая присутствие чего-то странно настойчивого, к чему возвращаются сегодня художники. «*Teste di femmine, che ridono*»¹⁶ — смех здесь не просто акцентируется, но работает как необходимый способ обращения к проблеме сексуальности, которая столь же актуальна сейчас, как и тогда. Но это уже не может быть началом текста, так что пусть будет его концом.

Перевод с английского: Наталья Протасеня

¹⁶ *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood* («Леонардо да Винчи: воспоминание детства»), р. 111; р. 203. Выставка под названием *The Revolutionary Power of Women's Laughter*, включающая работы Барбары Крюгер и Мэри Келли, прошла в январе 1983 г. в Нью-Йорке.

Бог — это пранкер Вован

*Дневник августа
от Дмитрия Волчека*

Завершает августовский номер журнала «Разногласия» дневник месяца, написанный главным редактором издательства Kolonna Publications Дмитрием Волчеком. Как говорят в таких случаях: 18+, NSFW, trigger warning, spoiler alert и прочая, и прочая, и прочая.

Я веду дневник много лет, не пропуская ни одного дня. В 2011 году публиковались фрагменты, которые мне пришлось изрядно адаптировать: отказался от суждений, способных обидеть или скомпрометировать знакомых. Подобная операция проведена и здесь. Это записи за 20 августовских дней 2016 года, отчасти связанные сквозным сюжетом: историей отношений философа Марсея Жуандо с солдатом Робером Коке, описанной в книгах «Школа мальчиков» (1953) и «Чистая любовь» (1954).

1 августа, Чуйский тракт

Я на огромной дискотеке в Берлине, копия здания *Lazne III*, двойная парадная лестница. Стою в очереди к охраннику, который ставит штампы на запястье. Всем вокруг лет по 16, и я боюсь, что заметят мой возраст и начнут глумиться. Но нет: проштамповав меня, охранник добродушно раскрывает ладонь и предлагает горсть разноцветных горошин, похожих на рас-

крашенные семечки, которыми нас потчевали в Бангладеш. Это наркотик, без которого в клубе делать нечего. Глотаю, раздаётся музыка, стаи тинейджеров бродят по мерцающим коридорам. Встаю в небольшую очередь в центральный зал, но подходят неведомые тени и говорят, что в ресторане меня ждёт Света Рейтер. Не хочется уходить из клуба, но неловко пропускать встречу. Света, превратившаяся в дородную даму с ожерельями, одна в пустом ресторане. Похоже на пансионат для партработников в Бишкеке: кресла в белых чехлах, накрахмаленные скатерти. Света говорит: «Пора завтракать», ее браслеты звенят.

Просыпаюсь в 700 километрах от Барнаула, в кемпинге Кочевника Олега, скаут уже готовит завтрак. Чищу зубы в общей поилке казарменного типа. Сколько переживаний это вызвало бы 20 лет назад, когда любое ощущение причастности к народу пугало меня до конвульсий и я разорвал билет в Нью-Йорк, чтобы не жить в номере *with shared bathroom*. Сегодня мне все равно, готов нырнуть в общую могилу.

10 часов по Чуйскому тракту. Смотрим то, что пропустили в прошлый раз: памятник водителю Кольке Снегиреву с растянутым на три медные доски жестоким романсом о его любви к шоферке Рае, названной «непреступной». На постаменте американский джип, к которому привязали георгиевскую ленточку с рекламой сайта *9tau.ru*, хотя Колька гонялся за Раей и свалился в пропасть в мирное время. Возле села Иня торчат три одиноких менгира без узоров. Вспоминаю Каменного Часового под Прагой, который движется по миллиметру в год к храму и дойдет ровно к концу света.

Добрый скаут показывает памятник Шукшину в деревне Сростки. Председатель Союза русского народа Вячеслав Клыков изваял недурно: босоногий бронзовый исполин восседает Гулливером на пригорке. На табличке указано имя спонсора-патриота. На почтительном расстоянии от святыни продают мед из местных трав и магниты с ликом губернатора-юмориста Евдокимова. К грустному Гулливеру-Шукшину подходят мужчины, женщины и дети, с которыми у меня нет ничего общего, кроме языка (хотя и этого довольно).

Повсеместный типаж: выдавший виды мой ровесник, которого можно без медкомиссии записывать в армию Гиркина. Камуфляж, японский автомобиль с надписью «Можем повторить», готов положить живот за отечество.

На тракт регулярно выходят коровы с трагическими лица-

ми. Перед нами едет грузовик, набитый бычками, словно Берия и Ягода везут узников в ГУЛАГ. «Вот почему я не ем мяса», — объясняю скауту, и он ненадолго задумывается. Покупаю мушкетерские, мешок кедровых орехов, монгольскую статуэтку олененка.

Мне кажется, что коровы выглядят печальнее и угнетеннее европейских, но, возможно, я просто сдурел от русофобии.

Обедаем в печальном городе Бийске в столовой, у дверей которой начертано «Русский — значит трезвый» с припиской «И один в поле воин, коли он по-русски скроен». За соседним столом пьет морс пересушенный лузер в майке «Друг Путина». Неблагодарно рассказываю, что Ольга Серебряная ненавидит Бийск, и у скаута портится настроение.

Опечален завершением путешествия. Как будто целая жизнь прошла за неделю и оборвалась (*la petite mort*, как либертеры именуют оргазм).

До шукшинского села на тракте продают мед, картошку и лисички, за селом шелестят пожелтевшие банные веники. Справа — живописные поля подсолнухов, слева — комбайны убирают рожь. Впервые вижу знаменитый «Платон», грабящий дальнобойщиков: это всего-навсего неприметная белая машина, хищно вытянувшаяся на обочине.

Бедный скаут измотан десятичасовой поездкой, мы тоже. Способны только дойти до символа Барнаула, сталинского «Дома под шпилем», несуразного и неухоженного («здесь жил и работал писатель Лев Квин»), и памятника Чарли Чаплину, наяву выглядящего не так скверно, как на снимках.

Допиваем облепиховое вино. Читаю на сайте «Гардиан» под моим [интервью с Павленским](#) проклятия: *Dmitry Volchek is a loony*. Тролли пишут через гугл-транслейт, сотни комментов.

<https://www.theguardian.com/world/2016/jun/11/russian-artist-petr-pavlensky-i-saw-the-machine-from-the-inside>



Памятник
Василию
Шукшину на горе
Пикет.
Скульптор
Вячеслав Клыков

2 августа, Москва

В 5:30 утра прилетает скаут на синем джипе. Грустно с ним расставаться, такие знакомства — что-то вроде однодневного супружества у шиитов. Траектории, искривившиеся по воле денег, внезапно сошлись на девять дней и навеки разлетелись в разные стороны. Он будет еще несколько лет ходить в походы, станет известным краеведом, директором музея или чиновником администрации, женится, его сомовский профиль исчезнет, а я буду стариком-эмигрантом, умирающим в американском госпитале от рака простаты. А потом нас обоих съест земля.

«

**Деньги сочатся прямо
из сталинских стен,
как кровь в замке Синей
Бороды.**

»

Но несколько фотографий (юноша с идеальным загаром кормит кошку колбасой, юноша поправляет поклажу на крыше джипа, юноша ставит домкрат под узик) от этой июльской истории останется.

В барнаульском аэропорту давка на московские рейсы, положительные немцы с крестьянскими лицами побывали на реальной родине и теперь возвращаются на историческую, девушка пытается сдать в багаж замысловатую корягу, на рюкзаке ее парня-ламберсексуала — георгиевская лента, скоро ими обвяжут земной шар.

