

деколонизальность

бытия,  
знания

Деколониальность  
бытия,  
знания  
и ощущения

Сборник статей  
Мадина Тлюстанова

и ощущения



# деколониальность

бытия,  
знания

и ощущения

Деколониальность  
бытия,  
знания  
и ощущения

Алматы  
2020

Сборник статей  
Мадина Тлостанова

УДК  
325.81:75



УДК 325.81:75

ББК 85.14

Т49

Данная книга является первым выпуском в рамках издательской программы Центра Современной Культуры «Целинный».

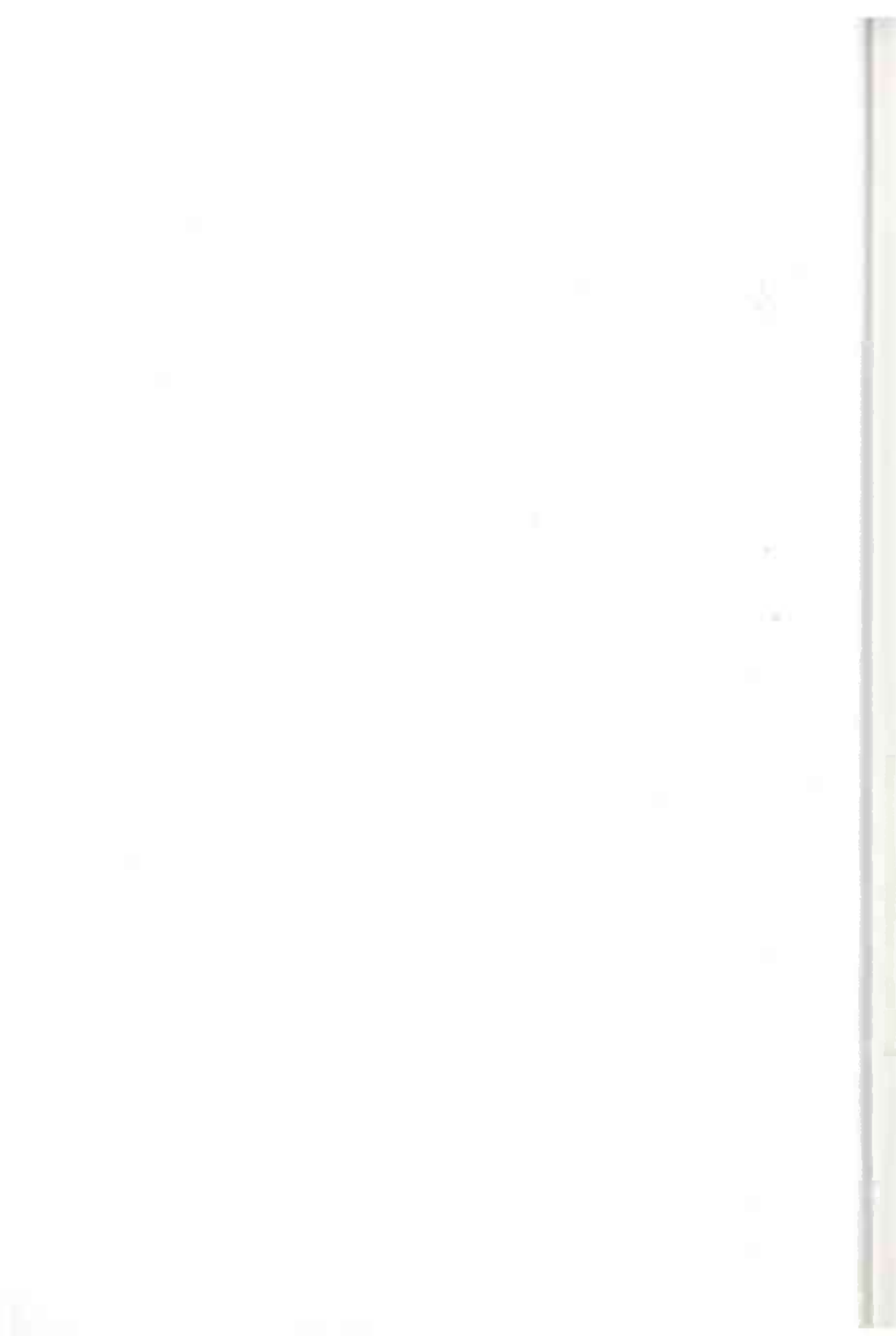
Т49 Тлостанова, Мадина Владимировна

ДекOLONиальность бытия, знания и ощущения:  
сборник статей / М. Тлостанова. —  
Алматы: Центр Современной Культуры  
«Целинный», 2020. — 192 с.

**ISBN 978-601-305-393-6**

В сборнике прослеживается генеалогия основных концептов, идей и целей деколонизальной мысли, как они формировались и менялись на протяжении последних трех десятилетий. Автор возвращается к этим константам с позиции сегодняшнего момента и быстро меняющегося мира. Она критически останавливается на таких ключевых проблемах деколонизального поворота, как размежевание и возможные диалоги с постколониальной теорией, экзистенциальные и онтологические аспекты деколонизальности, деколонизация музея и университета, деколонизальный эстетизм и аффективность, анализ культуры и искусства постсоветского пространства через призму деколонизальности. Крупным планом представлено творчество трех современных художниц, обладающих деколонизальной оптикой, — Сауле Сулейменовой, Таус Махачевой и Хаив Кахраман. Сборник адресован широкому кругу читателей.

**Постколониальность — не только теоретическая школа, но и человеческий удел, тогда как деколониальность — это осознанный политический, этический и экзистенциальный выбор.**



## О Центре

Центр Современной Культуры «Целинный» — первая в Казахстане частная институция, направленная на развитие междисциплинарного взаимодействия современной культуры и искусства. Центр основан казахстанским предпринимателем Кайратом Боранбаевым и располагается в здании построенного в советское время кинотеатра «Целинный», где ведется реконструкция под руководством британского архитектора Асифа Хана.

Панорамный кинотеатр «Целинный» был построен в 1964 году по типовому проекту (архитектор С. Розенблюм, привязка к месту В. Кацев, Б. Тютин, инженер В. Семенов) и сразу же стал одним из самых популярных досуговых центров для жителей советской Алма-Аты (так, за 1982 год его посетило более двух миллионов человек). Уникальный визуальный образ кинотеатра «Целинный», обращенного к алма-атинскому «Бродвею» светящимся стеклянным фасадом фойе, сложился благодаря видимым с улицы гигантским сграффито художника Евгения Сидоркина с изображением скачек, танцев и жанровых сцен. В первое десятилетие XXI века кинотеатр был перестроен и использовался в качестве ночного клуба, оставаясь популярным местом городского досуга. В 2018 году в ходе адаптации здания для проведения выставочных проектов были обнаружены оригиналы сграффито Сидоркина, ранее считавшиеся утраченными.

## Иллюстрации

Сауле Сулейменова.

One Steppe Forward. 2019. (Триптих)

Пластиковые пакеты, полиэтилен.

130x180 смx3

128, 138, 140

Сауле Сулейменова.

Три невесты / Үш келін / Three Brides. 2015.

Пластиковые пакеты, холст. 100x140 см.

135

Таус Махачева, Кольцевая, инсталляция,  
смешанная техника. 2018.

148

Таус Махачева, Кольцевая, инсталляция,  
смешанная техника. 2018

150

Таус Махачева, Шаривари,  
смешанная техника. 2019

155

Таус Махачева, Канат,

видео, 58.10 мин., цвет, звук. Дагестан, 2015

162–163

Таус Махачева, Канат,

видео, 58.10 мин., цвет, звук. Дагестан, 2015

164

Хаив Кахраман. Габ-эль-Шейх, 2013.

Масло, дерево. 111–142 дюйма.

173

Хаив Кахраман. Гиперневидимое 2, 2019.

Масло, деревянная панель.

50x50x2 1/2 дюймов

178

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Список иллюстраций

Вместо предисловия

- 14** Глобальная колониальность  
и постколониальное состояние
- 38** Деколониальность  
и онтологический дизайн
- 58** Деколонизация институтов  
производства знания
- 88** Колониальность ощущения  
и деколониальный эстетизм
- 110** Деколониальные импульсы  
в постсоветском искусстве
- 128** Что значит быть казахом?
- 148** «Супер Таус» и другие герои
- 168** Сплетая и расплетая миры  
и собственные «я»
- 184** Вместо заключения



# Вместо предисловия

Предлагаемая вниманию читателей книга — это не монография, а всего лишь сборник статей разных лет, который не претендует на внутреннюю взаимосвязь частей или целостность замысла. Но, готовя эту небольшую подборку по любезному приглашению Центра Современной Культуры «Целинный» в Алматы, я в очередной раз убедилась, что перепечатывать без изменений собственные статьи десяти- и даже пятилетней давности не вижу особого смысла. И дело не в том, что мое мнение по обсуждаемым вопросам изменилось на диаметрально противоположное, а скорее, в том, что изменился сам мир. Многие из того, что было важным еще недавно, сегодня отошло на второй план. И наоборот, те темы, которые казались вчера не столь актуальными и даже далекими от нужд и чаяний большинства людей, неожиданно оказались животрепещущими не только отдельно для жителей мирового Севера или Юга, для постсоветского пространства или для коренных народов, но вообще для всех «землян», включая далеко не только наш биологический вид. При этом деколониальность, как определенная оптика, для меня стала само собой разумеющейся, как постмодернизм, который уже нельзя развопыотить, но во многом ушла в стиль, уступив место другим интересам и проблемам.

Поэтому работы, которые были изначально намечены для этого сборника, в процессе его подготовки были дополнены и изрядно изменены. Связано это и с тем, что, как исследователь, я в последние годы дрейфую в сторону несколько иных проблем, подходов, областей знания, сфер деятельности и форм субъектности. Прежде всего, это обусловлено попыткой осмысления глобальных вызовов и сегодняшнего сложностного кризиса, который человечество пока даже не способно до конца осознать, как и размышлений о том, что этому можно (и можно ли) реально противопоставить. Деколониальность не потеряла своей актуальности, но просто не занимает для меня больше центрального места среди других соображений и оптик, став одной из органичных и важных частей того переходного дискурсивного и экзистенциального контекста, в котором мне интересно и важно существовать сегодня.

Кроме того, яснее для меня становятся, по прошествии двух десятилетий тесного взаимодействия с другими деколониальными мыслителями, активистами, художниками, и внутренние противоречия и определенные ограничения этого дискурса. Так, традиционно сильная в своем критическом анализе прошлого деколониальная мысль не столь убедительна, как мне представляется, в трактовке настоящего. Многие аспекты современной



реальности остаются за пределами интереса деколониалистов. Прежде всего, это касается технологических аспектов колонизации, ведущих сегодня к изменению природы человека. Как мне кажется, этот изъян связан с тем, что деколониальная рамка при всей своей широте все же недостаточна для схватывания сложностных проблем сегодняшнего мира и должна быть дополнена другими оптиками. Для большинства деколониальных проектов характерна излишняя обращенность в прошлое, что представляется нередко в качестве отказа от линейной темпоральности. И хотя этот акцент на реабилитации прошлого, памяти, забытых космологий вполне понятен и, безусловно, важен, по-видимому, нельзя все же на этом останавливаться. Следует, непременно, продолжить деколониальную критику в отношении настоящего и будущего, а значит, и в направлении реального действия. Отсюда — еще одна проблема деколониальности, которая, как мне видится сегодня, становится все более рельефной. Это разрыв между академическим деколониализмом и деколониальными практиками снизу, со стороны местных сообществ, социальных движений, художественных инициатив и т. д. Иными словами, это несоответствие или рассогласованность деколониальности как дискурса и деколониальности как действия.

