

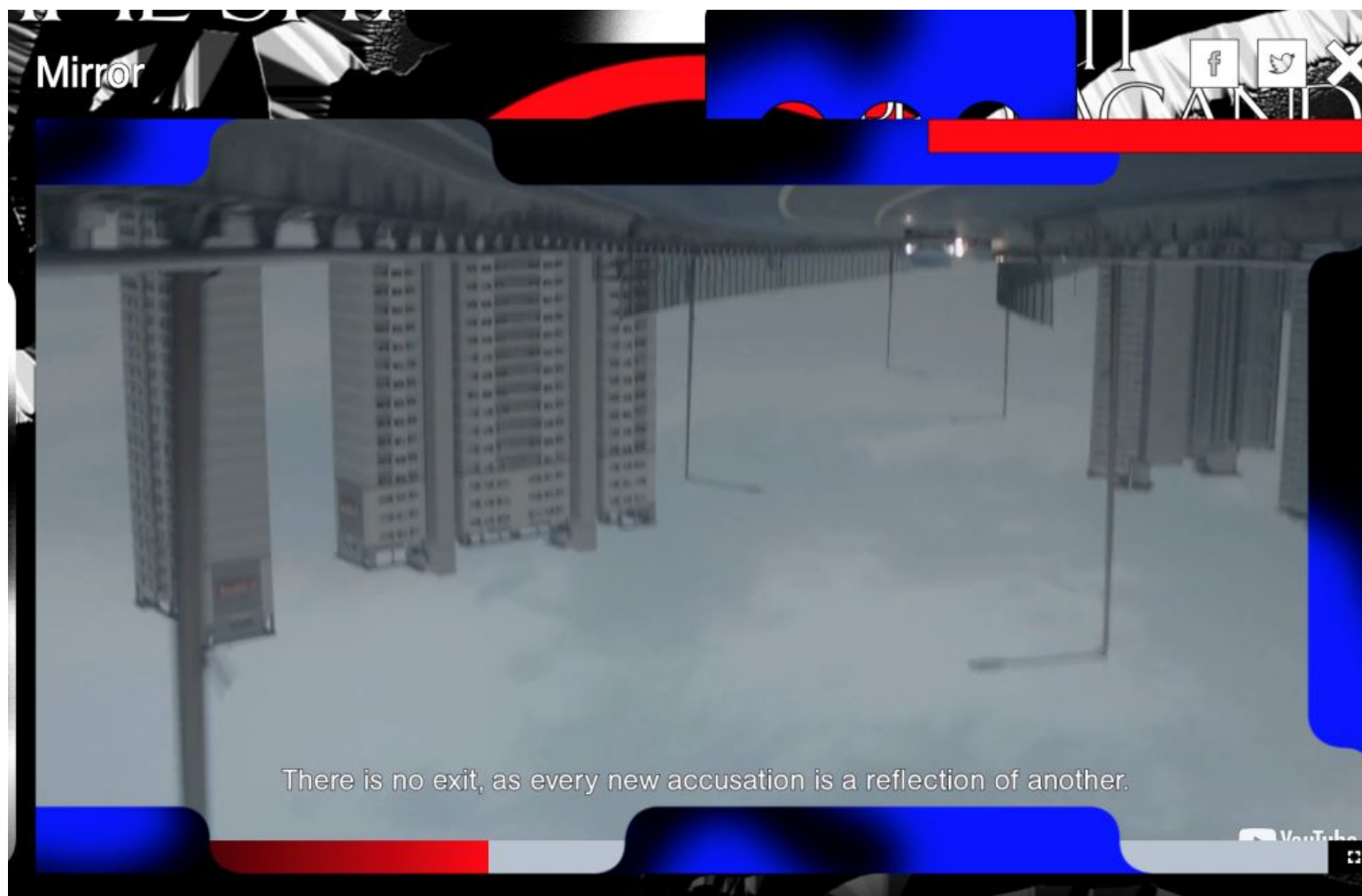
Воображаемая родина. Заметки о «The Sprawl (Propaganda About Propaganda)» и беседа с Metahaven в гугл-доке

Коллектив Metahaven основали Винка Крук и Даниэль ван дер Фельден. Их практика объединяет искусство, кино и дизайн, чтобы вызывать к жизни новые модусы воображаемого, в равной степени привязанные к эстетике, поэтике и политике. Недавние сольные презентации включают «Information Skies», Auto Italia, Лондон (2016) и Mumbai Art Room, Бомбей (2016); «The Sprawl», YCBA, Сан-Франциско (2015); «Black Transparency», Future Gallery, Берлин (2014); «Islands in the Cloud», MoMA PS1, Нью-Йорк (2013). Среди коллективных выставок: 13-ая биеннале в Шардже, ОАЭ (2017); «Fear & Love», Design Museum, Лондон (2016); «Dream Out Loud», Stedelijk Museum, Амстердам (2016); «The Eighth Climate (What Does Art Do?)», 11-ая биеннале в Кванджу, Южная Корея (2016); «All of This Belongs to You», Victoria & Albert Museum, Лондон (2015); «Private Settings: Art After the Internet», Музей современного искусства в Варшаве (2014); «Frozen Lakes», Artists Space, Нью-Йорк (2013). Среди недавних публикаций: «Black Transparency» (2015), «Can Jokes Bring Down Governments?» (2013) и «Uncorporate Identity» (2010). Metahaven сняли видеоклипы «Home» (2014) и «Interference» (2015), оба для музыканта, композитора и художницы Холли Херндон (Holly Herndon). Полнометражный документальный фильм Metahaven «The Sprawl (Propaganda about Propaganda)» («Расползание (Пропаганда о пропаганде)») был впервые показан на Международном Роттердамском кинофестивале в 2016 году. Созданный вслед за ним короткометражный фильм «Information Skies» («Небеса информации») был номинирован на European Film Awards 2017. Короткометражный фильм «Hometown» («Родной город»), продолжение «Information Skies», снимался в Бейруте и Киеве в 2017 году.