В самолете и аэроэкспрессе дописываю алтайский дневник. Возле Белорусского вокзала пролетает граффити «Е**ть артхаус». Крошечная индианка, живущая во Франкфурте, спрашивает русского соседа, похожего на Мих. Ямпольского, о красотах московского метро, и он на приличном английском докладывает. Парфюм индианки конкурирует с запахом мочи из сортира. Хочу взять убер, но решаю спуститься в метро, которое хвалил лже-Ямпольский. Вижу на эскалаторе керелей

в шортах и тельняшках, как на гей-параде, и не сразу соображаю, что сегодня — День ВДВ.

Центр Москвы ошеломляюще перекопан, несчастные гастарбайтеры долбят, рассыпают, подвозят, красят и взламывают. Что-то из фельетонов Булгакова.

Много сумасшедших людей, озверевших, бормочущих в пустоту, недобро зыркающих. «Урою тебя нах**, урою, падла, если про*бешь! Через два дня, падла, чтобы все было, и мне пох**, где достанешь», — орет в телефон психопат в благообразном костюме.

В Киноцентре я не был 20 лет, с тех пор как разогнали Дом кино, теперь в зале стоят диваны с подушками и можно лежать за 700 рублей, смотрю Дюмона лежа, как купчиха. В ресторане «Дом 12» ливень выгоняет нас со двора. Все куда-то уезжают: Лукин надолго в Америку, Боря завтра в Локарно, остальные тоже в Москве случайно, здесь теперь никто не живет, только порой прилетают, как сентиментальные пчелы в разоренный улей. Наш добрый пасечник сдох.



Владимир Лукин,
Борис Нелепо,
Дмитрий Волчек.
Москва, 2 августа
2016 г.

3 августа, Москва

Тверская и окрестности изнемогают от роскоши, улицы декорированы как на средиземноморском курорте; перетащили мишуру из Биаррица, с Сардинии или где они там любят отдыхать. Деньги сочатся прямо из сталинских стен, как кровь в замке Синей Бороды. Фестиваль «Московское варенье», в запертом киоске — банки с загадочными ингредиентами: перга и живица. Представляю Пергамский алтарь, который знающие люди считают тронем Сатаны. 30 лет назад я приехал покорять Москву, и здесь случилось немало увлекательных событий: две революции, четыре любви, меня трижды пытались убить, от-

равили клофелином, заразили триппером и гепатитом Б; здесь я был то счастлив, то несчастлив. Но все равно это чужой город, как будто я был наложником хана, выкраден из родного аула, повзрослел и возмужал в чертогах, но так их и не полюбил. Теперь это безвозвратно город для других. Все исчезает, только бордель Night Flight вечен, всасывает русских красавиц и швыряет на поругание толстосумам. Здесь я провел немало распутных часов, наблюдая за наблюдателями.

«

Ночью скачиваю Гриндр и Телеграм. Ближайший каменный гость обитает в километре от меня.

»

В магазине «Москва» слишком много хороших книг (последний роман Берджесса, биография Пазолини, Акرويد о Хичкоке, «Зга» Ремизова), но я не могу ничего выбрать. Наша [«Зулейка»](#) лежит на видном месте, на «кубе». В мессенджере возникает Света Рейтер, рассказываю ей сон о рейве и белом ресторане, она теперь работает в агентстве «Рейтер» («по крайней мере, никто не может обвинить меня в отсутствии остроумия»).

С Костей Львовым идем на [молодежную биеннале](#) — сначала в ММСИ, потом в ГЦСИ и наконец на Трехгорную мануфактуру. Ерунда, но есть и смешные вещи: фарфоровые внутренности, которые покрывает сладострастным кремом женщина в лисьей шубе; фильм о весеннем ритуале — обнаженный китайчонок, увешанный пчеломатками, приманивает трудовых пчел, и они пеленают его, превращая в монстра; история кронштадтской секты шароверов (на голову нужно надевать светящийся шароскоп с зеркальной подкладкой, что-то вроде гайсиновского фликера).

Проходим мимо мемориала 1993 года: фотографии убитых, вырезки из древних газет — «Советская Россия», «Правда», «День». Американский репортер, новозеландский оператор,

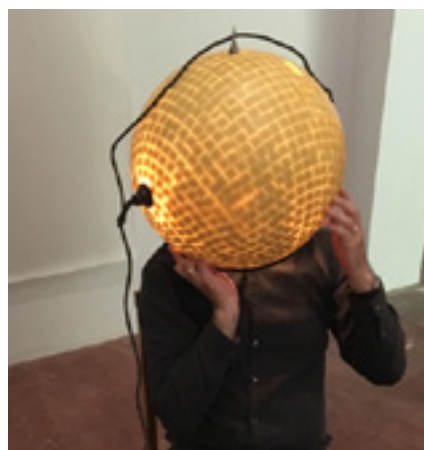
<http://kolonna.mitin.com/books.php?bookid=250>

<http://www.colta.ru/articles/art/11877>

студенты, помогавшие раненым. 23 года назад я видел, как их убивали. Зачем все это было?

Перед «Баррикадной» бородач, знающий, что дело его безнадежно, собирает подписи для выдвижения опереточного монархиста Зубова в депутаты Госдумы.

La grande bouffe в армянском ресторане «Гаянэ»: пхали, сыроедческий борщ, кутабы. Вспоминаем катастрофу в Гоа, Костылеву, судьбу Ислама Каримова, закрытие *Prime Russian Magazine* и причастность его хозяев к финансированию Марин Ле Пен, рейтинг Трампа и, наконец, Шиша Брянского, который стал комическим крымнашистом, Юнной Мориц *on acid*.



Примерка шароскопа художницы Дарьи Правды, биеннале на Трехгорной мануфактуре

4 августа, Прага

Спал четыре часа, проснулся ох*евший, полупьяный, без сил, но умудрился встать, позавтракать, унимая дрожь, вызвать убер (вы за границей живете? И как там продукты — дороже? Я вот в прошлом году ездил в Сочи, так мне вообще в Москву возвращаться не хотелось), доехать до аэропорта и вечность дожидаться регистрации. Безнадежная очередь на жаре, рядом что-то истошно сверлят. Нарядная блондинка в белом костюме пропускает рейс и шипит по-английски с акцентом на увальня из «Аэрофлота», распихивая публику розовым чемоданом. Показалось, что рухну в этой очереди, сраженный инфарктом, но потом силы вернулись. Я еще жив, впереди повороты и развороты!

В самолете читаю «Школу мальчиков»: Анри Роде следит за тем, как 60-летний Жуандо соблазняет 20-летнего Робера Коке. Пример поразительной преданности, биограф как сводня и дуэнья. У меня такого нет и не будет, но история с А. — копия этой, и я уже уверен, что оказался внутри игры, где книга Жуандо предвосхищает мои приключения и мне отправлена новая

версия Робера: возможно, просто так, а быть может, это кивок Жуандо за издание «Школы». Привет от старых штиблет.

Анри — Марселью о Робере: «Его обаяние настолько могущественно, что способно было бы производить катастрофические разрушения, не будь он столь чист душой. Сколько раз на улице или в кафе я замечал устремленные на него взгляды, в которых читалось желание, вожделение! На него смотрят не так, как на других. Он обладает даром вызывать к себе доверие, и кто знает, сколько обманов, измен, вероломств и прочего “донжуанства” было бы на его совести, если бы за столь невинным лицом, в глубине столь чистого сердца, таился дьявол? Но его мышление еще наивное, детское. Что ему чужие знаки внимания, если они не ваши? Он их просто не замечает».