Вместе с тем, даже если мои собственные интересы несколько сместились, я полагаю, что говорить о деколониальности в пространстве бывшего СССР по-прежнему крайне важно, и с некоторым опозданием это осознание пришло практически во все бывшие республики СССР, включая и Россию. Подобный временной зазор в восприятии деколониальности связан не только с хронической догоняющей модернизацией, с отсутствием доступа к соответствующим текстам, прямого диалога с представителями немейнстримовской науки, но и с тем, что деколониальность вошла в последнее десятилетие в моду в мировом контексте, была легитимирована и присвоена теми самыми дискурсами, против которых она изначально была направлена. Все это привело к тому, что, наконец, деколониальность оказалась подхвачена и в периферических пространствах бывшего второго мира.

Но самое главное все же то, что в постколониальных постсоветских контекстах должно было сформироваться и обрести свой голос другое поколение, свободное от советских комплексов, легко вступающее в диалог и полемику с самыми разными школами и направлениями критической мысли в широком спектре от мирового Севера до мирового Юга. Это люди более свободные, открытые разным позициям, не скованные архаическим иерархиями и искусственно созданными канонами. В последние несколько лет я все чаще получаю письма от молодых ученых, художников, активистов не только из традиционно деколониальных пространств Латинской Америки, Африки, Ближнего Востока, но и из России, Центральной Азии, Закавказья, с Северного Кавказа. Большинство из них пытается разобраться в том, насколько деколониальность актуальна для их специфической ситуации, контекста, локальной истории. Они, по сути, пересоздают деколониальность заново, и для меня особенно ценно именно то, что деколониальная мысль тогда не застывает, не музеезируется, а меняется, развивается и усложняется самими акторами.

Здесь и произошло, как мне представляется, совпадение самоощущения и концептуальных установок постколониального постсоциалистического человека, что позволило деколониальной мысли превратиться из еще одной отвлеченной теории в личностно окрашенное размышление о мире и о себе, о прошлом и настоящем, о свободе, человеческом достоинстве и праве быть другим. Как бы то ни было, за пять лет, что прошли с моего отъезда в Швецию, интерес к деколониальности и ее понимание заметно выросли в постсоветских странах.

Мое собственное позиционирование в этой ситуации довольно странно, поскольку публикация нескольких десятков статей и двух монографий, посвященных деколониальной мысли, на русском языке с 2000 по 2015 год, в России осталась по большому счету невостребованной. Сейчас смешно вспоминать реакцию московских коллег из академических институтов и ведущих университетов, традиционно отмеченных колониальной амнезией и синдромом белой невинности. Они неизменно встречали мои деколониальные работы в штыки и с полным непониманием, зачем вообще нам нужен этот странный дискурс, повествующий о каких-то угнетенных людях и оперирующий непривычными терминами и ссылками на неизвестные имена. В России ведь так и не сформировалась культура критического взгляда на свое прошлое (и настоящее), в том числе и имперско-колониальное. Не было и нет по большому счету инструментов для понимания этой проблематики, языка, концептуального аппарата. Хотя мнение российских академических гуру меня никогда не интересовало, как любому автору, мне все же был нужен предметный диалог с незашоренным и менее триумфально невежественным читателем. И именно этот поиск отклика и побудил меня перестать писать большие книги по-русски. Моя последняя русскоязычная монография вышла в 2009 году, а все последующие писались и публиковались по-английски. В этом смысле сборник, который читатель держит в руках, — это попытка своеобразного запоздалого возвращения автора в русскоязычное пространство, но в несколько ином качестве, что приятно, но и тревожно. Поскольку во внезапном превращении в пресловутого «пророка» есть определенный след имперского различия и связанного с ним комплекса неполноценности, который требует западной легитимации, для того чтобы начать восприниматься в «своем отечестве» серьезно.

Вошедшие в этот сборник работы предлагают взглянуть на деколониальную мысль в применении к разным областям жизни и в разном масштабе. В статье «Глобальная колониальность и постколониальное состояние» я возвращаюсь к давней проблеме непонимания важных различий между постколониальным и деколониальным дискурсами и вместе с тем нежелания и иногда неспособности обоих направлений услышать друг друга и начать двигаться в сторону более тесного взаимодействия и диалога. Суть предлагаемого мною подхода состоит в том, чтобы рассматривать постколониальность не как теоретическую школу, а гораздо шире — как человеческий удел тех, кто принадлежит к колониальной стороне модерности. В интерпретации же деколониальности подчеркивается ее опциональный характер, процесс перехода от постколониального состояния к осознанному деколониальному ощущению,

мышлению, бытию и действию. Кроме того, в этой работе я касаюсь и некоторых особенностей деколониального прочтения постсоветской ситуации.

В статье «Деколониальность и онтологический дизайн», которая продолжает и развивает ряд моих работ по дизайну, опубликованных за последние несколько лет, деколониальные размышления вступают в диалог с концепциями онтологического дизайна в интерпретации Тони Фрая. Дизайн выступает онтологическим инструментом, способным изменять социальную и культурную реальность и моделировать человеческий опыт, субъектность и среду. Но и модерность/колониальность, как ключевое понятие деколониального дискурса, также рассматривается как тотальный дизайн, определяющий отношения между миром, предметами, объектами и людьми. При этом онтологический дизайн может носить как негативный (обезбуживающий), так и позитивный (связанный с реэкзистенцией) характер. Особое внимание уделяется колониальности дизайна и возможным способам его деколонизации. Колониальность дизайна надзирает над нашим восприятием и дисциплинирует нашу интерпретацию себя самих, мира, других людей, живых существ и предметов. Колониальность дизайна сопутствовала ведущим современным универсалистским утопиям, которые сегодня остались в прошлом, и испытывала сопротивление извне и изнутри посредством различных проявлений пограничного мышления и бытия, которые можно считать формами деколониального неповиновения и пересоздания.

Статья «Деколонизация институтов производства знания» переосмысливает заново тему, к которой я обращалась неоднократно во многих работах, а именно — колониальность знания и мышления и, соответственно, ключевую эпистемологическую основу деколониальности. Работа начинается с деколониальной интерпретации истории и современного состояния дисциплин, укорененных в особом объективирующем современном взгляде, изымающем наблюдателя из мира. Эпистемологическая матрица модерности/колониальности рассматривается в ряде своих проявлений, определяющих онтологические, экзистенциальные, гносеологические, этические и иные особенности современных субъектов, легитимированные в качестве нормы. Одна из тенденций современного/колониального производства знания, которой уделено особое место в статье, — это пролиферация все новых и новых дисциплин, утрачивающих связь с реальностью. Попытки выхода из кризиса дисциплинарности рассматриваются как в рамках самой евромодерности (постдисциплинарность), так и за ее пределами, в частности, в деколониальной мысли. Наконец, особое внимание уделено конкретным проявлениям колониальности знания в двух основных современных институтах по его производству и распространению — университете и музее, и возможным путям их деколонизации в соответствии с открытым, процессуальным и незавершаемым принципом деколониального обучения — учиться разучиваться для того, чтобы учиться снова, уже на других основаниях.

Работа «Колониальность ощущения и деколониальный эстетизм» — это еще одно переосмысление и обобщение множества статей, написанных мной на эту тему за последние двенадцать лет. Деколониальный эстетизм все это время развивался, уточнялся и менялся вместе с дискуссиями, которые про-

исходили внутри деколониального дискурса, вместе с тем как все большее число художников, писателей, режиссеров откликалось по-своему на проблемы колониальности восприятия и ощущения. Статья открывается попыткой вписать деколониальные эстетические представления в современный контекст эстетических теорий и практик, в котором доминируют постмарксистские концепции, и объяснить различия между ними. Деколониальный эстетизм рассматривается как важная часть освобождения знания, бытия и ощущения от ограничений западной эстетики. Особое внимание уделено разнице между эстетикой и эстетизмом в деколониальной интерпретации, а также таким аспектам, как взаимосвязь прекрасного, блага и специфических путей производства знания. В связи с этим работа фокусируется на определении механизмов деколониального возвышенного и его отличий от конвенциональных свромодерных теорий возвышенного.

Статья «Деколониальные импульсы в постсоветском искусстве» также выросла из множества моих работ, публичных лекций, выступлений, связанных с постсоветским искусством и его возможными переключками или красноречивым отсутствием таковых с деколониальной повесткой дня. Советская/российская модерность/колониальность воспринимается как более сложная и противоречивая, поскольку, в отличие от классических империй модерности и их колоний, здесь имперско-колониальные отношения были отмечены ложной деколонизацией и многократной реколонизацией, затруднявшими освобождение сознания, бытия и мышления народов «национальных окраин» и впоследствии советских республик. Я вкратце останавливаюсь на колониальных обертонах печально знаменитой формулы «национального по форме и социалистического по содержанию» искусства как неудачного симбиоза местных нарративов и евромодерной эстетики, пропагандировавшейся культуртрегерами из метрополии, и рассматриваю его эволюцию на постсоветском этапе. Основные деколониальные тенденции, выделенные в связи с этим в статье, связаны со сдвигом национального искусства постсоветских стран от безопасных, декоративных, порой самоориентальных форм к искусству с ярко выраженными критическими импульсами и задачами возрождения национальных космологий, этик, забытых моделей и путей художественного мышления, стертой памяти о цензурированном прошлом.

Заключающие сборник три статьи посвящены деколониальным аспектам творчества трех современных художниц, работы которых особенно близки мне в экзистенциальном, эстетическом, политическом и этическом смыслах. Со всеми тремя меня связывают годы сотрудничества и внимательных и скрупулезных попыток проникнуть в их художественные замыслы и человеческие позиции. Сауле Сулсймснова, Таус Махачева и Хаив Кахраман — очень разные художницы с разной жизненной траекторией и позиционированием, и каждая из них по-своему коммуницирует с деколониальными задачами, темами и оптикой. Тем не менее все они приносят что-то свое и весьма оригинальное в копилку деколониального творчества и их голоса важны для сложной симфонии художественного освобождения, которая все настойчивее обнаруживает себя в мире сегодня, по мере того как его шансы на выживание становятся все более призрачными.