Я узнала о крушении самолёта, выполнявшего рейс MH17, поздно вечером, сев в автобус из Берлина в Варшаву и решив, наконец, почитать Facebook. Автобусная сеть WiFi работала неплохо, но вот спинка моего сидения была сломана, и мне приходилось сидеть неестественно ровно, чтобы удерживать её в вертикальном положении, иначе она грозила очутиться на лице сидящего позади человека. Этим человеком оказалась полная пожилая светловолосая литовская дама, не стеснявшаяся яростно стучать по спинке моего кресла, стоило тому наклониться на дополнительные пару сантиметров в её направлении. Уснуть всё равно не удавалось, поэтому я так и продолжала заботиться о её комфорте, то балансируя в сидении, то опираясь на оконное стекло — и читала, читала, читала бесконечный поток информации о катастрофе MH17. Утром в Варшаве я захватила кофе в «Старбаксе», единственном уже открытом месте в округе, и прогулялась пешком к самому Уяздовскому замку, где должна была забрать некоторые вещи, прежде чем отправиться в аэропорт имени Фредерика Шопена. В парке у замка я неконтролируемо свалилась в один из висящих гамаков и провела в нём полтора часа, остававшиеся до назначенной встречи,

восстанавливая хребет и слушая, как горстка детсадовцев практикует с няней испанский. Дабы выглядеть менее подозрительно, я развернула книгу, но осознавала, что мой мозг мирно спит, полусознательно дробя поглощённые медиа-сенсации, патриотические возгласы, приступы гнева и скорби, волны паники и комические теории заговора, которым никогда не превзойти случайность, гротеск и маневренность фактической действительности, мерцающей в щелях бесконечного скrolла.

[«The Sprawl» \(«Расползание»\)](#)¹, говорят Metahaven. Растянувшись в гамаке, я закрывала глаза и наблюдала, как расползается информация. Мы снова и снова будем оказываться свидетелями одних и тех же процессов, болезненно осваивая навигацию, разучивая новый язык, который уже долгое время постепенно изобретает и устанавливает сам себя — из клочков и обрывков. Это язык, в котором унесённый с места падения сбитого самолёта бирюзовый тюбик туши для ресниц — не факт, но троп. Именно этот язык исследуется и описывается в работе «The Sprawl»: в применении к интересам определённых отношений власти он называется «пропаганда». Он включает в себя утрату смысла и, таким образом, разжигает борьбу за множественные оттенки уклончивой истины, при этом заботясь о сохранении структурного статус-кво, мобилизуя «идентичности» и «ценности» в качестве обещания выборочного благополучия. Такое течение и такой ритм «пропаганды» проявились во многом благодаря цифровым инструментам и сети, но сами они едва ли являются новым изобретением или неописанным феноменом. Просто наши попытки понимать язык «пропаганды» и противостоять ему всегда замедлены её же навязчивой работой — а также страхом одиночества и непонимания в связи с потребностью подвергать сомнению положения дел, определяющие мельчайшие аспекты нашей повседневности. Сократа в своё время именно за это приговорили к смертной казни.