Марсель Жуандо
и Робер Коке,
1950 г.

5 августа

«Такую притягательную силу Робера можно объяснить, я полагаю, только чудом: в нем есть что-то неземное, и в то же время он из плоти и крови; так не можешь поверить, что Рай находится на расстоянии вытянутой руки, — но вот он пред тобой, реальный и осязаемый».

Успех «Зулейки Добсон», тираж продан за три недели, такого никогда не было. И вообще книг на складе все меньше. Пора запустить новых воинов в старые казармы. Букинист из Лейдена прислал смелые речи Реве в твердом переплете.

Скандал в метро: уродливый азиат в черных шароварах Adidas орет на старика, наскакивает на него, я не понимаю ни слова, кроме проклятия *tu vole*, летящего из дебильного рта.

6 августа

Спал 12 часов, три раза просыпался. Приснилось, что лежу в огромном ангаре и у меня украли два компьютера. Необходимо сфотографироваться для водительских прав, но не могу встать с постели, и снимок делают смеющиеся женщины, среди них Зина Драгомощенко и Аня Саранг, которых я перед сном лайкал в Фейсбуке.

«

**Давно не напивался
до такой степени, когда
с утра чувствуешь, что тебя
вымыли изнутри веселые
уборщицы, как огромный
аквариум, в котором
испарились рыбы.**

»

Жуандо было почти 60, когда он встретил Робера Коке, двадцатилетнего солдата, и принялся растлевать его при помощи Анри Роде, ставшего летописцем их романа. У Ж. была заячья губа, но он был художав, и я вполне могу представить, как поэт и воин (точнее — полковой кларнетист) притирались друг к другу. Сейчас такое невозможно, хотя я тоже погружен в любовь, как в маковое масло, которое купил на днях в веганском магазине. Тогда не было культа молодости, вырывшего окопы между поколениями, запихнувшего *intergenerational sex* в аквариум с кобрами. 72-летний Гете гулял мимо моего мариенбадского дома с 17-летней Ульрикой фон Левецов. Жуандо был избранным, находился под особым покровительством, и мне кажется, что и я, пока издаю его книги, получаю поддержку от этих лучей, как прежде от сил, спрятанных в тетрадах Ходасевича.

Почти 30 лет назад гэбэшный дурак Юрий Андреев подписал волшебную бумажку для директрисы ЦГАЛИ, которая ошале- ла, увидев после академика Лихачева, копавшегося в скрытых в спецхране дневниках Кузмина, питерского мальчишку без ре- галий и даже без высшего образования. Еще до путча Андреев соскочил с поезда и взялся рекламировать уринотерапию и хо- лотропное дыхание, а в начале нового века откинул копыта.

Дочитываю книгу про суд над Баснер. Эксперты случайно лгут и нарочно обманывают, но чем отличается подлинный ри- сунок Бориса Григорьева от поддельного? И зачем его отличать?

Ночью скачиваю Гриндр и Телеграм. Ближайший камен- ный гость обитает в километре от меня. На моей фотографии голова в сияющем шароскопе, *for connoisseurs*. Бессонница вы- нуждает учить наизусть Оцуца:

*В белой даче над синим заливом
 Душно спать от бесчисленных роз.
 Очень ясно, с двойным перерывом
 Вдалеке просвистел паровоз.*

*Там проходят пустыми полями,
 Над которыми месяц зажжен,
 Вереницы груженных дровами
 И один санитарный вагон.*

*Слабо тянет карболкой и йодом.
 — Умираю, спаси, пожалей!
 Но цветы под лазоревым сводом
 Охраняют уснувших людей.*

Все слова на своих местах, только одно проваливается: «бесчисленных». Я бы заменил на «искусственных». Поплав- ский или Одарченко наверняка бы так и написали.



Роман Макса
 Бирбома «Зулейка
 Добсон»

7 августа, Пльзень

Толя дарит мне массивное серебряное кольцо, которое он выписал из Ситжеса, когда в прошлый раз в ресторане заметил, что мне такие нравятся, так что у нас теперь одинаковые, словно мы обручены. Обещаю в знак благодарности принести на его могилу венок из бессмертников.

«

В России лучшее
образование, учат
настоящему реалистическому
искусству, а у нас искусства
больше нет, только
абстракционизм.

»

Выставка в белокаменном филиале местного музея. Неисчерпаемость чешского модернизма, почти не тронутого Гитлером, но придушенного Готвальдом: однорукий мороженщик Милослава Холы, гигантская бурая шишка Туайен, неведомая мне Милада Марешева — портрет негритянки в белом. Непальский ресторан, рекомендованный *TripAdvisor*, страшен как смертный грех, но на главной площади с тремя золотыми журавлями-фонтанами сияет бистро с веганским меню.

Божественное провидение играет через Гриндр, в котором дружелюбные аборигены говорят «*Ahoj*», а один мужлан без экивоков предлагает снять шароскоп. Приятно быть гастролером в провинции, где оставленные Богом пауки поджидают новую муху. «Что ты любишь?» — «*Vľechno*». — «*Vľechno? Jb tьm rьd tьeba divadlo, operu*». Этот художник-график, только что вернувшийся в Пльзень и принимающий, по его словам, ванну, открывает мне тайну города, объявленного в прошлом году европейской столицей искусств. Здесь сохранились восемь квартир, отремонтированных Адольфом Лоосом, и шесть

поспешно отреставрировали для зевак, поскольку другой культуры не нашлось. Лоос работал по заказам зажиточных еврейских молодоженов, дантистов и химиков, а гонорары проматывал на бонбонеры для девочек, в 1928-м его судили за педофилию, что ничуть не повредило карьере и посмертной славе. Как удивились бы молодожены в 1928 году, если бы гость из будущего рассказал, что их выгонят из лоосовских квартир, отравят газом, свалят в канаву, через 70 лет поставят в их прихожей огромный портрет порочного дизайнера с жемчужной булавкой в галстук и будут показывать любознательным китайцам все, что не сп**дили сперва немцы, а потом русские: медные абажуры, сейф, спрятанный в подоконнике, потайной ход в стенном шкафу, скромный узор, который оставил на кухонном ящике автор эссе «Орнамент и преступление».

Здесь выпускают красивые кружки с надписью Loos, покупаю желтую и аквамариную.

В Пльзене было 2600 евреев, уцелели 200. В огромной и пустой синагоге — фотовыставка о Великой депрессии. В штукатурке на балконе следы пуль. Я забыл зарядку и, выйдя из синагоги, вновь оказываюсь на Алтае без связи со всемирным Гриндром и Тиндром.

Бедные американцы 30-х тащатся со своими тележками по пыльным проселкам Алабамы, но у нас с Т. не только великой, но даже малой депрессии нет, пьем розовое вино на бульваре, а потом расходимся по своим поездкам, он спешит в Мариенбад на званый ужин, я возвращаюсь в Прагу и на вокзале вижу два плаката: на одном — свастика, на другом — женщина с небритой подмышкой.