# **Глобальная колониальность и постколони- альное состояние**

**Постколониальность — не только теоретическая школа, но и человеческий удел, тогда как деколониальность — это осознанный политический, этический и экзистенциальный выбор.**

# 01 Глобальная колониальность и постколони- альное состояние

Одна из распространенных и типичных ошибок восприятия деколонизальности — ее смешение с постколониальной теорией и критикой<sup>1</sup>. Причем подобное неразличение свойственно в разной степени и европейской, и российской науке, и исследовательским сообществам бывших советских республик, вот уже три десятилетия с переменной долей успеха развивающих собственные научные школы и подходы. И хотя постколониальный дискурс сегодня вошел в моду, казалось бы, повсеместно, его рецепция в постсоветском пространстве оставляет все еще желать лучшего. При этом искусство, литература, кино и театр на развалинах СССР гораздо раньше и успешнее ученых начали осваивать проблематику имперско-колониальных травм и порождаемых ими специфических идентификаций. Что касается академиче-

<sup>1</sup> Различение постколониальной теории и критики связано с противоречивой внутренней структурой постколониального дискурса, не всегда правомерно объединяющего ученых в бывших колониях и их коллег из западных университетов. Санкционированная постколониальная теоретическая триада включает Эдварда Саида, Хоми Бабу и Гаятри Спивак — постколониальных исследователей, сумевших занять важное место в академической жизни метрополии и предложивших ряд общих концептов и понятий, определяющих логику и оптику постколониального взгляда (Moore-Gilbert 1997). Чуть ранее начавшая развиваться постколониальная критика представляет собой прикладные разработки, выросшие из изучения литературы стран Британского Содружества во всем ее многообразии, и по составу включает и представителей поселенческих колоний, и расиализированных постколониальных иных. Эта группа занята в основном анализом текстов и нередко смыкается с культурными исследованиями (Ashcroft et al. 1989). Группа южноазиатских субалтерных историков (Chakrabarty 2000) и критическая постколониальная историография в бывшей метрополии (Young 1990) по основным предпосылкам стоят ближе к деколониальному повороту, хотя и опираются в большей мере на британскую марксистскую школу, тогда как описательная постколониальная историография, создаваемая чаще учеными мирового Севера, предельно деполитизирована и занята неким сравнительным колониализмом. Марксистская постколониальная критика в бывших колониях и на мировом Севере сохраняет связь с марксизмом (Samir Amin), в этом смысле отличаясь от деколониальной проблематизации векторных моделей истории и экономики посредством космологий колонизированных и коренных народов. Развивается и критика постколониальной теории изнутри в трудах ее второго поколения (Lomba 1998, Gandhi 1998). Термин «постколониальные исследования» пытается примирить все эти и многие другие версии постколониального дискурса для дальнейшей самолегитимации и институализации.



ской сферы, то здесь сразу несколько факторов обусловили поначалу не слишком теплый прием постколониальных штудий в России и бывших советских республиках, как и практически полное отсутствие деколониальной повестки дня, что сменилось на исходе второго десятилетия XXI века внезапным бумом и неслыханно широкой и размытой трактовкой деколониальности.

Среди этих факторов следует назвать высокую степень субъективизма, связанную с личными вкусами, этическими и политическими установками и пробелами в образовании исследователей, берущихся интерпретировать постколониальную теорию и деколониальную мысль. Впрочем, их не всегда можно обвинить в невежестве, ведь, по устоявшейся традиции, отбор научных работ для перевода и публикации по-прежнему находится в руках тех, кто вряд ли сочтет постколониальные исследования и деколониальность необходимыми для отечественной науки текстами. Поэтому для настоящего, серьезного знакомства с этими направлениями исследований требовалось и по-прежнему требуется применить дополнительные усилия (поиск книг и статей, отсутствующих в библиотеках, изучение дополнительных языков, чтобы читать их в оригинале, и т. д.).

И все же печальным фактом остается непонимание и незнание исследователями общей эволюции постколониального дискурса и деколониальной мысли и их специфических политических, культурных, исторических и иных контекстов<sup>2</sup>. Это объясняется не в последнюю очередь отсутствием саморефлексии и, в более широком смысле, осознания контекстуальности, ситуативного характера любых теорий, что по-прежнему свойственно постсоветской науке, отмеченной неосознанной инерцией позитивизма и ересью объективности в форме делокализованного универсализма. Гораздо проще и короче эту болезнь в деколониальных терминах можно определить как колониальность мышления и знания. Она свойственна и России как зоне имперского различия, и пространству ее колониального различия, в особенности неевропейского.

Субъективизм и скачкообразная трактовка постколониальных исследований и деколониальной мысли в постсоветских странах связаны с характерными особенностями социологии научных сообществ. Так, в России долгое время в академической среде отсутствовало среднее поколение и сохранялось превосходство ученых, формировавшихся в поздние советские годы. Перекормленные официальной идеологией в позднесоветский период, они отворачивались от тех отраслей знания, которые казались им ангажированными, потенциально левацкими, обпаруживающими любые связи с марксизмом

<sup>2</sup> Получившая высокую оценку в России книга А. Эткінда о внутренней колонизации (Etkind 2011) как раз из таких примеров поздней и искусственной адаптации модного постколониального дискурса в достаточно поверхностных и необоснованных формах, что очевидно любому, кто внимательно читал антиколониальные и постколониальные тексты или хоть немного знаком с историей Российской и Советской империй. Прошедшие в 2019 году конференции, циклы лекций и разного рода событий на самых модных площадках Москвы, объединенные под эгидой «деколониации», также вызывают сомнение в правомерности использования этого термина, окончательно отделившегося от своей историко-локальной привязки и превратившегося в синоним деконструкции или критики в широком и предельно размытом смысле.

или другими освободительными идеологиями. Но именно эта демонстративная деполитизация, которая в СССР еще могла восприниматься как форма противостояния режиму, в постсоветский период оказалась фатальной, оставив отечественное гуманитарное и социальное знание на обочине мировой пауки. И дело не только в объективной сложности самого вхождения в мировой научный контекст из позиции прежнего несуществования, но и в расхождении раннего постсоветского знания с актуальными на тот момент в мире научными установками, которые не только не отрицали политическое измерение, но исходили из его необходимости. Прямое отношение этот изъян позиционирования имел к поначалу негативной рецепции постколониальной теории, а позднее и деколониальной мысли постсоветскими учеными, контролировавшими академическую моду. Их отличало нескрываяемо брезгливое отношение к проблемам «третьего мира», которые воспринимались исключительно в терминах марксистско-ленинского интернационализма, только со знаком минус, как и консервативно-элитистский и европоцентристский подход к трактовке художественных канонов и эстетических представлений. Последнее также выливалось в отторжение незападного искусства, литературы, кино, театра как заведомо уступающих высокому модернизму или постмодернизму, и в презрительное отношение к исследованиям, изучавшим эти художественные, культурные и социальные феномены.

В мировой науке отношение к постколониальному дискурсу и тем более к деколониальности также было и остается крайне запутанным и противоречивым. Но в целом рецепция постколониализма, деколониальной мысли, как и других критических концепций инаковости, зависимости, угнетения, будь то различные формы феминизма и гендерных исследований и исследований сексуальности, критическая теория расы и критические этнические исследования, исследования коренных народов, эколого-гуманитарные гибриды с пост- и трансгуманистическим уклоном, и многие другие теоретические «кузены» постколониального дискурса, получившие институализацию в последние несколько десятилетий, более благоприятна. Практически все эти постдисциплины зарождаются в связи с бурными шестидесятыми и начиная с конца 1970-х годов постепенно получают академическую легитимацию в западной науке, во многом меняя ее архитектуру. В центре внимания оказываются проблемы множественной идентичности и, в более широком смысле, так и не решенные в западной современности дилеммы универсализма и партикуляризма, эссенциализма и конструктивизма.

Критика постколониализма также крайне разнообразна и в целом варьирует по известному политическому спектру от право-консервативного и традиционалистского, что в западном контексте означает дискредитацию постколониальных исследований с позиции канонической европоцентристской культурной матрицы<sup>3</sup>, до либеральной и неолиберальной критики с ее «расовой слепотой», отработанными механизмами апроприации модной

<sup>3</sup> Российская ситуация иная, поскольку здесь консервативная националистическая критика активно присваивает себе право носить постколониальные одежды. Подробнее о причинах этого явления см. ниже в связи с обсуждением природы имперского различия.



инаковости и эффективной деполитизацией имперско-колониальной проблематики как очередной интеллектуальной моды. Левый дискурс в целом также не приемлет постколониальной теории, полагая политику идентичностей устаревшей и мешающей борьбе объединенного мирового прекаритета против неолиберального капитализма (Bourdieu 2009, Raunig 2013). Эти три пути критики постколониального дискурса более понятны в России и в ряде постсоветских стран, поскольку, несколько упрощая, можно сказать, что отечественные ученые, как правило, относятся либо к элитарно-консервативно-традиционалистскому, либо к либеральному, либо к неомарксистскому направлению.

Деколониальная же критика постколониализма пока для постсоветского контекста — явление малопонятное. Да и в европейском контексте лишь немногие понимают разницу между постколониальным дискурсом и деколониальной мыслью. Можно сказать, что для деколониальных мыслителей, писателей, художников, активистов, постколониальный дискурс недостаточно радикален и критичен. Наша критика постколониальности — это не критика слева или справа, а критика с позиции колониального различия, которая выступает в деколониальной мысли не как объект исследования, а как собственное выстраданное состояние, как точка, в которой мы существуем и из которой говорим (Mignolo 2014).

### Удел или выбор?

На формирование деколониальной мысли в ее академическом изводе оказали влияние несколько теоретических концепций и выросших из непосредственного опыта борьбы установок как западного, так и незападного происхождения. Это критическая европейская и американская теория (пост)модерности, южноазиатские и латиноамериканские субалтерные исследования, теология освобождения 1960–1970-х гг., дебаты в латиноамериканской социальной и политической теории по поводу философии освобождения, теории зависимости, споры о природе латиноамериканской модерности и постмодерности в 1980-х гг., последовавшее за этим обсуждение гибридности и креолизации в антропологии, в культурных исследованиях в 1990-е годы, чикано-феминизм, постколониальные исследования, африканская философия, переосмысленный миросистемный анализ И. Валлерстайна и т. д. Но главным источником были и остаются размышления о латиноамериканской политической, культурной и социальной реальности, с акцентом на знаниях и мышлении дискриминируемых групп и, прежде всего, коренных народов и потомков африканских рабов (Mignolo, Escobar 2009). При этом характерно, что пизовые деколониальные движения и выступления далеко не всегда повторяют эту траекторию и вообще могут с ней не пересекаться, не видя смысла в диалоге или полемике с современными установками.

Деколониальная мысль стремится к тому, чтобы прервать линейную историю поступательной смены прежних парадигм, эпистем и великих нарративов современности — христианства, либерализма и марксизма и т. д., но не заменить их собой, а выстроить опциональный образ мира параллельно этим общезвестным моделям. Деколониальные мыслители не ограничиваются

лишь Западной Европой, Северной или Южной Америкой, включая в поле внимания весь мир, причем не только как источник культуры и пассивного адресата западных вызовов современности, формирующего свой отклик на них, но и как источник знания, генератор других эпистем, чаще всего отвергаемых или не замечаемых мировым Севером.

Вместо того чтобы привычно вести свое историческое происхождение от интеллектуального наследия Греции и Рима, деколониальное мышление в качестве точки отсчета использует совершенно другие события — открытие Нового Света, возникновение атлантических коммерческих маршрутов XVI–XVII вв., геноцид коренного населения и работорговлю африканцами, организованную западными христианскими государствами Европы (Португалией, Испанией, Францией, Голландией, Англией). Эпистемологически в фокусе деколониальности тогда оказываются, прежде всего, критические позиции представителей коренных народов, колонизированных и расиализированных групп населения, причем как в истории, так и в современности.