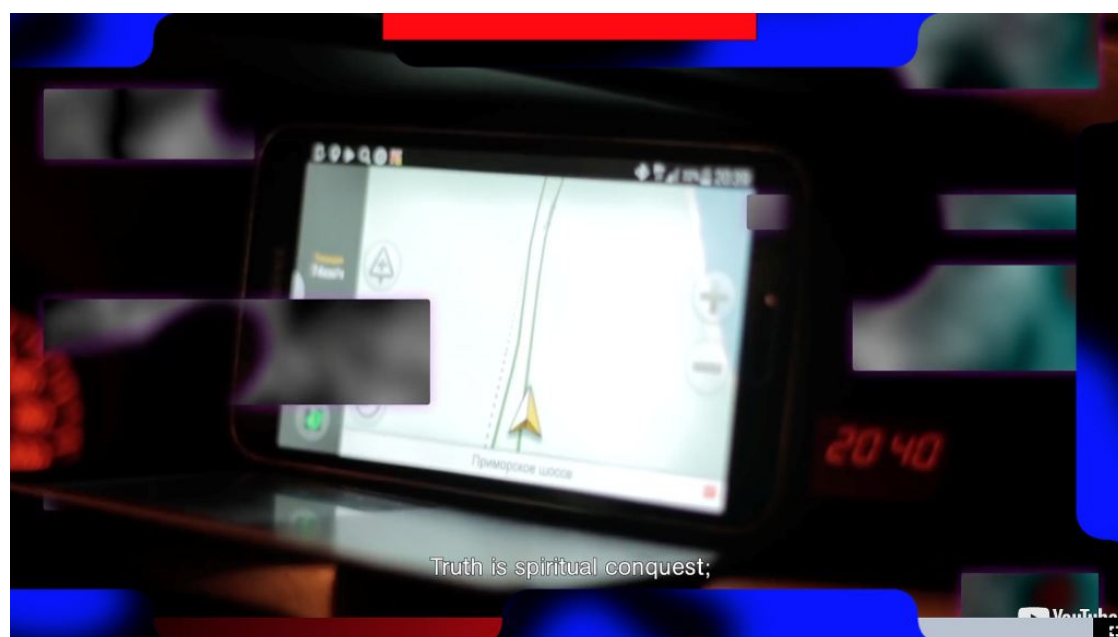
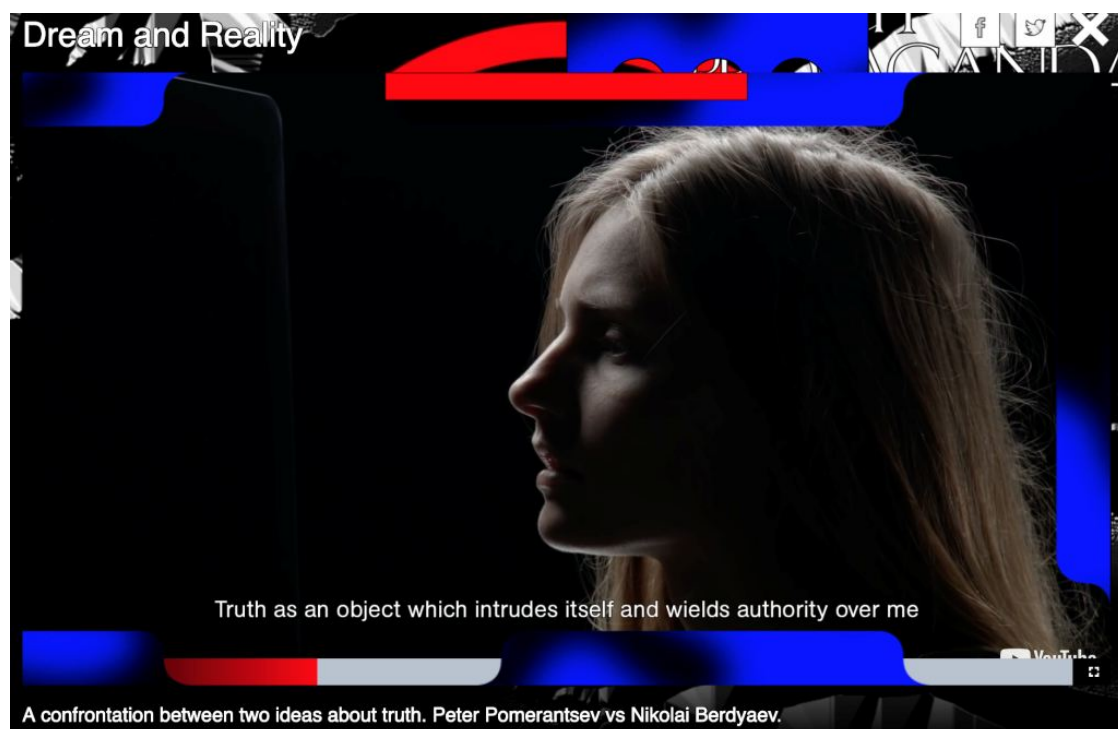
В своей работе «Les Trois Ecologies» («Три экологии»), впервые опубликованной в 1989 году, Феликс Гваттари писал: «Сейчас более чем когда-либо природа неотделима от культуры, и нам необходимо научиться «трансверсально» мыслить связь между экосистемами, механосферой, а также индивидуальными и социальными универсумами референции. Подобно тому, как чудовищные мутировавшие водоросли захватывают Венецианскую лагуну, телевизионные экраны заселяются и переполняются популяцией «дегенеративных» образов и сообщений. Другой вид водорослей — на этот раз в сфере социальной экологии — это свобода пролиферации, которая позволила людям вроде Дональда Трампа захватить целые кварталы Нью-Йорка и Атлантик-сити, чтобы провести «реновацию», повысить аренду и, соответственно, вытеснить десятки тысяч бедных семей, большинство из которых обречены стать бездомными, что в терминах экологии окружающей среды эквивалентно мёртвой рыбе»². Этот пассаж прекрасно иллюстрирует отношение между потоками информации и материальными явлениями, которое только недавно стало популярным, но всё ещё подвергаемым сомнению вопросом в общей дискуссии об отношении между цифровыми платформами и происходящим в «действительности» — в конечном счёте, и то, и другое является действительностью в равной степени. «[Манифест ксенофеминизма](#)» был одной из наиболее выдающихся и гениально лаконичных недавних попыток работы над эмансипаторными тактиками, основанными на этой связи: «Цифровые технологии теперь неотделимы от материальной действительности, которая их прописывает; они связаны таким образом, что одно может быть использовано для изменения другого в различных целях»³. Metahaven удаётся масштабно эстетизировать — и, таким образом, деконструировать в

игровой манере — пролиферативные качества языка «пропаганды» в этих модернизированных условиях. Одна из позиций «The Sprawl» такова: «Что происходит, когда интерфейсы говорят тебе, что думать, и когда интерфейсы касаются реальности».



Моя коммуникация с Даниэлем ван дер Фельденом и Винкой Крук проросла из неосуществлённого коллективного проекта, благодаря которому всё вылилось в переписку об абсурдистской поэзии, рекламе, искусственном интеллекте, опыте таможенного контроля в аэропортах и прочем. В данный момент Metahaven работают над новым фильмом, который снимался в Бейруте и Киеве — это сиквел к «[Information Skies](#)» (2016)⁴, произведение о виртуальной реальности и текстуре правды в цифровом мире. Выбранные декорации красноречивы. Украина в данный момент является почвой для наиболее откровенных, рафинированных и тревожных нарративных коллизий, искажений зрения и логических сбоев. Борьба с «пропагандой», ведущаяся с помощью средств «пропаганды» — то есть, защитных контр-нарративов; ограничительной выборки допустимых ликвидных дискурсов, основанных на идее «ценностей»; топорной стерилизации сложносочинённой истории — сама становится частью «расползания», общей пролиферации фантомного языка власти, содержащегося в каждой ложке еды. «The Sprawl» забирается внутрь этого языка, используя инструменты дизайна как формальдегид, в который речевые обороты опускаются для хранения и дальнейшего изучения. Более того, к этим образцам сразу же прилагаются аналитические комментарии и поэтические примечания в обёртке из стилизованных и театральных общих мест — что не обязательно направлено на разоблачение определённых казусов и