Портрет Адольфа Лооса в его музее, Пльзень

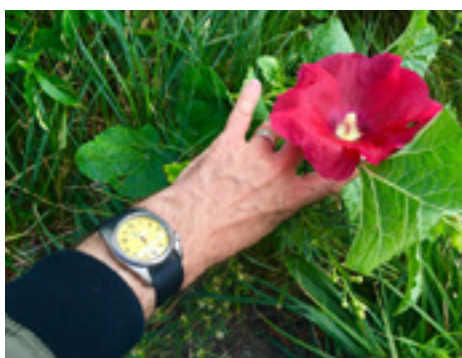
8 августа

Парень с голубыми глазами и давними шрамами на шее странно раскачивается, подходит ко мне и спрашивает, где тут ходят автобусы. Не сразу понимаю, чего он хочет, но потом соображаю, что нужен автобусный вокзал Флоренц. В руках у него бумажка с расписанием. Он не пьян, но изрядно не в себе — видимо, после страшной катастрофы (*chainsaw massacre*). Бредет за мной как слепец, нас разделяют люди, час пик, но он смотрит мне в затылок, показываю ему, в какой поезд сесть, его трясет, нейролептики или что-то, и я понимаю, что автобус он никогда не найдет, но не выходить же вслед за ним, вдруг пырнет ножом или столкнет под машину.

«В вашей жизни, в вашем творчестве всегда ощущалось присутствие некоего невидимого божества — именно его вы искали, и Робер стал итогом этого долгого поиска, тем, чье появление все вам предвещало».

Все письма Робера Коке фальшивые, их написал секретарь-дуэнья Анри, подстроивший встречу поэта с солдатом. А. тусуется в Вене и тоже мне не пишет.

Возле нашего дома после десятилетней возни затеяли реставрацию поместья, в котором я хотел бы поселиться. Ничего не построили, но первым делом разворотили ворота и снесли хлев. «Швы расползутся, рухнет дом».



Красное, желтое
и зеленое

9 августа

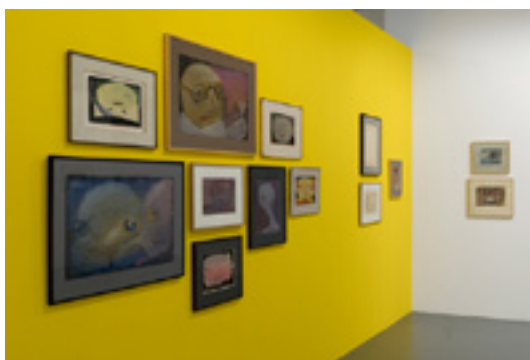
Умер Юлий Давыдов, несчастный человек поэтического склада, еще из ЖЖ. Писал мне о своей болезни: «Началось с панических атак и перешло в агорафобию. Еле дохожу до соседнего магазина, чем дальше, тем все хуже, и я погружаюсь во мрак и медитирую над тьмой». «Я та девочка с корзинкой, у которой Вы спросили: что ты несешь там, в плетеной своей корзинке?» Есть люди, которых жизнь бьет каждый день. Бьет, бьет, а по-

том и разобьет, как вазу (*vasa iniquitatis*). Я ему посоветовал уехать в Израиль, он объяснил, что не может выйти из дома, искал помощи у какой-то баронессы, но все-таки уехал и ходил по психиатрам в Хайфе, влюбляясь в пациенток. Как и все безумцы, слишком интересовался женщинами, которые не интересовались им. (Синдром Мирослава Тихого.)

З. рассказывает мне о деле Баснер, чеченский иконокласт М. — о тайнах политических убийств. Но я думаю сперва о Жуандо и Робере, а потом обнаруживаю, что в Париже в *Maison Rouge* идет выставка Евгения Габричевского. Что мне мешает ее посмотреть?

«Пребывая в темноте зрительного зала, я жду лишь того момента, когда вы появитесь на залитой светом сцене, и от захватывающего спектакля вашей любви мое сердце трепещет от самого чистого, самого бескорыстного восторга, который мне доводилось испытывать в своей жизни. Когда я понимаю, что вас больше ничто не разделяет, я, задыхаясь, падаю вместе с вами в бездну наслаждений. Все те, кто предшествовал Роберу в вашей жизни, представляются мне его свитой, распаивающей огненный занавес, за которым я вижу ваши преображенные, сияющие тела и лица, словно присутствую на коронации, в апофеозе торжества месье Годо».

Моя связь с М.Ж. все прочнее, я тоже месье Годо.



Выставка Евгения Габричевского в Париже

10 августа

В восемь утра Тузика усыпили, чтобы сделать пункцию простаты, кардиограмму и эхограмму сердца. На экране ничего непонятно, серые тени бродят как в сауне, но рассудительный доктор увидел что нужно. Простата увеличена, но похоже, что это не рак, потому что метастазы не обнаруживаются. Несчастный Тузик с бритой лапой стойко переносит процедуру. Ждем, пока его выведут из наркоза, в огромном мертвом торговом центре

Ходов, рядом с офисным комплексом, куда мне предстоит вечером идти к врачу уже по своим проблемам. Мой врач выпишет *gargle* с поразительным вкусом богатства, и я отправляюсь в грузинский ресторан с А., а потом в видоизменившийся «Лувр»: несколько лет назад, когда царствовал футбольный красавчик Бронислав (где он ныне?), здесь пили жасминовый чай японские туристы, французские старушки и провинциальные матроны с дочерьми на выданье, теперь же белые скатерти исчезли, нахальные панки бегают вокруг бильярдных столов, и табак мешают с травой.

«

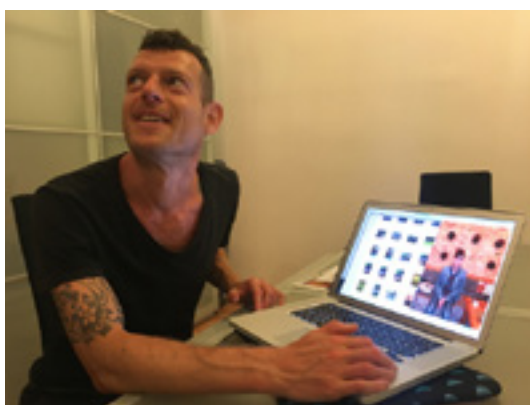
**Несмотря на такое
соблазнительное соседство,
на героин я не подсел,
но бухали мы по-черному.**

»

Могутин прилетел в Прагу и монтирует свою выставку, не видел его три года. Новые знакомства: фотограф Сикс и его бойфренд, похожий на Брайона Гайсина шотландец Дерек, он штамповал футболки для Вивьен Вествуд, в 52 года вышел на пенсию и теперь мастерит их во Вроцлаве для японских дизайнеров. *Mastermind Japan!* В юности он был необычайно красив (*2 QT 2B STR8*, как было написано на моей майке в 1992 году) и, ошалев от фильма «Себастьян», подружился с Джарменом. Мемуары о 90-х, клуб «Ривьера», «помнишь парня с длинными волосами», Прага больше не та, хотя и сейчас неплохо. «Ривьера» была как раз под «Лувром», мы сидим над кладбищем продажной любви. Он водил по предосудительным клубам своего племянника, но финал рассказа тонет в дыму. Ночь с А. в «Эскейпе», где для гостей прайда устраивают вульгарные шоу даже в будние дни. Я тащу его смотреть на парней, ему не нравится, но он не уходит. Я вполне счастлив, и потоки баккарди смывают могильную плиту с моих плеч. Не знаю, как описать все, что происходит, потому что где-то есть Элиза, которую

невозможно отвергнуть.