В течение пятисот с лишним лет модерности/колониальности существовали самые разные формы противостояния ей — от вооруженных столкновений и революций до интеллектуального и аффективного протеста. Примеры таких протодеколониальных выступлений и позиций многочисленны, но, как правило, выпадают из официальных историй и остаются неизвестными широкой публике. Таков инкский летописец XVI века Фелипе Гуаман Пома де Айяла, автор знаменитой «Первой хроники и доброго правления», потомок знатного рода, происходившего с территории современного Перу. Крещенный под именем Фелипе, он воспитывался испанцами и служил переводчиком у миссионеров. Тысячестраничная рукопись хроники завоевания бывшей империи инков испанцами обличала религиозно-культурный колониализм Испании и жестокие попытки искоренить все следы местной космологии и религии. Она была обращена к королю Филиппу III, до которого, впрочем, так и не дошла. «Это наша страна, — писал Гуаман Пома, — поскольку ее нам дал Господь». Под хорошим или добрым правлением он понимал учет как инкских социально-экономических структур, так и европейских технологий и христианской теологии, адаптированных для практических нужд андских народов. Гуаман Пома просил короля Филиппа III назначать на управленческие должности не только испанцев, но и местных жителей. Стремясь отказаться от деления мира на своих и чужих, за 250 лет до Канта Гуаман Пома предложил испанцам свой вариант организации Индий Нового Света — так он называл смешанное существование правления инков и испанцев в виде королевства Перу и государстве инков Тавантинсуйу, которое он предлагал организовать на основании социальной стабильности и иерархичности, построенной по принципу протофедерализма (Mignolo 2011a).

Другой интересный пример — африканский abolitionист XVIII века Оттобах Кутуапо — один из первых африканских интеллектуалов в Европе, автор книги «Мысли и чувства по поводу зловещей и безнравственной торговли людьми» (1787), где он полемизирует с Юмом, Гоббсом, Локком, утверждая, что человек счастлив и процветает в естественном состоянии, а дегуманизируется как раз в условиях гражданского общества и управления,

основанного на соревновательности (Bogues 2003). К протодеколонизальным фигурам следует отнести и Антона Вильгельма Амо — самого известного африканского мыслителя в Европе XVIII века, первым поднявшего вопрос, что значит быть одновременно африканцем и европейцем, вопрос, который позднее возникнет у Уильяма Дюбуа в его знаменитой модели двойственного сознания. В «Трактате об искусстве надлежащего философствования» Антон Амо критикует дуализм Декарта, основываясь на различии в геополитике и телесной политике знания и на собственной соотнесенности с эпистемологией и языком Акан, в рамках которых фраза «*Cogito ergo sum*» была бы просто бессмысленна (Abraham 1996).

И все же деколонизальность во всей полноте ее концептуальных проявлений могла возникнуть лишь только с концом Холодной войны. Это обстоятельство заслуживает более подробного рассмотрения и объяснения. В тот момент, когда Франсис Фукуяма провозгласил «конец истории» (Fukuyama 1992), похоронив социалистическую модернность как последнюю глобальную утопию всеобщего счастья и социальной справедливости, перуанский социолог Анибаль Кихано впервые сформулировал понятие колониальности (Quijano 1992). Сам термин «колониальность» был, по словам В. Миньоло, «ответом с изнанки модерности на навязанную отныне однородность неолиберальной модерности и на осознание того, что государство не может быть демократизировано или деколонизировано» (Walsh and Mignolo 2018: 106). В этот момент понятие времен Холодной войны «деколонизация» и сменяется на деколонизальность. И точно так же, как колониальность отличается от колониализма, деколонизация отличается от деколонизальности. Происходит это именно тогда, когда «внезапно» заканчивается социалистическая модернность и Ф. Фукуяма объявляет конец истории как конец идеологической эволюции человечества и утверждение универсальной западной либеральной демократии как финальной формы управления. Наступление этого вечного настоящего потребительского рая и отмена хода времени незаметно запускают механизм хронофобии, результаты которой мы видим сегодня, спустя три десятилетия, — в беспомощной мировой политике, которая не способна противопоставить что-либо глобальным сложным вызовам — от геополитического персформатирования до нового переселения народов, от изменения климата до вступления в эпоху постмира.

Разочарование в возможности самого существования справедливого постколониального государства — важнейший и постоянный аспект деколонизальной чувствительности, который делает невозможным и неприемлемым всякое сотрудничество с любым государством. Деколонизальность в основном касается критики и размежевания с теми привычными представлениями, которые оказались укоренены во всех нас благодаря модерности/колониальности, «с тем, как она способствовала и продолжает способствовать отрицанию, обесцениванию и искажению знаний, субъектностей, мироощущений и мировоззрений» (Walsh and Mignolo 2018: 4).

Таким образом, центральная для деколонизальной мысли идея — это предложенная Кихано «колониальная матрица власти» (сокращенно — колониальность), которая основывается в своем зарождении на определенном

сочетании торгового капитализма, миссионерского христианства и изобретении идеи расы для последующей таксономизации человечества (Quijano 1992). Это и есть темная сторона модерности, без которой последняя просто невозможна. Колониальность проявляется во всех областях действительности — от экономической колониальности (капитализма) до колониальности власти, мышления, бытия, гендера, памяти и ощущения. Причем риторика модерности, которой впитывает человечество вот уже более пятисот лет, всегда скрывает за собой логику колониальности.

По словам Нельсона Мальдонадо-Торреса, «колониальность отличается от колониализма... Она касается долговременных структур власти, которые возникли в результате колониализма и определяют культуру, труд, межсубъектные отношения, производство знания... Колониальность переживает колониализм. Она остается живой в книгах, в академических критериях, в культурных паттернах, в здравом смысле и в самовосприятии людей, в их надеждах и чаяниях и во многих других аспектах современной жизни. В определенном смысле мы, как современные субъекты, вдыхаем колониальность всюду и каждый день» (Maldonado-Torres 2007: 243).

С момента возникновения деколониальной мысли как осознанного движения, а произошло это примерно на полтора десятилетия позже выхода на арену постколониальных штудий, представители постколониальных исследований отказывались признавать существование деколониальной мысли и либо присваивали ее основные идеи и фигуры, особенно если речь шла о непосредственных предшественниках, либо дискредитировали это движение как таковое. Они представляли его вторичным по отношению к себе самим и при этом не утруждали себя попытками понять, в чем же состоит разница между двумя подходами.

Деколониальные ученые поначалу были вынуждены в большей мере встраиваться в существующую систему знания. Это было связано с тем, что сам деколониальный дискурс появился в осознанном виде лишь с концом Холодной войны, то есть достаточно поздно, когда постколониальная теория уже завоевала себе место под солнцем. Другой важной причиной относительной невидимости деколониальности была неблагоприятная геополитическая, эпистемологическая и даже языковая генеалогия — непринадлежность к англоязычной пост-британско-имперской среде, которая остается волшебным ключом, пропускающим в глобальный научный мир. Поэтому первые деколониальные работы так или иначе соотносились с постколониальной теорией и с постмодернизмом, как основным легитимизированным в тот момент на западе/мировом Севере критическим дискурсом. Но деколониальная мысль формировалась как бунт против засилья англо-саксонского доминирования в теории, в том числе и постколониальной, игнорировавшей первые два века модерности/колониальности и историю колонизации Южной и Центральной Америки. Важно, что деколониальные мыслители не стремились вписаться в существующую постколониальную парадигму, увидев ее ограничения, связанные с попыткой выдать локальный опыт Британской империи и ее колоний в Азии и Африке за якобы универсальные постколониальные правила, либо просто игнорировать все другие модели имперско-колониальных отношений.

Деколониальная мысль выбрала свой параллельный путь размежевания вместо соперничества и при этом путь отказа от претензий на единственно верную истину. Назвавшись опцией, она не стремилась свергнуть постколониальных теоретиков с их пьедестала, но лишь хотела показать, что мир сложнее и богаче, чем их достаточно узкое видение, и что деколонизация может и должна происходить не только в сфере политики или экономики, но и в сфере эпистемологии, и в рамках тех самых критических дискурсов, которые заняты имперско-колониальными проблемами. Эта попытка радикализации и реполитизации была воспринята многими постколониальными теоретиками болезненно и ревниво.

На мой взгляд, соперничество между «поко» и «деко», как шутливо именуются иногда приверженцы обоих дискурсов, — тупиковый путь. В современной ситуации глобального сложностного кризиса, заставляющего вспомнить, что все мы находимся в одной лодке, важно искать возможные пересечения и пространства диалога между разными критическими концепциями, включая и постколониальный дискурс. Мне позволяет сделать такой вывод собственное одновременно постколониальное<sup>4</sup> и постсоветское позиционирование — по рождению и человеческому уделу, и деколониальное — по убеждениям, этосу и траектории моих научных интересов<sup>5</sup>.

Предлагаемый здесь взгляд на постколониальные исследования и деколониальную мысль позволяет если и не примирить их, то во всяком случае увидеть их возможные точки схождения по ту сторону соперничества и дисциплинарного национализма. Если на время забыть о различных геополитических генеалогиях двух дискурсов, то станет возможным рассматривать постколониальность как человеческий удел, как экзистенциальную ситуацию тех, кто родился на темной стороне модерности и, увы, не имеет возможности это изменить, развоплотить свое (пост)колониальное состояние. А деколониальность — это уже шаг, сопряженный с осознанным выбором. Это опция, предпочитаемая как политическое, этическое, эпистемологическое позиционирование и точка вхождения в деятельность. Деколониальный выбор начинается с определенной постколониальной ситуации, которая может находиться в сфере традиционных интересов изучения британских и французских колоний, фокусироваться на проблематике, более характерной для центрально-

4 Я представляю собой в этом смысле словно бы специально созданное для обсуждения интересующей нас темы сочетание этнокультурных традиций Северного Кавказа и Средней Азии — двух неевропейских российских/советских колоний, к которым наиболее применимы классические постколониальные категории.

5 Мой интерес начался с работы над докторской диссертацией, посвященной мультикультурализму в новейшей литературе США и основанной на переосмыслении постколониальных исследований (Tlostanova 2000), продолжился в монографии, осмысляющей постсоветскую литературу через призму имперско-колониальных проблем и заметно отошедшей от постколониальной теории в сторону деколониальной мысли и анализа всего, что оставалось невидимым при простом применении этих дискурсов к постсоветскому материалу (Tlostanova 2004), вышел во внелитературные сферы в ряде последующих работ, фокусирующихся на деколониальной проблематике в разных аспектах (гендера, эстетиза, знания и т. д.) (Tlostanova 2010, 2017, 2018; Tlostanova and Mignolo 2012).



и южно-американской конфигурации, или вовсе двинуться в сторону не столь частых для постколониального и деколониального анализов локальных историй Центральной и Восточной Европы, Османской Империи или России.