утверждение какой-либо универсально применимой оптики, но наверняка остраивает, по выражению Виктора Шкловского, и освещает хитроумные автоматизмы сегодняшней ртутеобразной «пропаганды». Она проявляется в виде системных aberrаций — не менее реальных, чем предшествующий им статус-кво. Такова действительность, которую фиксирует «The Sprawl»: «О, Новороссия. Воображаемая родина, духовный Роршах». Эта действительность питается тем же языком, который ведёт с ней борьбу: ртуть бесцветна. Довольно забавно расширить метафору ртути, вспомнив о том, что это расхожее название химического элемента Меркурия, а Меркурий — римский бог финансового обогащения, коммерции и коммуникации. ИГИЛ-овцы едят M&M's — это тоже есть в фильме.



Упомянутые системные aberrации не являются признаками того, что некоторую установленную систему необходимо наладить и сохранить. В значительной степени они представляют собой её собственные продукты, и являются признаками стагнации определённых политических языков — языков, которые стремятся извлечь выгоду из

порождённых информационными технологиями перемен, но не способны эти перемены вместить. «The Sprawl» рассказывает об этой стагнации. Участвующий в фильме теоретик Бенджамин Брэттон говорит, в частности, об «отношении между верховенством власти государства и аппаратом компутации планетарного масштаба». Изменения в понимании пространства, вызванные, грубо говоря, присутствием в повседневности интернета, требуют трансформации политических инфраструктур и эволюции соответствующих языков — и непременно катализируют эти процессы. Чем дольше и сильнее данные трансформации затормаживаются реакционными позициями — тем более губительными и оупляющими могут стать провалы и разрывы поверхности, тем сильнее гваттарианские «мутировавшие водоросли» подрывают возможность баланса и работы смысла. Но бессмыслица, nonsense, это также то, что зажигает поэзию — как преобразующий поворот в языке и реальности. Это и есть та сфера, войти в которую предлагают Metahaven.



ЛП: В «The Sprawl (Propaganda about Propaganda)» встречается следующий текст: «В 2014 году разворачивается странная серия событий. Не имея очевидного плана или структуры, они кажутся связанными. Наши взгляды на мир меняются, как будто мы просыпаемся от сна. Отныне мы рассматриваем интернет не как средство коммуникации, но как способ изменить саму природу реальности». Какие события в частности вы имеете здесь в виду? 2014 год был действительно интенсивным и изнурительным — какие именно точки вы почувствовали желание соединить? Что вы помните об этом?

Metahaven: Этот проект зародился как своего рода новостной канал, в котором и война в

Украине, и подъём «Исламского государства» (ИГ), и вспышка лихорадки Эбола в восточной Африке освещались бы в едином медиапространстве. Мы спрашивали себя, каким образом связаны столь значительные происшествия, и что есть такого в их присутствии онлайн, что подчёркивает и усиливает связь между ними. Было ощущение безграничного распространения неконтролируемых сил. Сделать фильм необходимо было для того, чтобы понять, о чём он — если можно так выразиться. Это фильм о когнитивном заражении, эпистемической тревоге. Мы вошли внутрь заражения и начали обитать в нём. Каждый фрагмент медиа — или пропаганды — содержит в своей поверхности, в своей форме, следы способов собственного производства. Любой фрагмент пропаганды в своей медийной текстуре, в свойствах образа и его поверхности содержит также сообщение о себе самом. Таким образом, проект обязан был стать олицетворением этой идеи, пропагандой о пропаганде. В конечном счёте, этот фильм преимущественно о России и Украине, но то, каким путём он говорит о них, отличается от большей части документалистики.

Складывается ощущение, что многие люди на Западе всё ещё воспринимали события 2014 года как глитчи. Но то, что происходило, было дезинтеграцией, распадом реальности на версии. Разные версии, взаимоисключающие, но пересекающиеся в одном и том же времени и пространстве. Как для создателей фильма, для нас важно прийти к этой идее без лишней аналитичности. Здесь работают эмоции, даже ностальгия — в этом понятии версий, где каждый может иметь свою собственную истину, где преобладающая сила определяется в равной степени способностью протиснуть в строки истории альтернативные варианты событий и способностью абсолютно верить. Не просто верить в определённую версию, но в конечном счёте способностью верить вообще. Возникают мысли об одной из заключительных сцен «Сталкера» Тарковского (1979), в которой Сталкер, возвратившись домой, жалуется на своих бывших попутчиков, Писателя и Профессора. Он говорит, что оба они неспособны верить, и потому он их презирает. События, о которых идёт речь в «The Sprawl» поддерживают ощущение эпистемической неопределённости, в которой наиболее привлекательной опцией для всех сторон становится создание тотализирующего чувства политической и моральной правоты. Это происходит повсеместно. Что исчезает всё чаще, так это эпистемическая базовая линия, относительно которой можно измерить подобные претензии, и, что более важно, исчезают способы задать эту базовую линию, отличные от выделения её в пространствах, зачастую онлайн, которые содержат все имеющиеся нарративы. Надеемся, это всё не слишком абстрактно!