«Нас связывает тайна, которая принадлежит только нам. Стоя в одиночестве у окна, я с наслаждением и печалью вспоминаю тот вечер; сколь же великая честь для меня — взрастить лилию между ним и месье Годо! Небо может свернуться, как свиток, а Земля — погрузиться во тьму, но этот цветок, столь же прозрачный и словно светящийся изнутри, как плоть нашего страждущего ангела, — ничто и никогда не сможет осквернить».



Ярослав Могутин
в Праге

11 августа

Давно не напивался до такой степени, когда с утра чувствуешь, что тебя вымыли изнутри веселые уборщицы, как огромный аквариум, в котором испарились рыбы. Легкость и обостренное восприятие света. Самая простая аквилегия, цветущая в тени серой стены, пленяет меня так, что я останавливаюсь и начинаю ее фотографировать. Думал, что не смогу шевелиться, но две красные таблетки возвращают меня к жизни.

Открытие выставки Могутина на катере, пришпиленном у Стефанкова моста. Восемь *Lost Boys* висят под бастионом, где когда-то громоздился Сталин. Я начинаю пить сливовицу, одну двойную за другой, а потом курю траву. Мальчик с зелеными волосами, приехавший из Москвы к А., оказывается рядом. Шумит оркестр. Вновь Дерек и Сикс, какие-то глупые девки.

Трава и сливовица сносят мне крышу так, что я почти не могу идти. Но Могутина пригласили на ужин владельцы галереи, комическая левацкая пара, и мы идем с ними. Тихий за*банный муж с коляской и невыносимо говорливая тетка, которая всю дорогу, пока мой мозг атакуют инопланетяне, сама с собой спорит о том, может ли свободный художник брать деньги у государства и на каких условиях. Все сводится

к тому, что может, если его искусство направлено на подрыв устоев. Я настолько обдолбан, что могу говорить только «yes», «wow» и «really?», но она произносит свой монолог — очевидно, не в первый раз — столь пылко, что мое мнение ей не важно. Трава растягивает время, мы идем по закоулкам несколько столетий. Невпопад спрашиваю спутницу, из Лондона ли она, и выясняется, что она чешка из Праги. После этого идиотского вопроса теряет ко мне интерес. Приходим в страннейшее место: абсолютно пустой ресторан, только что отремонтированный в весьма шикарном духе, огромный дубовый стол человек на 20, все это называется *home kitchen*, еда уже приготовлена и лежит на тарелках, нужно выбирать, и я тыкаю дрожащим пальцем в полумертвый киш. В голове помутилось так, что не могу войти в туалет, дверь открывается внутрь, а я ее дергаю наружу. Пытаюсь зайти в женский, но там то же самое. Помогает повар, которого я выдергиваю из кухни. Приходит Дима с травой, и я затеваю разговор о его сексуальной жизни, не разбирая ответов. Отовсюду сочится похоть.

Перемещаемся в клуб, где должна начаться бразильская вечеринка, полупустой зал с красным паласом и фиолетовой подсветкой, похожий на дом культуры железнодорожников, у бара топчутся расфранченные трупы, убегаем в ужасе и оказываемся в битком набитом «Термиксе». Мне хватает ума не танцевать, ноги не держат, сажусь в углу на танцполе и пью сливовицу с редбулом, одну за другой, иногда мешая с ромом. А. и зеленоволосый мальчик, уже раздевавшийся по дороге в клуб и скакавший по улице без рубашки, выскакивают на танцпол полуголые, обольщая пассажиров, потом появляются снова, в рубашках, но без штанов, и наконец снимают трусы и натягивают их поверх джинсов. В таком виде отправляемся в «*Temple/* Пиноккио», нас пытается не пустить грузный менеджер, потому что в нашей компании девушка-искусствовед, но Могутин твердит: «*We are from the gay pride*» — и устраняет препону. Уже ночь, и бл*дей давно разобрали. Зеленоволосый юноша учился в Швейцарии. «Расскажи мне все свои тайны, то, что ты никогда никому не рассказывал», — требую я, и он рассказывает. Гигантское облако тьмы клокочет вокруг меня до четырех ночи.



В клубе Temple

12 августа

«Уважаемое издательство Колонна! Я, преподаватель Технического университета г. Ижевска, Россия, хотела бы издать мой сборник:

“Застольное ассорти”, настольная книга для тамады, поздравления к праздникам в стихах, игры, авторские и застольные песни. Содержание: с Новым годом; с 23 февраля; с 8 марта; с днем рождения; на даче; авторские песни; застольные песни (60 стр. печ. листа А4)».

Я швыряю Жуандо в клетки зоосада, как пастор Дау в Такате.

Красные таблетки извлекают меня из царства мертвых. Таксист, похожий на Кокто, привозит кольцо, которое я обронил вчера перед бразильской вечеринкой. На оборотной стороне бумажки с его телефоном — математические формулы, это Перельман, подрабатывающий извозом. Надо работать, надо перевести расистский рассказ Боулза, отредактировать алтайский дневник, но мы идем в чешский ресторан, на удивление хороший, и я, сам себе удивляясь, пью светлое пиво. С компанией 19-летних, вновь обкурившихся и оттого слишком медленных, танцующих на улице, шагаем черт знает куда. Вчера в Одессе Адольфыч ударил ножом охранника на лекции Павленского, а второй охранник, увидев это, умер от инфаркта. Путин снял Иванова, и что-то опять готовится с Украиной.

Из-за августа и парада (обдолбанный англичанин кружится в белых кружевных колготках возле ресторана *Вокте Bourgeoise*) Прага становится городом красной ночи. В *NOD* нет места, над баром висит гигантская берцовая кость, в *Chapeau* битком, *Chez Marcel* закрыт на август. Садимся в неприглядной пивной, зеленоволосый мальчик, ставший апостолом Могутина, смотрит в его инстаграм влюбленно. Время идет слишком быстро. Думаю о том, что А. — персонаж «Теоремы», изобретенный для меня Жуандо. Завтра все идут на прайд, а я в 9 утра лечу на рейв в Дюссельдорф. Молодежь раскладывает гаджеты, наши инстаграммы достовернее нас самих.



Владелец замка Нёрвених, музей Арно Брекера

13 августа, Дюссельдорф—Бохум

Самолет не может взлететь 40 минут, экономные люди идут и идут на свои места. В Дюссельдорфе выхожу на полустанке со стикерами *refugees welcome, bring your families*.

Карл Шмидт-Ротлуф охренел бы, если бы увидел в Кунстхалле работы художников, получивших его стипендию. Вигвам, в котором запойные голоса рассказывают о поглощении аяуаски, тело со вспоротым животом, теплеющее от прикосновения руки (термокраска, как на моей куртке *Stone Island*), покосившийся фургон, из которого торчит защемленный тигриный хвост, и единственная комната, которая мне нравится: конус света постепенно исчезает, а усталый голос повторяет: «*Nothing, nothing, nothing*». Покупаю альбом рисунков Сильвии Плат. Долго ищем испанский ресторан, где божеественно запекают *pimientos de padron*.

Нёрвених под Кельном, частный музей Арно Брекера. Владелец, старик в тройке, принимает нас за французов, но, услышав тусклую правду, не огорчается: «Брекер очень любил “Рабочего и колхозницу”, а Сталин хотел пригласить его в Москву».