Простое описание постколониального удела или анализ его сегодняшних последствий в определенном пространстве тогда должны вести к следующему шагу, целью которого является деколонизация мышления, бытия, восприятия, гендера, памяти. Поэтому недостаточно просто назвать ученого постколониальным. Важно принять во внимание с самого начала не только объективно данные условия, но и какой выбор мы совершаем в нашей профессии и в жизни. Такое понимание пост- и деколониального не является общепринятым, поскольку, вместо того чтобы в сотый раз перечислять очевидные различия в зарождении «поко» и «деко» и их связи с разными типами колониализма в Индии и Африке и в Америках, оно освобождает каждый из дискурсов от соответствующих им генеалогий знания, чтобы посмотреть, насколько релевантны эти теории, когда они покидают свои пространства, и применимы ли они к иным геополитическим конфигурациям, таким как Евразия или Юго-Восточная Европа.

Различие между уделом и выбором позволяет понять основное расхождение между постколониальными и деколониальными учеными. Оно не связано только лишь с невниманием классической постколониальной теории к отдельным регионам и локальным историям и, значит, не может быть преодолено простым добавлением новых голосов и опытов (постсоветских, постосманских или пост-австро-венгерских) к постколониальной палитре. Постколониальные и деколониальные дискурсы относятся не только к разным локалам, но и к разным модусам мышления и бытия в мире, хотя нередко пересекаются друг с другом: деколониальные мыслители почти всегда являются постколониальными субъектами, а постколониальные ученые в своем большинстве разделяют деколониальную повестку дня. И все же существуют пространства и концептуальные инструменты в каждом из этих дискурсов, которые остаются непрозрачными по отношению друг к другу, демонстрируют определенные ограничения в области применения к иным локальным историям. Так, например, постсоветский и одновременно постколониальный опыт очень сложно объяснить посредством классической постколониальной теории. А история Османской империи требует дальнейшего развития концепций имперского различия, которые пока в деколониальности не получили достаточной интерпретации.

Необходимо радикальное переосмысление и разъяснение теоретических и методологических основ, на которых строятся имперские и колониальные классификации, чтобы проблематизировать в целом описательный или же, напротив, излишне абстрактный и делокализованный подход постколониальных исследований в смысле оценки феноменов совершенно разного порядка на основании их формального сходства, оставаясь при этом слепыми к корреляциям структурных и властных асимметрий. Наряду с либеральным принципом включения (старых и новых иных), который неоднократно демонстрировал свою патерналистскую неадекватность, а возможно и вместо него, нужно сформулировать иной принцип. Он должен, по-видимому, основываться

на ревизии самой архитектуры власти, знания, бытия, гендера, восприятия. Важно не встраиваться в существующую систему путем ее простого расширения посредством новых элементов, а проблематизировать эту систему как таковую и предложить иные возможности, что и пытается сделать деколониальная мысль.

Это относится, прежде всего, к понятию колониальности (Tlostanova, Mignolo 2009), которая отличается от колониализма или постколониализма. Как отмечалось выше, колониальность — это скорее долговременный результат колониализма (Quijano 2000), в котором мы существуем по сей день. Деколониальная мысль не акцентирует историческое описание стратегий (neo)колониализма, но фокусируется на долговременных онтологических, эпистемологических и аксиологических следах, которые остаются после того, как колониализм вроде бы остался в прошлом или перешел в свои неоколониальные формы. Глобальная колониальность всегда проявляется в определенных локальных формах и условиях, оставаясь при этом связующей нитью для понимания внешне разрозненных проявлений модерности. Мы отказываемся от приставки «пост-» не только потому, что колониализм жив как и прежде, но и потому, что приставка «пост-» ограничивает нас рамками векторной линейной истории и прогрессизма. Соглашаясь с приставкой «пост-», постколониальные теоретики тем самым молчаливо соглашаются и с тем, что движение возможно только по оси модерности в одну или другую сторону, но никак не вне ее, даже если на словах многие из них критикуют прогрессистские векторные модели времени. В деколониальной традиции преобладают, напротив, как правило, различные попытки выйти за пределы векторного времени (трансмодерность, деколониальность, размежевание и т. д.).

Колониальность — это всеохватный принцип и оптика, определяющая отношения между миром и людьми. Ее контроль реализуется посредством натурализованного объективирующего принципа восприятия и интерпретации мира, других людей и живых существ, рукотворных предметов и знаний. Основные инструменты модерности/колониальности в ее западной либеральной и социалистической версиях — это векторное время и прогрессистская телеология; абсурдно рационализированное управление знанием и субъектностью; обожествление технологического развития; культ будущего и отрицание негативно маркированной традиции, в особенности если это пространственно удаленное прошлое, регулярные впадения в экзотизм и анахронизм.

### Постколониальное и деколониальное

Постколониальные исследования и деколониальная мысль с самого начала имели ряд важных различий, которые, прежде всего, связаны со степенью приверженности евромодерным эпистемологическим установкам и со степенью критической осознанности собственного позиционирования. В случае постколониальных исследований первое значительно выше, а второе значительно ниже, нежели в деколониальности (Mignolo, Tlostanova 2007). Поэтому постколониальная критика оказывается заведомо ограниченной своими традиционными дисциплинарными рамками, легко встраиваемой в академи-

ческий статус-кво, практически не затрагивающий геополитики и телесной политики знания, ощущения и бытия самого «исследователя». Перефразируя Одри Лорд, можно сказать, что постколониальные исследования пытаются использовать методологические инструменты хозяина, чтобы разрушить его дом (Lorde 1984: 112). Это ведет к тому, что изменениям подвергается лишь содержательная, фактологическая часть научных исследований (например, добавляются новые имена, регионы и т. д.), но методы, подходы, оптика исследовательского взгляда остаются в рамках евромодерной матрицы знания.

Делокализованный универсализм постколониальной теории запускает термины и понятия, которые укоренены в определенных локальных историях, но впоследствии оказываются представлены в качестве применимых к любому контексту. Подобный универсализм находится в противоречии с деколонизальной плюриверсальностью (Mignolo 2013) — сосуществованием и корреляцией множества пересекающихся и взаимодействующих неабстрактных универсалий, укорененных в геополитике и телесной политике знания, бытия, гендера, восприятия, и утверждающей заново опытную природу знания и основания всякой теории в человеческом жизненном мире. Плюриверсальная критика нацелена даже не на определенные конкретные констелляции расы, гендера и класса, но скорее на критику аберрации универсализма как такового. Подобная цель обычно находится вне интересов постколониальных ученых.

Здесь самое важное, это именно степень постколониального и деколонизального участия в деавтоматизации и размежевании с западными эпистемологическими основаниями, натурализованными когнитивными операциями, методологическими клише и дисциплинарными разделениями, а значит, и с попытками выстроить иной концептуальный аппарат и запустить или высвободить альтернативное мировосприятие. Постколониальная критика (нео)колониалистской западной тактики в прошлом и настоящем, как правило, формулируется в терминах западного же постструктурализма, неомарксизма, теории аффекта, постлакановского психоанализа или во всяком случае каким-то образом соотносится с ведущими западными критическими теориями как неоспоримыми производителями делокализованного и развоплощенного универсального знания (Spivak 1999, Bhabha 2004, Said 1978, Ahmed 2014). Это ведет к воспроизводству монополической герменевтики (Mignolo 1995: 13) с ее привилегией контроля над знанием с позиции своего и путем изобретения иного. Поэтому постколониальный дискурс в основном по-прежнему занят интерпретацией (пост)колониального иного для окцидентального своего на языке, понятном своему.

В деколонизальных терминах это называется «хубрисом (буквально — необузданность, бесчинство) нулевой точки отсчета». Согласно Сантьяго Кастро-Гомесу, хубрис нулевой точки представляет собой особую европоцентристскую позицию чувствующего и думающего субъекта, изъятую из пространства, из исторического контекста. Подобная делокализация исключает любые другие возможные пути производства, распространения и репрезентации знания. Это ведет к выстраиванию картины мира на основании жесткой, сущностной прогрессистской модели: «Сосуществование разнообразных путей производства и передачи знания уничтожается, поскольку



теперь все формы человеческого знания упорядочиваются на эпистемологической шкале от традиционного к современному, от варварства к цивилизации, от сообщества к индивидууму, от Востока к Западу <...> С помощью этой стратегии научная мысль позиционирует себя как единственная узаконенная форма производства знания, а Европа обретает эпистемологическое превосходство над всеми другими культурами в мире» (Castro-Gómez 2007: 433).

В результате западная монополия на производство и распространение знания и дисциплинарная матрица современного/колониального знания остаются без изменений, даже когда постколониальные теоретики предпринимают серьезные реинтерпретации изначально западных критических понятий и теорий. Эта постколониальная стратегия упрощает диалог с общепризнанными теоретическими школами (по умолчанию создаваемыми на мировом Севере), разделяя с ними один и тот же герменевтический горизонт и концептуальные механизмы. Это ведет к более простой и успешной институализации постколониальных исследований, хотя и не препятствует ненамеренному воспроизводству колониальности знания.

Деколониальная мысль производит иную эпистемологическую операцию. Она не пачинает отсчет от Ж. Лакана, Ж. Дерриды или Дж. Батлер, несколько видоизменяя их теории, с тем чтобы они могли быть применены к анализу пост/неоколониальной реальности, но с самого начала обращается к генеалогии деколониальных мыслителей и к их эпистемологическим инструментам (Marcos 2006, Kusch 2010, Adorno 2000), в определенных случаях вовсе не соотносясь ни с одним из мейнстримовских течений или имен, практикуя тем самым радикальное деколониальное размежевание (Mignolo 2007).

Это концептуальное различие между постколониальными исследованиями и деколониальной мыслью выливается в институциональную форму. Даже в самых критических вариантах постколониальные исследования остаются в рамках устоявшейся дисциплинарной матрицы, предполагающей разделение на субъект и объект, стремление к мифической объективности и инструментализации знания. Отсюда успешная и быстрая институализация постколониальных исследований. Институциональная дисциплинарная рамка, закодированная в слове «исследования», не предполагает, по определению, помещения теории и жизненного мира на одну ось с практиками деколонизации в повседневном письме, мышлении и активизме. Это не значит, что постколониальные теоретики игнорируют телесную политику и геополитику знания и восприятия или что они не занимают радикально деколониальных позиций в качестве теоретизирующих активистов или занимающихся активизмом теоретиков. Это означает лишь то, что их дисциплина не требует и не предполагает подобного поведения и оно, в сущности, становится вопросом индивидуального личностного выбора.

Постколониальные исследования сильнее в шансах благодаря тому, что выросли из литературной критики, из исторически скрупулезного анализа конкретных местных историй, которые сильны именно своим эмпиризмом, а не обобщениями (Spivak 1999, Bhabha 2004). Мне представляется, что имеет смысл работать с деколониальными понятиями на более общем уровне (включая категории внешнего и внутреннего имперского различия,

геополитику и телесную политику бытия, знания и ощущения, добровольную эпистемологическую и аффективную самоколонизацию), а с постколониальными инструментами (мимикрией, возвращенным взглядом, ответом центру, каноническим контрдискурсом) — на прикладном и описательном уровнях. Обе модели могут дополнять друг друга и восполнять пробелы и упущения, порожаемые особенностями их оптики.