ЛП: Возможно, эти противоречия, о которых вы говорите — проявившиеся после волны того, что ощущалось как в высшей степени освободительные движения — указывают на структурные и, в частности, инфраструктурные тупики и коллапсы. Механизмы и практики, которые обосновывались общим знаменателем демократии и национального государства, оказываются не просто недостаточными для решения проблем: они выполняют роль рационализированной идеи, которая затушёвывает как макроэкономические, рыночные мотивы, поддерживающие продолжения насилия — так и повседневную действительность людей, в него вовлечённых. Можем ли мы сказать, что изменить природу реальности значит изменить этот статус-кво и распределение власти? Предполагает ли это также некоторый момент полного отрицания власти? Интернет является средством, с помощью которого мы можем наблюдать, как утрата контроля и обретение контроля переплетаются в этом процессе, но мы совершенно не можем предвидеть, куда он приведёт. Хотя, позволить ему привести нас куда-то — это ведь наибольшее достижение. В [своём первом интервью](#) после выхода из тюрьмы Челси Мэннинг говорила: «[...] мир сформировал меня более, чем что либо. И это петля обратной связи». Кстати, я в восторге от работы, которую вы делали в её поддержку. В частности, от принта «Infiltrate with Love» («Инфильтрируй (с) любовью»), который использует слоган — или бренд — «Paradise Politics». Хочется думать, что эта петля обратной связи как раз и есть то, что подразумевается под «Paradise Politics». Что скажете?

Metahaven: Футболки, которые мы оформили в поддержку Челси Мэннинг были частью сотрудничества с Холли Херндон и Мэтом Драйхерстом во время сбора средств, организованного [CTM Festival](#) и [Transmediale](#). Идею «Paradise Politics» Холи и Мэт ввели в альбоме «Platform» (2015). И они, в свою очередь, взяли его из работы теоретика Гая Стэндинга, который говорит о [«райской политике»](#). В «райской политике» все бинарности растворяются в экстатическом пространстве, где над формальной дистанцией или различием между телами, политическими субъектами, гражданами, адресуемыми единицами берёт верх фундаментальная связь и возможность мечтать о будущем. В музыке Холли художественное воплощение этих идей не является их прямым переводом. Оно никогда не бывает буквальным и один-к-одному. Здесь есть экстатичная эмоция, касающаяся наслоения, касающаяся скорее путей и прибытия, чем утверждения о достижении — в этом есть смирение и уместность.

Что нам близко в словах Челси Мэннинг «мир сформировал меня более, чем что либо», так это конкретность жизни. События, изменяющие жизнь, как правило, происходят не в виде смутных абстракций, а в виде настоящих происшествий, особенно, когда мы не уверены в их исходе. Важно производить аналитику, картографию, размышления, но ещё важнее вести речь в собственной перспективе, которая всегда имеет конкретное расположение и границы в рамках очень неопределённой реальности. В фильме 1995 года «Schnittstelle» («Интерфейс») Харун Фароки располагает себя и свою монтажную студию между различными опосредованными реальностями — это почти как фабрика, переход от плёнки к видео. Фароки обращался к моменту, когда румынский диктатор Николае Чаушеску потерял контроль над медиа. Телевизионные камеры развернулись на улицы, где протестовали люди. Фароки взял свою камеру и начал снимать из окна. Что это значит в цифровую эпоху, когда ни плёнка, ни видеозапись больше не являются удостоверяющей материальной действительностью в руках кинорежиссёра, а изображения происходящих повсюду протестов есть повсюду, но они вовсе не обязательно отменяют недоверие? [Фароки утверждал](#), что цифровое изображение соревнуется с кинематографическим и уже наносит ему поражение. Для Фароки было важно, чтобы изображение сохраняло своё отношение к лежащей в его основе материальности, и в «Интерфейсе» он оперировал на грани их разъединения: он всё ещё мог прикоснуться руками к скользящей целлулоидной плёнке во время монтажа, но к видеоплёнке прикоснуться таким образом было уже невозможно. «Райская политика» также сталкивается с этой проблемой в своих медиа: с тем, что материальная истина этих медиа отделена от солидарности тел. С тем, что эта истина находится в другой сфере — в той, где условия такой солидарности согласованы и слиты с пространством Google, Facebook и т.п. Мэт (Драйхёрст) проделал интересную работу по реинвестированию в самостоятельные или коллективно управляемые платформы, сравнивая его с ростом инди-лейблов в музыке.