«Я был корреспондентом “Ассошиэйтед пресс”, а все медиа в Америке в руках евреев. Это не принято говорить, но это так. И вот эти евреи мне велели сходить к Брекеру. Он тогда работал в Париже, в маленькой студии. Ну, они ожидали, что я напишу, какой он нацист, но я увидел великого человека и решил ему помочь. Мать мне сказала: “Давай отдадим ему наш замок”. Он приезжал сюда, работал. Когда ему исполнилось 90 лет, тут был прием на 1000 персон, были гости из разных стран, из Японии, и русская женщина играла на фортепьяно. Сюда часто приезжают политики, тогда мы все закрываем и не зовем журналистов, потому что они все равно напишут, что Брекер нацист. Вот барельеф, который он сделал в память о погибшем немецком солдате, это гипс, его трогал Гитлер, и вы тоже можете потрогать. Вот бюст Вагнера, а вот — Эрнста Юнгера. Во время Веймарской республики Юнгер выступил за немецкий народ. Ведь это правда, что все было в руках евреев. Вот посмотрите, этот барельеф тоже видел Гитлер. Моя семья была депортирована из Судет. Нашу ферму захватили русские войска. Они убили нашу корову, но им нравились дети, и они угостили нас ее мясом. А вот сирийские беженцы, вы представляете — им заказывают специальную халяльную еду

из ресторанов. Они живут на военных базах, ведь немецкая армия совершенно уничтожена, и солдаты моют за ними туалеты, эти дикари не умеют пользоваться туалетной бумагой. Но об этом в газетах не пишут, а пишут только о том, что немцы убивали евреев, у нас тут целая индустрия Холокоста, и все наши партии ужасные, и социал-демократы, и ХДС, и зеленые, настоящих политиков уже не осталось, другое дело Путин, он сумел собрать страну и не пускает никаких беженцев. И Чехия тоже никого не пускает, правильно, не пускайте. Вы знаете, что памятник советским воинам на Бранденбургских воротах сделан из расплавленных статуй Брекера, которые стояли в Рейхсканцелярии? В России лучшее образование, учат настоящему реалистическому искусству, а у нас искусства больше нет, только абстракционизм. Вот этот альбом Арно Брекера стоит 1200 евро, в магазинах его, конечно, продавать не решатся, а вот альбом за 80 евро, а вот за 50...» Но я покупаю маленький, за 18, изданный американскими фашистами, *The Divine Beauty in Art*, с блюрбом от Мисимы. Отдельный зал посвящен Дали, флаконы, литографии, на окне наклеены белые буквы *Jean Cocteau*, словно поздравление с Рождеством.

Открытие Рурской триеннале в Бохуме: гигантский анус третий год стоит перед *Jahrhunderthalle*, рядом совокупаются два красных робота, людей с пивом отделяет невидимая стена от людей с маленькими зрчками. В веганском киоске строгают соевые бургеры. На моей руке появляется печать, как в алтайском сне. *Oneohtrix Point Never* сменяет певица Пичес в костюме золотой п**ды, ее голова торчит вопящим клитором, внизу крутится бородатый танцовщик-транс в таком же наряде, только красном. «*Two balls and one cock, one cock and two balls*», — орет 47-летняя Пичес, прыгает в толпу и карабкается в никуда, наступая на плечи публике. В полночь начинают петь *Moderat*, желудок толпы затягивает меня внутрь, белое вино опрокидывается, Гриндр раскаляется, *hell is above*.



После рейва

14 августа, Бохум

Просыпаюсь полумертвый в семь утра, глотаю красные таблетки и иду гулять по окрестностям Ярхундертхалле, где ночью бушевал рейв. Теперь тут бродят шахтеры-пенсионеры с собаками. В 11 утра в том же зале, теперь прибранном, начинается опера Глюка. Альцеста узнает, что ее муж, царь Адмет, смертельно болен, и обращается к оракулу Аполлона. На сцене горы белых пластиковых стульев, которые расшвыривает Аполлон, а в роковой момент под потолком разверзается контейнер, и следующий отряд стульев обрушивается на пол, заглушая музыку. Все это смехотворно (вспоминаю, как Кастеллуччи ставил Глюка в Вене).

Могутин присылает фотографии А. и зеленоволосого юноши: в хоккейной форме, английских военных подштанниках, полуголых, на паркетном полу Саймона Сикса (*Everything was innocent and romantic*).

Перемещаемся в Эссен, мне так плохо, что после обеда я ползу спать в отель *Petul*, вспоминая фильм «*Petulia*». Вечером в бывших шахтерских душевых Ричард Сигал ставит балет про Чистилище: к робкой зрительнице, сидящей рядом со мной в первом ряду, подкатывают белый стол, предлагают синий коктейль с павлиньим пером, потом еще шесть блюд, в том числе нечто *that smells like shit*, и перед десертом — кокаин с банкой редбула. На полу извивается балетный негр-великан, потом переползает на стол и танцует, пятная скатерть. На стене возникает портрет юной Сьюзен Зонтаг, а метрдотель с французским акцентом цитирует Делеза про тело без органов. Танцоры раздеваются и вступают под шахтерский душ, в стене открывается квадратная дыра, и в нее засасывают занавес, время Чистилища завершается. Прошлогодний Ад я пропустил, летом 2017-го будет Рай, кто запретил нам до него дожить?



Тетраэдр
в Ботропе

15 августа, Эссен—Ботроп

Просыпаюсь в шесть, тело без органов трепещет от вчерашнего беспорядка. В 8:30 приезжают братья Боченковы, отправляемся на террикон Ханиль, столь дорогой моему сердцу. На дороге шлагбаум, и мы поднимаемся по крестному пути, станции изрядно испачканы, их обновляют трудящиеся. Там, где Иисус упал в третий раз, полный раздор, табличка отломана, все замазано белой краской. Наверху, среди разноцветных тотемных столбов Ибарролы, все так же грандиозно, как в прошлом году, когда я приезжал сюда на белом велосипеде, и я думаю, что здесь стоило бы развеять мой прах. Приходят результаты анализов — ничего не обнаружено. Павленский вручает премию Гавела Чичваркину на Вацлавской площади. Куда-то все это не туда ведет, хотя и смешно. У Боченкова-младшего взгляд Хельмута Бергера. Добираемся до Тетраэдра, но я не в состоянии на него лезть: когда я поднялся по крутой тропинке к террикону, в сердце случилась такая буря, что я стал похож на Тузика, задыхавшегося перед операцией. Не курю первые полдня, и только когда приходит месседж от А. (он едет в Дрезден), закуриваю. Но перед этим ноги сами ведут меня в японский ресторан, где сидят одни японцы; почему их так много в Дюссельдорфе? Бизнес-ланч — красная икра с рисом! И я безропотно ем свиной мисо-суп, представляя, как возмутилась бы Любава Малышева, если бы увидела. Единственный открытый музей — NRW с футуристической боснийской белибердой и смешной выставкой Олафа Бройнинга, который почти 10 лет снимал фильм о том, как он с крошечными зрочками перемещается по миру и всех подъ*бывает. Жизнь беспечных людей Нью-Йорка, в которую я уже никогда не проберусь.

А. говорит: «Моя душа».