Успешная институализация также означает и необходимость защищать свою дисциплинарную территорию и соперничать с другими дисциплинами. Последнее является одним из камней преткновения между давно и успешно институализированными постколониальными исследованиями и деколониальной мыслью, для которой важен отказ от институализации. Подобно постструктурализму и во многом следуя за ним, постколониальные исследования деконструируют модернность изнутри, тогда как деколониальная мысль с самого начала говорит из позиции экстериторности как «вовне», сконструированного изнутри (Dussel 1993), и часто с позиции абсолютного иного модальности или фаноновского «проклятием заклеяменного» (Fanon 1963).

Деколониальная мысль не предлагает какой-либо самодостаточной единственно верной истины (будучи опцией среди других опций) и не описывает феномены с некой объективированной и отстраненной позиции. Любые «исследования», напротив, по определению, могут существовать только по контрасту с другими дисциплинами и должны обязательно провозглашать и отстаивать универсальность своей истины. Институализация ведет к пролиферации дисциплин и их утрате связей с реальностью (деонтологизации), в формулировке Луиса Гордона (Gordon 2006), а также в конечном счете к истраиванию в колониальность знания в попытках выкроить для себя и своей научной группы более устойчивое положение в рамках легитимированной эпистемологической матрицы модерности/колониальности.

### **Имперское различие и (пост)советский опыт**

В середине 1990-х годов, работая над книгой о мультикультурализме в литературе США конца XX века, я впервые познакомилась с постколониальной теорией, незападным феминизмом, критической теорией расы и другими дискурсами, которые предоставили необходимый язык для выражения моей тогда еще смутной деколониальной чувствительности. Мой интерес был как теоретическим, так и личностным в силу принадлежности к постколониальным расиализованным иным российской/советской/постсоветской империи. Читая постколониальные работы, я узнавала многие комплексы, тупики, проблемы, но также и творческие возможности, с которыми в тот момент пытались совладать и мы — российские граждане, но одновременно представители всевозможных этнических меньшинств.

Однако наш опыт всегда оставался до конца не переводимым на язык постколониального дискурса. Например, СССР представал в советской и ранней постсоветской науке как уже изначально постколониальная федерация, освобождающая бывших жителей национальных окраин, которые страдали в царской империи — «тюрьме народов». Один из любимых риторических приемов советской пропаганды заключался в противопоставлении себя

Российской Империи. При этом тщательно скрывались явные признаки их преемственности и тесных связей, в том числе и в формах стремительной реколонизации в первые годы советской власти (Sahni 1997). Внешне СССР поддерживал театральные формы мультикультурализма и другие варианты негативной дискриминации, выступал за креолизацию вместо расовой и этнической сегрегации (что было важным аргументом в его борьбе с демонизируемым Западом). Большая часть этой риторики была абсолютной фальшью, за которой прятались расизм, ориентализм, прогрессизм, структурное неравенство и другие известные изъяны модерности/колониальности, даром что в формах государственного социализма. Кроме того, существовал и целый ряд специфических и зачастую крайне противоречивых черт, свойственных лишь советской модерности. Среди них самой характерной чертой была внушительная вариативность отношений метрополии к разным колониям в соответствии со степенью их близости к Европе, что было связано с комплексом неполноценности, свойственным России как второсортной, вечно догоняющей Запад империи.

Последнее подводит нас к понятию имперского различия, которое пока не получило достаточного внимания в деколониальной мысли, в отличие от колониального различия, всегда стоявшего в центре внимания деколониальных теоретиков (Boatca 2010, Postanova 2014). Суть имперского различия состоит в том, что с возникновением мировой системы складывается глобальная имперская иерархия. В ней формируется и трансформируется с течением времени несколько имперских лиг. В постпросвещенческой модерности ряд прежде влиятельных империй оказывается смещен на позиции Юга Европы и, соответственно, внутреннего имперского различия. Османская Империя и Россия становятся зоной внешнего имперского различия, поскольку они были укоренены в отличных (от «сердца Европы») религиозных, языковых, экономических моделях и этнорасовых основаниях. Ни внешние, ни внутренние имперские ины не допускаются к тому, чтобы встать наравне с Великобританией, Францией или сегодня — с США — членами первой имперской лиги модерности. Эти маркеры продолжают воздействовать на глобальные геополитические отношения, классифицируя людей и теперь в соответствии с изначальной модерной/колониальной человеческой таксономией. Правда, в современном контексте имперское различие нередко реализуется в девестернизационных проектах и союзах.

Вторичная империя Россия, балансирующая между полупериферийным и периферийным статусом в мировой системе, следует правилу регрессивного превращения имперского различия в колониальное. Эта двулика империя, в представлении победивших соперников, рассматривается на самом деле как колония, вскоре начинает осознавать этот статус и отвечать агрессией и отрицанием как в отношении более сильных имперских соперников, так и в отношении собственных колониальных ипых. Само имперское различие свидетельствует об агонистической и жестко иерархической природе модерности/колониальности. В ее основе лежит подразумеваемая развоплощенная точка отсчета, которая изначально была в сердце Европы, затем сместилась в США, а сегодня оснарявается песколькими центрами. Остальные группы

распределяются по шкале человечества в зависимости от их близости к этой точке отсчета. Некоторым добровольно или насильственно достается статус вечно догоняющих агентов. Другие помещаются в сферу абсолютного различия и изымаются из истории и из современности.

Пересечение постколониального и постсоветского опыта представляет собой особенно сложную, плодотворную и выпадающую из стандартных постколониальных моделей ситуацию, поскольку советская современность имела собственную темную колониальную сторону, где обитали многочисленные этнические группы и народы. Но, как сказано выше, их рекolonизация и насильственная модернизация по советскому типу представлялись как деколонизация и освобождение. И сила иперции этого мифа велика даже сегодня. Многие из нас являются одновременно постсоциалистическими и постколониальными иными, которым нет места на светлой стороне глобальной колониальности, но которые, в силу своей колониально-имперской конфигурации, никогда не смогут принадлежать ни к какой другой локальности — родной или обретенной. Такие индивиды и группы часто являются продуктами специфической советской креолизации, лишенной моноэтнических культурных корней, рожденной и воспитанной в российском (имперском) языковом континууме и в рамках позднесоветской интеллигентской культуры, ориентированной на Запад. Культурная метрополия в СССР и затем в России, безусловно, продолжает экзотизировать и демонизировать нас как (пост)колониальных иных. Но ее монополия на право быть проводником современности сегодня безвозвратно утрачена. И прежняя бинарная оппозиция этнической культуры, выпавшей из времени, и современного и прогрессивного измерения, которое могло быть, по определению, только русским/советским или западным/глобальным, не выдерживает под натиском перемен.

**Многие из нас являются одновременно постсоциалистическими и постколониальными иными, которым нет места на светлой стороне глобальной колониальности, но которые, в силу своей колониально-имперской конфигурации, никогда не смогут принадлежать ни к какой другой локальности — родной или обретенной.**

Постколониальные постсоветские иные легко могут оказаться не только пресловутыми «певцами родной земли» в соответствии со старой советской ориенталистской моделью, но и деколониальными критиками, искусно проблематизирующими как местные анахроничные, так и глобальные усредненные модели. Такое позиционирование высмеивает современные

версии как послушных Ариэлей, так и бунтующих Калибанов. Все больше и больше людей отказываются быть ассимилированными Ариэлями или архаическими певцами родной земли. Обе эти крайности опасным образом запечатывают человека в узкую этноидентичность, которую отрицают многие постсоветские постколониальные субъекты в силу множественности или сконструированности наших корней, советской образовательной русификации, раннего выхода вовне национальной культуры и приобщения к иным источникам. Постсоветский иной вполне выживает сегодня и без русской/советской медиации и обращается напрямую к западным/глобальным источникам или же к различным девестернизирующим моделям в поисках ответов, отсутствующих в риторике догоняющей империи. Такое сложное позиционирование, конечно же, выпадает из дихотомического постколониального разделения на колонизаторов и колонизированных.

Проигравшая советская модерность/колониальность и то, что пришло ей на смену, не могут быть интерпретированы в полной мере посредством постколониальной оптики с ее типично современным/колониальным делокализованным универсализмом. Сложное пересечение постсоциализма и постколониализма нуждается в собственном дискурсе и собственной критической оптике, пересекающейся, но не совпадающей ни с постколониальной теорией, ни с более прикладными постколониальными исследованиями. Этот дискурс должен принять во внимание более широкие, нежели просто колониализм, отношения зависимости и постзависимости, связанные с критическим анализом модерности как набора эпистемологических установок и паттернов, созданных для ее самолегитимации и воспроизводства.

### **Постсоциализм и постколониализм: переклички и непрозрачности**

Лилиана Буркар, размышляя о субалтернизации женщин в постсоциалистических странах, отметила, что после мнимого или реального социалистического освобождения и наделения правами эти женщины сегодня ощущают себя вновь закабаленными и насильственно возвращенными к патриархальным традиционалистским моделям сверхэксплуатации (Burcar 2012: 108). Это замечание касается не только путей постсоциалистического феминизма, но и постсоциалистического состояния в целом и позволяет сопоставить его с постколониальным. Различие между ними, по-видимому, во многом связано с провалом социалистической модерности. По словам Бориса Гройса, «посткоммунистический субъект движется по пути <...> не из прошлого в будущее, а из будущего в прошлое, из конца истории, постисторического, постапокалиптического времени — обратно во время историческое... Посткоммунистическая жизнь — жизнь, проживаемая наоборот, против потока времени» (Groys 2008: 154-155). Вольным и невольным сторонникам проигравшей социалистической модели было предписано вернуться назад и начать свой путь развития заново, но уже в соответствии с правильной победившей моделью и в рамках привычного мягкого прогрессизма в ходе, скорости и, главное, направлении истории. Нам было обещано, что через какое-то время мы станем в полной мере современными (в единственном оставшемся

негативны неолиберальном понимании), а значит, и обретем полноценный человеческий статус.

В каком-то смысле это была еще одна реколонизация общества, прежде захваченного и подчиненного иной модерностью/колониальностью, но при этом приученного думать, что социалистическая модерность была формой деколонизации. Подобные нюансы и парадоксы непредставимы в постколониальном нарративе. И как бы ни старались ученые начать диалог и найти союзников среди практикующих постколониальный и постсоциалистический дискурсы, успехи в этом направлении остаются скромными. Размышляя над причинами этого пока отсутствующего диалога, мы сможем лучше понять эволюцию постколониального дискурса на фоне других важных сдвигов в глобальной эпистемологической архитектуре.

Даже схематичное сопоставление постколониальной и постсоциалистической траекторий показывает, что между ними есть множество объективных пересечений, но эти траектории разворачиваются в разные периоды времени и в разных политических контекстах, а также вызываются разными причинами, в итоге часто приводя к сходным результатам, поскольку в конечном счете представляют различные реакции на один и тот же феномен модерности/колониальности. Развитие постколониальных и постсоциалистических дискурсов напоминает в этом смысле музыкальный канон — они как бы повторяют одну и ту же тему с вариацией, но с запаздыванием или опережением — и потому не совпадают и часто не слышат друг друга.