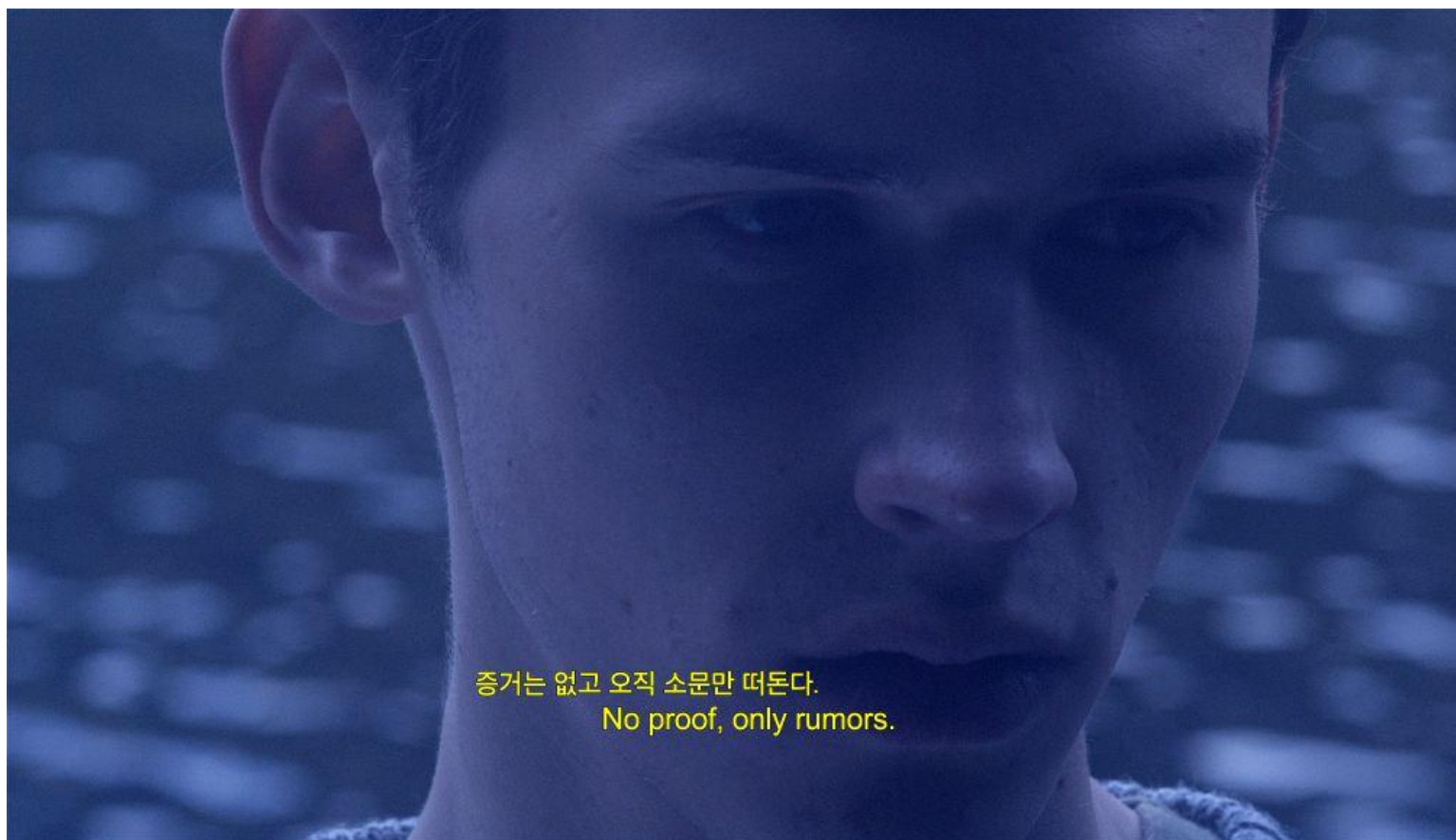
ЛП: *Технология, в частности интернет, меняет наши отношения с языком и информацией подобно тому, как их изменило изобретение книгопечатания и, позже, изобретение фотографии — и это подразумевает неизбежные трансформации в восприятии времени. Кино является одним из способов исследовать время и манипулировать им, что сейчас кажется идеей как никогда привлекательной. Как вы обращаетесь с темпоральностью в своей работе?*

Metahaven: Вплоть до 2010-х физическая отделённость интернета от политической юрисдикции рассматривалась как важный эмансипаторный фактор, обладающий

способностью производить политические изменения. Можно сказать, это очень контр-Фароки; материальность протеста была физически отделена от данных. «Интернет», «онлайн-пространство» на этом этапе существовали и действовали от имени либеральной демократии и были её самым важным агентом после свободного рынка. В Иране был Twitter, но не его серверы. WikiLeaks публиковали документы, и ни одно правительство или компания не имели возможности приказать удалить их. Политические изменения в этой детерриториализированной сфере коммуникации казались Западу «либеральными». Лишённое норм компутационное «извне», откуда они оказывали воздействие на определённые авторитарные карманы, находилось «везде и нигде» и создавалось инструментами, произведёнными в Кремниевой долине. За время срока Хилари Клинтон на посту госсекретаря «свобода интернета» превратилась в инструмент внешней политики США, продвигающий американские интересы. По иронии судьбы, это заключалось в идеализации отсутствия норм (в этическом и правовом ключе) при условии, что оно исходило от построенных Америкой и принадлежащих Америке компьютерных инструментов по отношению к определённым, очень текстурированным, не-американским реалиям. Осознавая то, чем обернулся этот фокус на технологиях, не правда ли, что сегодня разговор о них, о соцсетях в том числе, равен разговору о нашей жизни? Происходит очень много фетишизации. Один из примеров обратного эффекта этого фокуса на технологии — то, как бывшую веб 2.0 захватили тролли, пропаганда и «fake news» — которые могут заставить измерительные инструменты и аналитику, по чисто количественным параметрам, поверить в их реальность. Всё, что видит Запад в связи с недавними протестами в Иране (2018) — это их связь с интернетом, нарратив, который продолжает поддерживать администрация Трампа.

Давайте посмотрим на интернет как на одну из многих инфраструктур. Её заложили военные, и впоследствии она стала восприниматься как собственность всего человечества. Тогда интернет был корпусом всеобъемлющей политической версии всех событий, пришедших вслед за его появлением — как дороги Римской империи, которые однажды предназначались исключительно для римских войск. Для нас стало важным говорить с точки зрения обитателя инфраструктуры, а не архитектора или картографа. Каков на вкус виноград в виноградниках у недавно заасфальтированной римской дороги?