Долго выбираю рубашку, ничего подходящего нет, и наконец нахожу грандиозную, цвета вечернего моря, и еду в ней на концерт в турецкий Альтенэссен. С моим хитрым железнодорожным билетом трудно выбрать поезд и есть риск опоздать, но я уверен, что нахожусь в сильном поле поддержки свыше, пропускаю экспресс, рекомендованный дойчебаном, покупаю суши и сажусь на RER, не указанный на гугл-маршрутах, но он привозит меня в Альтенэссен за полчаса до концерта, так что еще успеваю сесть на террасе закрытого ресторана *Malakoff* со своим японским пакетом. В машинном зале цеха «Карл» на этот раз нет ни стульев, ни света, только четыре луча из-под потолка, приходится пробираться на ощупь, пока не привыка-

ют глаза. Дуэт *Empty Set* играет железный нойз, звуки из кузницы Гефеста, вполне подходящие для машиненхауса и тьмы с красными молниями, но я слишком трезв для такой музыки. К тому же продолжается она 40 минут вместо обещанного часа, дуэт отползает в темный угол, стоит там и не выходит на поклон, публика раздосадована. По дороге на вокзал фотографирую плакат, поздравляющий Фиделя с 90-летием.



Юбилей Кастро
в Эссене

16 августа, Прага

Летим на восток, навстречу поднимается солнце. Адская задача — проснуться в пять утра, разбудить портье, сесть на правильный поезд, но все проходит идеально, и я не опоздал на самолет.

Приходит книжечка Жуандо про кошку, изданная в Льеже в 1942 году. Наверняка ее видел Юнгер. На фронтиспise Мари Лорансен нарисовала Ж. без заячьей губы. Думаю об А.

«Я уже не знаю, стоит ли превозносить ваше любовное безумие или посоветовать вам проявлять больше строгости, больше сдержанности. Порой, когда начинает шататься постамент, на который я вознес вас обоих, когда его со всех сторон охватывают поднимающиеся из преисподней языки пламени, я спрашиваю себя, испытываете ли вы в такие моменты ужас или наслаждение. Вам нравится, когда он причиняет вам боль, поскольку вы уверены, что при желании сможете воздать ему сторицею».

Любопытство превращается в интерес, интерес в привязанность, привязанность в любовь, любовь в страсть, страсть в комедию, комедия в инфаркт. И вот голого старика-президента, сдохшего в мансарде проститутки, хихикая, выволакивают полицейские.



«Мино и я»,
книга о кошке
Марселя Жуандо,
выпущенная
в Льеже в 1942
году. Рисунок
Мари Лорансен

17 августа

Во всем этом есть какой-то план, и я его почти понимаю: история Марселя и Робера повторяется, это спектакль, придуманный для меня ради этой книги, которая пряталась больше 60 лет. Есть и претенденты на роль Элизы и даже на самую сложную роль Анри. Через четыре дня каникулы А. заканчиваются, а у меня уже не закончатся никогда.

«Только оканчивая жизнь, видишь, что вся твоя жизнь была поучением, в котором ты был невнимательным учеником. Так я стою перед своим невыученным уроком. Учитель вышел. “Собирай книги и уходи”. И рад был бы, чтобы кто-нибудь “наказал”, “оставил без обеда”. Но никто не накажет. Ты — вообще никому не нужен. Завтра будет “урок”. Но для другого. И другие будут заниматься. Тобой никогда более не займутся» (ворую у Т.И. цитату Розанова).

Он сказал: «Посмотри, какие у меня соски, они изогнуты внутрь, но иногда встают. В детстве я был драчуном». И задрал рубашку.

Я втянут в комедию, разыгранную исполинской силой. Игроки, которые водили меня все эти годы, собрались, чтобы разыграть эту партию, замысловатую и смешную. Что напишет Анри? Расстанется ли Марсель с Робером? Нужно ехать в Берлин, где назначен последний акт.

Я объяснял ему, как работает этот механизм, на примере, понятном только русским: «Бог — это пранкер Вован, и вот теперь он звонит тебе, снимай трубку».



Тотемные столбы Агустина Ибарролы в Ботропе, террикон Ханиль

18 августа

«Вчерашний вечер был апофеозом вашей любви. Ни единой недостающей детали! В зеркалах отражались тысячи Марселей и столько же Роберов. Можно сказать, что там, где вы появляетесь вместе, любое уродство исчезает, все сияет красотой, все

излучает жизненную силу, все дышит благородным воодушевлением. Затем, когда мы остаемся одни после вашего ухода, я не узнаю своего Робера — он ничуть не напоминает прежнего. Меня охватывает неистовое желание преклонить колени перед божеством, которое ваша любовь из него сотворила».

Художница Дарья Правда, изобретательница шароскопа, рассказывает о своих перевоплощениях в пророчицу Агафью. Она живет в Кронштадте и поклоняется природе.

Концерт *Whiskey Moon Face* на заброшенном железнодорожном вокзале Жижков. За год здесь снесли одну платформу, и теперь шезлонги стоят на шпалах, тут же танцплощадка. Поет не моя любимая хриплоголая солистка, а деревянный старик. Любители танцуют как в Алушке. Совиньон быстро заканчивается, уступая место шардоне, прародителю мигреней.

Письмо Анри от имени Робера: «Я шел по улице под проливным дождем, размышляя, как это странно — быть капралом и любовником месье Годо. Удивительный жребий — но я его принял, хотя ничего подобного никогда не желал и наверняка не заслуживал».

19 августа

Три красные таблетки. 25 лет назад я снимал на «Коломенской» большую квартиру, которую сдавала за 70 дойчмарок еврейская семья, сбежавшая в Германию и обитавшая в фургончике под Берлином. Помимо меня в квартире жили: красавчик Виталик П., его бойфренд Саша М. и сотрудник корпункта газеты *Times* Саша Д., варивший по утрам маковую соломку. Вместо завтрака он ширялся пузырящейся в алюминиевой ложке смесью, надевал костюм и отправлялся в офис. Несмотря на такое соблазнительное соседство, на героин я не подсел, но бухали мы по-черному. Весь 1991 год мы пили советское шампанское и венгерский ликер «Уникум» из Кечкемета, потому что у бутлегера Шуры, жившего этажом выше, ничего иного не было. Главным нашим собутыльником был Андрей Бабицкий: прежде мы жили вместе (не подумайте дурного) в Ясенева, но разъехались из-за бытовых разногласий. Часто бывал на «Коломенской» Марк Дейч, приводил своих брюнеток. Именно Дейч, разбудив меня 19 августа, сообщил о свержении Горбачева. Через несколько дней, когда «Останкино» стали чистить от коммунистов, Дейча пригласили вести программу «Время», но продержался он в этой роли недолго, взял кредит у Гусинского и открыл издательство «Дейч», выпускавшее «Сказки

1001 ночи» в переплете из шкуры африканской антилопы, инкрустированной сапфирами. В 1997 году Виталика убил пуэрториканский хастлер в Сан-Франциско, до сих пор помню имя убийцы — Джош Пакетт. В 2012-м Марк Дейч утонул в Индонезии. В том же году Саша Д. вышел из тюрьмы и вскоре умер от передоза. Саша М. недавно уехал в Нью-Йорк и, судя по его фейсбуку, счастлив. Андрей Бабицкий стал патриотом ДНР, подружился с Прилепиным и поселился в Донецке. Из членов ГКЧП в живых тоже остались трое: Язов, Тизяков и Бакланов. Так что пока паритет.

(К. читает статью об убийстве Виталика и за 20 минут находит инстаграм душегуба. Он вышел в 2008 году, живет в Калифорнии, отлично выглядит, держит тату-салон).



С Виталием П.
Москва,
19 августа 1991
года, фотография
Виктории
Ивлевой

20 августа

Хочу пойти с ним на выставку *Dada Africa*, которую я пропустил в Цюрихе, и на воскресную службу в *Kater Blau* (бывший *Bar25* на Шпрее, где молодые люди принимали столько галлюциногенов, что не могли выползти из своих конур, когда через пять лет явились судебные приставы), но он отвечает не так, как мне бы хотелось. Как будто мой выход запрограммирован только в первом акте.