Ранние постколониальные дискурсы были в основном левыми и антикапиталистическими, неявно или явно тяготевшими к социализму. Они не ставили под сомнение универалистские нормы прав человека, демократии, эмансипации женщин, прогресса. Постсоциалистическая траектория, напротив, была отмечена поначалу почти эмоциональным отторжением всего социалистического и преклонением перед западным либеральным знанием. Позднее часть ученых из бывших социалистических стран начала переинтерпретировать советское наследие в менее негативных формах, критикуя западную инфильтрацию постсоциалистической академии, НИО и других институтов производства знания. Это произошло в тот момент, когда постколониальные мыслители обратились к критике западной модерности и объективно позиции двух дискурсов были близки, но при этом пути, по которым они пришли к этим позициям, были разными и они не слышали друг друга тогда, как по большей части не слышат друг друга и теперь (Tlostanova 2018).

Еще одно понятие, которое может послужить в качестве медиатора между различными уделами несвободы и путями ее осмысления, выходит за рамки постколониальной повестки дня. Это понятие постзависимости (Nycz 2014), которое, на мой взгляд, можно принять при условии его переосмысления по сравнению с изначальным узким центрально-европейским значением на пересечении постколониальной, вторичной европоцентристской, постимперской, постсоциалистической и других моделей. Постзависимость может стать и плюриверсальным термином, применимым к множеству ситуаций, таких как постапартеид или постдиктатура, ведь постзависимость не фокусируется только лишь на классе, идеологии (как в случае с постсоциализмом)



или на расе, европоцентризме и колониализме (как в случае с постколониальным дискурсом).

Общность опыта травматической зависимости не должна формулироваться только лишь с позиции западной модерности. Но имперско-колониальный комплекс также не может быть универсальным общим знаменателем. Состояние постзависимости проистекает из самой природы модерности, но при этом не всегда оказывается прямо связанным с ее темной колониальной стороной. Это вполне может оказаться и травма имперского различия, как в случае с Россией, или позиция второсортных европейцев, с которой приходится мириться жителям Восточной Европы, прежде долгое время зависимым от множества империй, а сегодня медленно входящим в европейское пространство и болезненно воспринимающим сходство их удела с мировым Югом. Важно не замыкаться в каких-то локальных опытах порабощения, а создавать условия для альтерглобального видения и коалиций против всех современных/колониальных форм зависимости.

### К глубинным коалициям?

В сегодняшней ситуации глобального консервативного и эссенциалистского отката и тревожного расцвета националистических и неоимперских дискурсов, пришло время забыть о различиях между постколониальными интуциями и деколониальной мыслью и начать поиск возможных пересечений, которые могли бы помочь нам совместно противопоставить что-то созидательное глобальным тенденциям безбудущности (Ггу 2011: 21). Возможно, тогда водораздел между постколониальным и деколониальным подходами окажется не таким непреодолимым.

Оппозиция колониализма и колониальности может стать источником и предметом будущих диалогов, поскольку сегодня все мы оказались в ситуации глобальной колониальности. Она оказывает воздействие не только на постколониальных субъектов и новых иных эпохи глобализации, но все больше и на обитателей мирового Севера и периферии, которые долгое время полагали, что колониализм — это вообще не их проблема. Сегодня они обнаруживают, что их собственные жизни становятся все более обесцененными в архитектуре глобальной колониальности. Этот объединяющий драйв для постколониального и деколониального дискурсов и активистов — импульс к строительству альтерглобальных коалиций и интерсекциональных союзов для будущей борьбы за иной мир, отмеченный искренним интересом к другому. В конечном счете это мир, в котором никто больше не будет иным, где будут реализованы альтернативные экономические возможности, помимо неолиберального глобального капитализма, иные (не только западные) пути мышления и иные взаимоотношения с природой (а не только ее хищническое разграбление или утилитарное сохранение ради более успешной эксплуатации).

Изначально различия между постколониальным и деколониальным дискурсами объяснялись разными типами колониализма в Америках и в Азии и Африке. Эти конфигурации вели к акцентуации автохтонности в деколониальном случае и субалтерности, миграций и креолизаций в постко-

инициальной модели. Однако сегодня исходные связи между метрополией и колониями больше не являются столь очевидными и легко прослеживаемыми в направлении миграционных потоков. Поэтому неверно утверждать, что постколониальные исследования фокусируются лишь на тех группах, которые становятся мигрантами, тогда как деколониальная мысль имеет дело с коренными народами, которые никуда не мигрируют. Точно так же региональные и исторические аффилиации постколониальных и деколониальных ученых сегодня значительно размыты и исследователи, постколониальные по своему происхождению и деколониальные по своим взглядам, могут быть обнаружены во многих регионах мира — в Юго-Восточной Азии, в постсоветском пространстве, в Восточной Европе (Kalnašs 2016, Annus 2019).

Диалог между постколониальными исследованиями и деколониальной мыслью, как двумя параллельными версиями имперско-колониальных критических дискурсов, мог бы привести к сдвигам в трактовке человеческой субъектности и политической деятельности, производства знания и гендера, этики и восприятия. Он был бы полезен на многих уровнях — от тактической важности выстраивания заново коалиций по оси Юг-Юг и Юг-полупериферия для более успешной борьбы против неокOLONIALИЗМА, расизма, европоцентризма, гетеропатриархата и других ксенофобных проявлений модерности, до попыток полипространственного понимания пересекающихся концептов в обоих дискурсах, относящихся к сходным феноменам, но имеющих разную генеалогию. Среди них выделяются, например, постколониальное постграмшианское понятие «субалтерн» и отчасти синонимическое деколониальное понятие «проклятым заклеянным», отсылающее к словам «Интернационала», но используемое в деколониальной мысли в его фаноновском смысле.

Все мы сегодня вынуждены выживать в созданной по западным калькам академии, во все более неолиберальном университете, где институализация остается единственным способом легитимации. Но подобные компромиссы не проходят бесследно, заставляя говорить на языке и следовать логике «хозяина», чтобы оставаться легитимным и рассматриваться в качестве безопасного. Деколониальный отказ от институализации в этом смысле важен как попытка реализации принципа жизни и деятельности в соответствии с идеалами, которые мы защищаем. И если нашей задачей является деколонизация знания и бытия, то вряд ли следует превращать деколониальную мысль в «исследования».

С другой стороны, отказ от институализации отсекает нас от ряда административных, финансовых и иных возможностей и может привести к изоляции и делегитимации деколониального движения. Как миноритарный трикстер, прошедший почти два десятилетия внутри репрессивной российской академической системы, я могу сказать по собственному опыту, что почти всегда возможно инфильтрировать, ослаблять и расшатывать такие системы изнутри. Научившись, подобно Калибану, говорить на языке Просперо, трикстер использует эту власть не для того, чтобы проклинать, но скорее для того, чтобы интеллектуально, экзистенциально и аффективно преодолевать навязанные доминирующей традицией модели, открывая новые возможности как для послушных Ариэлей, живущих по правилам бутичного мультикульту-



рализма, так и для негодующих Калибанов, пытающихся вернуться в резервацию застывшего и утраченного прошлого. В современных условиях наилучшей стратегией критического имперско-колониального дискурса является, по-видимому, стратегия переговоров и балансирования, хитрое вплетение радикальных освободительных идей в существующие институциональные структуры. Такое искусное балансирование осуществимо, лишь когда у нас появляется доступ к большим возможностям. И в этом смысле деколониальному повороту есть чему поучиться у постколониальных исследований.

На сегодняшний день постколониальные и деколониальные дискурсы нуждаются в большей мере в диалоге, в эффективных стратегиях, формирующих открытые и подвижные «глубинные коалиции» (Lugones 2010) противостояния, всегда находящиеся в становлении. Один из механизмов организации такой оппозиции — критическое пограничное сознание, которое разделяют многие постколониальные и деколониальные мыслители. Впервые оно было сформулировано в работах чикано-феминисток — непосредственных предшественниц деколониального феминизма (Moraga, Anzaldúa 1983, Anzaldúa 1999). Критическое пограничное мышление, как продукт комплексного и динамического взаимодействия с модерностью, с позиции экстерности существования вопреки враждебным контекстам и одновременно способности вернуть себе утраченные эпистемологические права, ведет к вечно открытому, блуждающему позиционированию, отмеченному трансформационизмом, подвижными идентификациями и отказом от бинарной логики и/или обращением к неабсолютной и неполной дуальности, следы которой обнаруживаются в современных моделях конъюнктивной логики, во многих космологиях коренных народов и в диаспорных трикстерных идентификациях, иронически преодолевающих дихотомию Ариэля и Калибана. Необходимо всячески поддерживать открытое критическое пространство, принимающее во внимание параллели между перекликающимися концептами и эпистемологическими традициями постколониального и деколониального дискурсов, чтобы выстроить трансдисциплинарный язык для выражения оппозиционного бытия, мышления, деятельности, пересекающих транскультурные и трансэпистемологические плюриверсальные пространства.

## Библиография

- Abraham W. E. 1996. The Life and Times of Anton Wilhelm Amo, the first African (black) Philosopher in Europe. In Asante, Molefi Kete; Abarry, Abu S. (eds.). *African Intellectual Heritage. A Book of Sources*. Philadelphia: Temple University Press. pp. 424–440.
- Adorno R. 2000. *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*, second revised edition. Austin: University of Texas Press.
- Ahmed S. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. London: Routledge.
- Annas, E. 2019. *Soviet Postcolonial Studies. A View from the Western Borderlands*. London: Routledge.
- Anzaldúa G. 1999. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Asheroff B., Griffiths G., Tiffin H. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.
- Bhabha H. 2004. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge Classics.
- Boatca M. 2010. Multiple Europes and the Politics of Difference Within, In: *The study of Europe*, eds. Hauke Brunkhorst, Gerd Grözinger, Baden-Baden: Nomos Verl.-Ges., pp. 51–66.
- Bogues, A. 2003. *Black Heretics, Black Prophets: Radical Political Intellectuals*. New York: Routledge. pp. 25–46.
- Bourriaud N. 2009. *Altermodern*. London: Tate Publishing.
- Burcar L. 2012. After Socialism “only darkness of democracy prevails”. The imposition of capitalism and the return of housewifization. In: *Thinking Heritage, Decolonizing, Crossings*, eds. Biljana Kašić, Jelena Petrović, Sandra Prleđa, and Svetlana Slapšak. Zagreb: Red Athena University Press, pp. 103–114.
- Castro-Gómez S. 2007. The Missing Chapter of Empire: Postmodern Reorganization of Coloniality and Post-Fordist Capitalism. *Cultural Studies*, 21(2–3), pp. 428–448.
- Chakrabarty D. 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Dussel E. 1993. Eurocentrism and Modernity. Introduction to the Frankfurt Lectures. In: *The Postmodernism Debate in Latin America*, ed. John Beverley-José Oviedo. Durham: Duke University Press, Vol. 20-3, pp. 65–76.
- Etkind A. 2011. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. London: Polity.
- Fanon F. 1963. *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington. New York: Grove Press.
- Fry T. 2011. *Design as Politics*. Oxford, New York: Berg.
- Fukuyama F. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
- Ghandi L. 1998. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Gordon L. 2006. *Disciplinary Decadence: Living Thought in Trying Times*. London: Routledge.
- Groys B. 2008. Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Post-Communist Other. In: *Art Power*. Cambridge and London: MIT Press, pp. 149–164.