В наших фильмах, в том числе в «Information Skies», а также в нашем новом эссе «Digital Tarkovsky» («Цифровой Тарковский») — которое скоро выйдет в издательстве «Strelka Press», — мы обращаемся к длительности и темпоральности. Андрей Тарковский и Александр Сокуров — это наши герои, и они всегда использовали время в качестве своего главного инструмента. Но мы хотим рассматривать его сквозь призму платформ и цифровой эпохи (извини за выражение), когда длительность связана с зависимостью от Facebook и Instagram и с запойным просмотром Netflix. Мы убеждены, что время, которые мы проводим в смартфоне, имеет кинематографическое ядро — хотя бы уже потому, что смартфоны запрещены в большинстве кинотеатров.



증거는 없고 오직 소문만 떠돈다.
No proof, only rumors.

ЛП: Ваш фильм «Information Skies» задействует не только стиль Тарковского, но в особенности то чувство смещения в пространстве, которое вызывает его повествование о времени. Очевидно, что это один из основных современных мотивов. Пространство политически заряжено, пространством торгуют — вместе с этим, оно в конечном счёте неоднозначно и неустойчиво. Оно также подлежит хакингу. Все пространства «Information Skies» — это «[non-place](#)», не-место. Иногда романтизированное не-место. Здесь в пору вспомнить этимологию термина «дистопия». Смещённость, перемещение может быть освободительной тактикой, но также это может быть вынужденной позицией, модернизированной тюрьмой — и довольно легко попасться на крючок нормализации этого положения: конечно, оно увлекает и успокаивает. Частично «Information Skies» об этом. Что вы делаете с пространством в своих новых фильмах — и как вы им управляете?

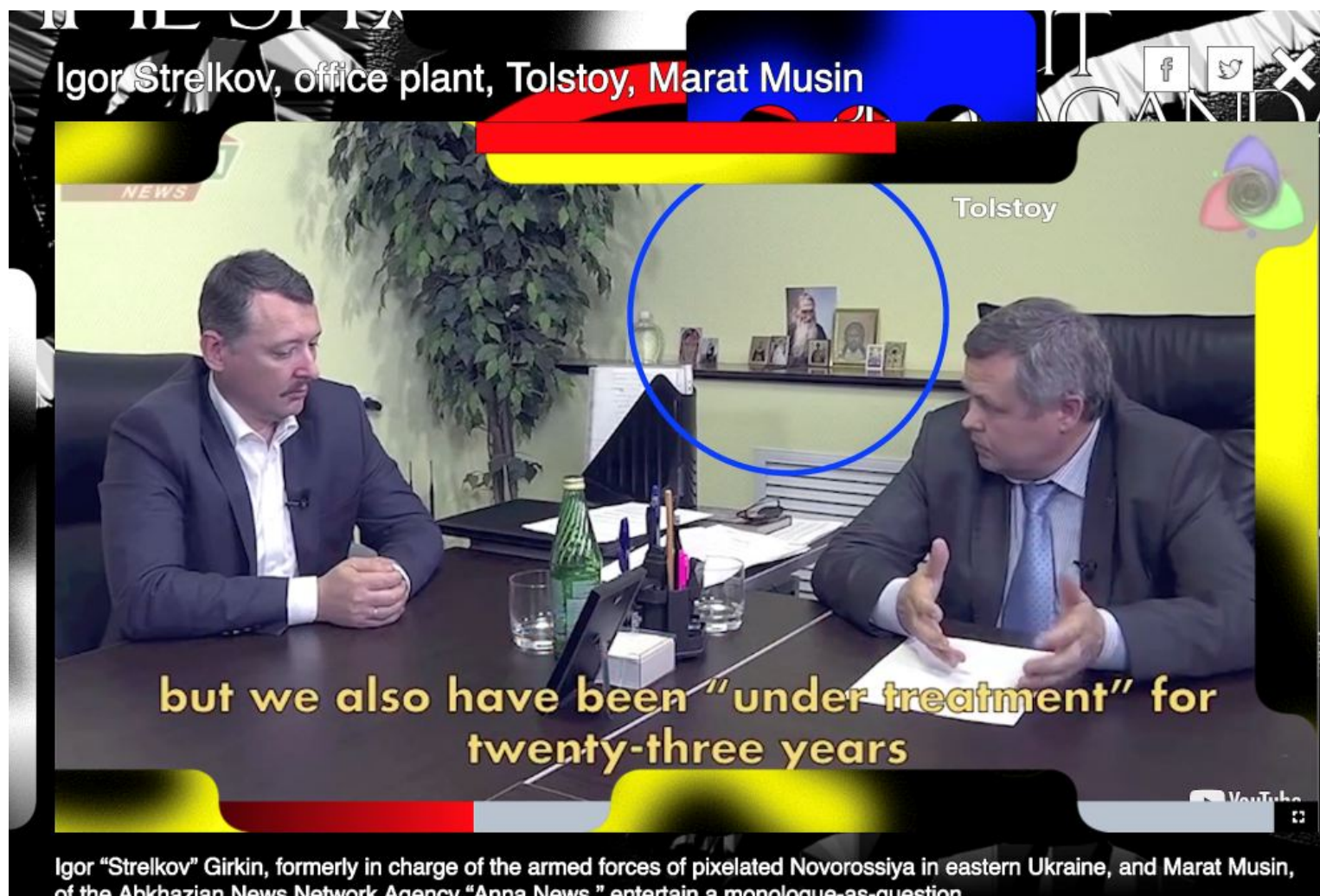
Metahaven: Снятие недоверия происходит на другом уровне. Горная лесная среда контрастирует с анимационными сценами, в которых практически нет конкретных элементов пейзажа помимо графических форм, наполненных графическими шаблонами ночного неба, которые мы называем «пиксельной степью». Комбинация кинематографических натуралистических кадров и абстрактных серий анимэ, на наш взгляд, важна для того, чем является этот фильм. Когда мы снимали «Information Skies», вся команда и актёры шесть дней жили вместе в сторожке у озера в Шварцвальде. Для нас конкретность съёмки по многим причинам остаётся важной, но нет причин держаться «реалистической» сюжетной линии. Для нашего нового фильма «Hometown», созданного по запросу Кристин Томэ (Christine Tohmé) при поддержке Sharjah Art Foundation, мы снимали Бейрут и Киев, сейчас мы занимаемся монтажом. Это сиквел к «Information Skies». Мы хотели воплотить идею жизни с противоречиями, идею принадлежности противоречиям.