На автобусном вокзале предлагают кокаин, давно такого не было, значит, вокруг меня снова возникло электрическое поле. Встречаю Могутина, приехавшего из Берлина, он тоже одержим А., едем к Саймону с Дерекком, и там разговор о нем. Наша Теорема. «Он мог бы стать моделью в Нью-Йорке, но там его разорвут птеродактили». Но незнакомец уезжает, он не может никого выбрать. Могутин снова пишет стихи. Мы превращаемся в служанку, которая поднялась в небеса. Дерек готовит

замечательный ужин без тени мяса, но выясняется, что два часа назад он узнал ужасную новость: сына его племянницы, стоявшего на пирсе в Шотландии, подняла и смыла волна. Племянница бросилась в воду и тоже погибла. Еще трое пострадали, лежат в больницах. У нее была страсть выкладывать на Фейсбуке сообщения о катастрофах, внезапных смертях в Абердине, особенно детских, с подписями *RIP*. Милый Дерек сокрушен, он был дублером Дэвида Боуи на съемках фильма «Голод». Фотографии А. и зеленоволосого мальчика — грандиозная серия, он звезда. У него сросшиеся пальцы на ноге, знак избранности, метка, как мое пятно или лоб Горбачева. Рассказываю, как мы встретились в «Будуаре», первый акт, первая сцена «Школы мальчиков». *Oh, my kitten, I am smitten*. Слава собирает птичьи перья и говорит, что в Берлине слишком мало птиц. У него пакет с перьями, в основном голубиными, есть и одно раскрашенное, желтое, он раскладывал их дикарским ожерельем на груди мальчиков для фотосессии. Альбом Саймона: Лондон 70-х, Дерек Джармен, *Adam and the Ants*, *Siouxsie Sioux*. Мы стали жертвами дьявольского наваждения. Убер везет меня домой в час ночи, я выпил только два бокала вина и ничего не курил, красные таблетки не нужны.



Ярослав Могутин
на вернисаже
выставки *Lost Boys*

21 августа, Берлин

В «Школе мальчиков» нет ни одного письма Жуандо (всегда отсутствующего, подобно Арлезианке, божества), но Анри Роде их сохранил и оставил своему другу Дидье Мансю. Через два

года после смерти Роде, в 2006-м, Мансю публикует их в книге «Пурпурная плащаница». В 2012 году папарацци Жан-Клод Элфасси обвиняет Мансю, сотрудника министерства сельского хозяйства, в том, что тот превратил 25-летнего тунисца М. в сексуального раба, заставил подписать дичайший контракт, лишаяющий его любых прав. Еще недавно текст этого контракта висел в блоге Элфасси, теперь исчез. Не помню, что там было: кажется, у М. отобрали одежду, он должен был всегда ходить нагишом.

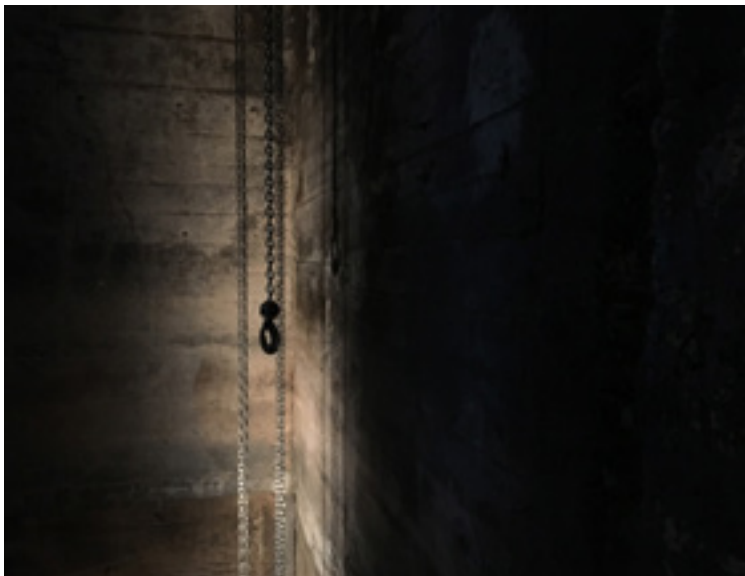
Дождь смывает наши следы в Праге, но в Берлине сияет солнце. Трудящиеся румыны и украинцы печально шушукуются в автобусе. Внезапное письмо от N.G., фотография моего ремня на белых брюках и подпись «Я люблю тебя, очень...», это тоже ведьминский знак, как заячья губа Жуандо, сросшиеся пальцы А., пятно на моем предплечье.

Русская старушка спрашивает, как купить билет на метро, *einzelfahrschein* за 2,70, и, выполнив ее просьбу, замечаю, какая у меня тахикардия. В вагоне прижимаю руку к сердцу, но, чтобы не смотрелось патетично, делаю вид, что оттираю несуществующее пятно. Или оно и вправду есть? Белая полоска, как будто на моей рубашке нюхали порошок. От юноши в скинни-джинсах пахнет сандаловым деревом. Оказываюсь на Уландштрассе, возле ресторана «Зеленая лампа», где, как заведено, проходит русский бранч, ищу грибной суп, его, вопреки сезону, не сварили; но у меня уже нет сил уходить, беру минестроне и слушаю песню Юрия Лозы «Плот».

The Feuerle Collection: в перестроенном нацистском бункере выставка коллекционера с невероятным именем Дезире Фойерле (я решил, что это женщина, но это мужчина за 50, живущий в Таиланде). Записался на экскурсию заранее, других желающих нет, так что кроткая китайка ведет в преисподнюю меня одного. Понятно, почему Дезире выбрал именно такой подвал: это БДСМ-донжон с подсвеченной цепью при входе, темным чистилищем, в котором нужно застыть на три минуты, слушая несколько нот Джона Кейджа, и огромным залом, где изваяния будд, украденные из Ангкора, соседствуют с разнузданными фотографиями Нобуёси Араки (подвешенная к потолку школьница, окольцованная п**да etc.) и гонгом-улиткой Аниша Капура. У некоторых божеств вид тоже такой, словно их били, и мне нравится бледная статуя с синяком на левом веке, хочу поцеловать или лизнуть этот синяк. Китайка предлагает медитировать в темном саду пыток, и я прошу будд, переходя от одной

любезной статуи к другой, избавить меня от наваждения.

Но оно не исчезает. Не исчезает совсем, но становится не таким нестерпимым. Боги пока еще помогают мне.



Подъемник
в бункере Дезире
Фойерле

Цитаты из книги Марселя Жуандо «Школа мальчиков» даны в переводе Татьяны Источниковой. Книга готовится к печати в издательстве Kolonna Publications.

Над номером работали

Главный редактор: Глеб Напреенко

Дизайн: Анастасия Шенцева

Авторы текстов: Дмитрий Волчек,

Маша Годованная, Руфь Дженрбекова,

Уитни Дэвис, Мария Есипчук,

Алла Митрофанова, Глеб Напреенко,

Андрей Паршиков, Надя Плунгян,

Ира Ролдугина, Жаклин Роуз,

Александр Смулянский, Евгений Фикс

Фоторедактор: Сергей Новиков

Литературный редактор: Ирина Тимашева

Ответственный редактор: Лиза Лерер

Выпускающий редактор: Катерина Манько