ЛП: А почему вы решили снимать новый фильм в Киеве и Бейруте? И в чём заключается ваша поэтическая идея «родного города» в этой работе?

Metahaven: Существенное влияние на нас оказала писательница и исследовательница Светлана Бойм. В некотором соответствии с её работами, «Hometown» — фильм не о городах, в которых он снимается. Киев и Бейрут совместно формируют новый город, несуществующий «родной город». Многие из наших фильмов мы продюсируем самостоятельно. Нам нужно сочинять истории исходя из наших обстоятельств. Так и произошло, что весной 2017 года мы работали в Бейруте с художественной организацией Ashkal Alwan и некоторое время имели возможность пожить в городе. Нам показалось, что Бейрут — место, где будет резонировать то понятие противоречия, которое мы исследовали в сценарии. Так и оказалось. Ещё во

время работы над «Information Skies» мы сотрудничали с дизайнером из Киева Юлией Ефимчук — вместе с ней мы также произвели материал для журнала [Sleek](#). Мы подумали, что этот фильм — хорошая возможность для более масштабного сотрудничества с Юлией и её коллегой Таней Монаховой. И снимать в Киеве казалось логическим. «Родной город» — это не конкретный город, но место, где мы располагаемся наперекор всему туманному и непредсказуемому. С тающим мороженым и самодельными валютами, без каких-либо гарантий, предоставляемых часами, и тем не менее: с надеждой.



ЛП: Складывалось впечатление, что в процессе создания «Hometown» важное место занимало то, как вы вводите в свою работу литературу, и то, как работают (спонтанные) инструменты повествования. И ведь именно там и располагается детерриториализированная проекция или фикция «родного города» — в дискурсе. В «The Sprawl» есть фрагмент, основанный на цитате из эссе Льва Толстого «[Что такое искусство?](#)» Здесь он тоже кажется уместным, в контексте проекции. К тому же, это текст, в котором Толстой разоблачает «суеверия как церковные, так и патриотические», производящиеся искусством — в какой-то степени, он тоже осуществляет «пропаганду о пропаганде». Как вы пришли к этой отсылке?

Metahaven: Невозможно переоценить влияние, которое оказало на нас эссе Толстого «Что такое искусство?». Действительно, Толстой осуждает искусство как инструмент государства или церкви, и это разоблачает искусство как самодостаточный институт, что может быть одной из причин, почему большинство кураторов не отзываются об этом эссе хорошо. Но

интересно посмотреть, что Толстой рассматривает как искусство: «анонимная история о цыплёнке, пение крестьянок в его поместье под битьё в косу, самые сентиментальные из жанровых картин, дверные ручки, фарфоровые куклы» (перечисление Ричарда Пивера). Или ритуал, в ходе которого члены мансийской общины разыгрывают охоту, ранение и смерть оленя, и в котором люди играют роли и охотника, и лани-матери, и оленёнка. Искусство это не объект с тем или иным статусом; напротив, это передача эмоции от рассказчика к слушателю и, что ещё более важно, общность, создаваемая с помощью этого их единения. Произведение говорит непосредственно, ясно и абсолютно. Толстой осуждает большую часть официальных форм искусства, включая Вагнера, Шекспира и себя самого. Нигилистическая логика, дидактическое умонастроение и сильное религиозное чувство ведут Толстого к отвержению любого искусства слишком умного, пытающегося удовлетворить и впечатлить. Этот текст приводит нас к объектам искусства, которые не имеют статуса или не стремятся к нему, но напрямую вызывают к той фундаментальной, связующей эмоции, которая для Толстого имела важные этические обертоны. Эссе «Что такое искусство?» воистину экстатично в своих выводах. И оно имело на нас глубочайшее влияние. Та часть, которую цитирует «The Sprawl», является определением искусства как передачи чувства от одного человека другому. Толстой использует пример мальчика, который встречает в лесу волка, а после рассказывает кому-то историю об этом. Если история заставляет слушателя испытать те же ощущения, которые испытал мальчик — это и будет искусством. Но если бы мальчик выдумал эту встречу и рассказал кому-то свою выдумку, а слушатель испытал бы те же ощущения, это тоже было бы искусством. Произведение искусства не обязано отсылать к чему-то, что происходило на самом деле; оно может быть изобретено, сконструировано — при условии, что оно передаёт, делится, генерирует реальность чувства. Для Толстого то, что передаёт искусство, что оно сообщает, и есть добро: «[...] то, что никем не может быть определено, но что определяет все остальное».

Лев Толстой, Что такое искусство? Leo Tolstoy, What is Art

describes himself, his condition before the encounter,

-
1. Metahaven, [The Sprawl \(Propaganda about Propaganda\)](#), 2016.
 2. Félix Guattari, *Les trois écologies*, (Paris: Éditions Galilée, 1989), p. 34.
 3. [Manifesto on Xenofeminism: A Politics for Alienation](#) by Laboria Cuboniks, 2015.
 4. См. Rick Poynor, [Metahaven's Information Skies – a new kind of film for the technosphere?](#), Creative Review, 2016; Aaron Santry, [Highlights from the Rotterdam Film Festival](#), Frieze, 2017.