- Kalnačs B. 2016. Comparing colonial differences: Baltic literary cultures as agencies of Europe's internal others. *Journal of Baltic Studies*, Vol. 47, issue 1, pp. 1–16.
- Kusch R. 2010. *Indigenous and Popular Thinking in America*. Durham: Duke University Press.
- Lorde A. 1984. The master's tools with never dismantle the master's house. In: *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press, pp. 110–113.
- Loomba A. 1998. *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York: Routledge.
- Lugones M. 2010. Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia*, Vol. 24, Issue 4, Fall, pp. 742–759.
- Maldonado Torres N. 2007. On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept. *Cultural Studies* Vol. 21, № 2-3, March/May, pp. 240–270.
- Marcos S. 2006. *Taken from the Lips: Gender And Eros in Mesoamerican Religions*. Leiden: Brill.
- Mignolo W. 1995. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Mignolo W. 2007. Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality, and the Grammar of Decoloniality. *Cultural Studies* 21 (2–3), pp. 449–514.
- Mignolo W. 2011. I am where I think: remapping the order of knowing. In: *The Creolization of Theory*, eds. Françoise Lionnet and Shih Shu-mei. Durham and London: Duke University Press, pp. 159–192.
- Mignolo W. 2011a. Crossing Gazes and the Silence of the “Indians”: Theodor De Bry and Guaman Poma de Ayala. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, V. 41, Issue 1, Winter, pp. 173–223.
- Mignolo W. 2013. On pluriversality. Oct. 20, <http://waltermignolo.com/on-pluriversality/>
- Mignolo W. 2014. Geopolitics of Sensing and Knowing: On (De)Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience. EIPCP Sept. Web. 1 Dec. <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>>
- Mignolo W., Escobar A. eds. 2009. *Globalization and the Decolonial Option*. London: Routledge.
- Mignolo W., Tlostanova M. 2007. The Logic of Coloniality and the Limits of Postcoloniality. In: *The Postcolonial and the Global: Connections, Conflicts, Complicities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 109–123.
- Minh-ha T.T. 1986. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Moore-Gilbert B. 1997. *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*. London and New York: Verso.
- Moraga C., Anzaldúa G. eds. 1983. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table. Women of Color Press.
- Nycz R. 2014. Polish Post-Colonial and/or Post-Dependence Studies. *Teksty Drugie* 1, pp. 5–11. [http://rcin.org.pl/Content/51829/WA248\\_71040\\_P-1-2524\\_nycz-polish.pdf](http://rcin.org.pl/Content/51829/WA248_71040_P-1-2524_nycz-polish.pdf), accessed 16 May 2015.
- Quijano A. 1992. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Peru Indígena* 13, № 29, pp. 11–20.

- Griffin A. 2000. Coloniality of Power, Knowledge, and Latin America. *Representations from South 1*, pp. 533–580.
- Hessing G. 2013. *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Los Angeles: Intervention Series.
- Hill F. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Hunter K. 1997. *Crucifying the Orient. Russian Orientalism and the Colonization of Caucasus and Central Asia*. Oslo: White Orchid Press.
- Spivak G.S. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hostanova M. 2010. *Gender Epistemologies and Eurasian Borderlands*. London: Palgrave Macmillan.
- Hostanova M. 2014. Why the Post-socialist Cannot Speak: on Caucasian Russia, Imperial Difference and Decolonial Horizons. *Postcoloniality-Globalization-Black Critique. Joints and Fissures*, eds. Sabine Broeck and Christen Junker, Frankfurt, New York: Campus Verlag, pp. 159–173.
- Hostanova M. 2017. *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. Cham: Palgrave Macmillan and Springer Nature.
- Hostanova M. 2018. *What Does It Mean To Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*. Durham: Duke University Press.
- Hostanova M. and Mignolo W. 2009. Global Coloniality and the Decolonial Option *Kult 6* — Special Issue Epistemologies of Transformation: The Latin American Decolonial Option and its Ramifications, Fall. Department of Culture and Identity. Roskilde University, pp. 130–147.
- Hostanova M. and Mignolo W. 2012. *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Young R. 1990. *White Mythologies: Writing History and the West*. London and New York: Routledge.
- Wafar, C. and W. Mignolo (2018) *On Decoloniality*. Durham: Duke University Press.
- Гостанова М. 2000. Проблема мультикультурализма и литература в США конца 20 века. Москва: Наследие.
- Гостанова М. 2004. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. Жить нигде, писать повсюду. Москва: УРСС.
- Гостанова М. 2008, 2009. Деколониальный проект: от политической деколонизации к деколонизации мышления и сознания. *Личность. Культура. Общество. Международный журнал социальных и гуманитарных наук*. Том X. Вып. 5-6 (44-45), с. 170–183; том 11. Вып. 1 (46–47), с. 143–157.

# **Деколониальность и онтологический дизайн**

**Колониальность дизайна дисциплинирует интерпретацию себя самих, мира, других людей, живых существ и предметов. Деколониальный дизайн способствует освобождению восприятия и резкзистенции.**

## 02      **Деколониальность и онтологический дизайн**

Понимаемый не только в его прикладных и технологических аспектах, но скорее как мощный онтологический инструмент, способный трансформировать социальную и культурную реальность, моделировать человеческий опыт, субъектность и образ жизни, среду и социальные события, дизайн — это одна из сфер динамического и творческого пересечения онтологии, эпистемологии и аксиологии. Деколониальный взгляд на дизайн позволяет сконцентрироваться на критическом анализе пространственно-временных аспектов колониальности и телесно-политических и геополитических измерений знания, бытия и восприятия, то есть конкретных материальных, биографических, исторических и местных условий производства субъектности или, иначе говоря, на дизайне личности. Эти якоря также являются и основными элементами онтологического дизайна в трактовке Тони Фрая: «Онтологический дизайн в наиболее общем смысле является способом понимания динамических взаимоотношений созидания между миром, вещами и людьми» (Fry 2017).

Модерность/колониальность, как тотальный онтологический дизайн, при этом редко рассматривается в таком качестве. Ее основные принципы предстают как естественные, данные свыше или освященные рациональностью и потому неприкосновенные. Это явно попытка уйти от обсуждения сути проблемы, обращая внимание на различные прикладные и случайные аспекты, например, технологии. Возможно, для деколонизации дизайна недостаточно назвать его онтологическим. Онтологический дизайн может вести к обезбуживанию, которое Фрай определяет как состояние ума и набор определенных практик, неизмеримо размывающих планетарное конечное время, тем самым отрицая бытие во времени, саму нашу принадлежность времени, что и означает, по сути, уничтожение будущего (Fry 2011: 21). Но онтологический дизайн точно так же может служить и средством деколониального противостояния и возрождения. Иными словами, он может вести к созидательной или негативной безбуживной онтологии.

## Модерность/колониальность как тотальный дизайн

Отношения между людьми, миром и вещами до недавнего времени определялись в рамках натурализованной модерности/колониальности, через векторное время и прогрессистскую телеологию, посредством застывших и абсурдно рациональных стратегий управления, применявшихся ко всем сферам производства знания и субъектности. Эта система характеризовалась предпочтением урбанизма сельской среде и образу жизни, обожествлением технологического развития ради него самого, своеобразной хронофобией, основанной на тайном страхе будущего, упрощенном мифологическом восприятии прошлого, неизменно негативно маркированного как традиционное, и жизни на тонкой пленке сиюминутного настоящего, как и на своеобразном переводе географии в хронологию, при котором пространственно далекое чужое прошлое оказывалось наименее ценным.

Современный/колониальный дизайн — это идеальное и типичное выражение описанного выше «хубриса нулевой точки отсчета» как объективирующего принципа восприятия и интерпретации мира, людей и других живых существ, рукотворных предметов и систем знания. По словам Н. Кертиса, это взгляд, который «рассматривает устоявшиеся представления и институты модерности не только как реальные, но и истинные, и не только истинные, но и благоприятные» (Curtis 2012: 74). ДекOLONизация дизайна тогда требует проблематизации аффективных и концептуальных операций, лежащих в основе наших отношений с миром, и сущностных и инструменталистских подходов, которые прежде не ставились под сомнение.

Модерность/колониальность была задумана таким образом, что не оставляла и не оставляет места за пределами своей метафизики присутствия и метафизики настоящего, которая, по определению, является поверхностной и отрицает временное измерение, понимаемое не как застывшая негативная традиция, а как динамическое и множественное прошлое, радикально и критически воздействующее на настоящее и оставляющее место для глубины и сложности. Современные универсалистские утопии, подобные марксизму или неолиберализму, отмечены явными мессианскими и провиденциальными драйвами в их стремлении к строительству нового мира, нового образа жизни, к созданию нового человека. Они неизменно стремятся к тотальному дизайну мира и людей в соответствии с определенными схемами социальной инженерии. Реальные стратегии дизайна давно превратились в средство социальных трансформаций и создания новых идентичностей и субъектностей. Эстетические составляющие многих на сегодняшний день уже провалившихся онтологических дизайнов были также неизменно универсалистскими и стремящимися к однородности, предписывая определенные застывшие эстетические принципы и, соответственно, аффекты и отрицая все остальные. Это могли быть красота как польза или органический идеал, реляционная эстетика или бутичный мультикультурализм с его присвоением и коммерциализацией различия.



## Колониальность дизайна и пограничное мышление как деколониальное неповиновение

Взять хотя бы ранний советский конструктивизм с его утопическим стремлением к дизайну идеальной коммунальной среды, которая затем была призвана создать — посредством набора определенных тщательно выверенных ритуалов — идеального человека, принуждаемого быть счастливым определенным предписанным образом. В этом экстремальном примере внутренняя среда целиком предопределяла паттерны, ритм поведения и стиль жизни. Неудивительно, что немногочисленные сохранившиеся конструктивистские жилые дома часто подвергались и подвергаются переделкам недовольными жителями, которые отказываются проводить большую часть жизни в предписанных государственной системой и идеологией публичных пространствах столовых, прачечных и коммунальных соляриев. Они выкраивают пространство для индивидуальных ванн, кухонь и балконов внутри этих ячеек проигранной коммунистической утопии, тем самым выступая против навязанного коллективизма.

С другой стороны, в неевропейских советских колониях — в Закавказье, в Средней Азии и т. д. — население нередко реагировало деколониальным образом на большевистские попытки навязать специфическую модернность местным сообществам с их особой космологией и аксиологией и со своими способами обживания физического и социального пространства и времени. Например, после ташкентского землетрясения 1966 года и последовавшего масштабного строительства нового города многие жители разрушенных традиционных построек в старом городе отказывались переселяться в советские среднеэтажные многоквартирные дома. Веками эти люди жили на земле или в непосредственной близости к ней, и это обстоятельство имело экологический, экономический и духовный смысл (взаимодействие с землей и связь с предками, особые земледельческие методы и формы и выработанное опытом путем приспособление к сейсмически активной зоне). Припущенные все равно переселиться в многоквартирные дома, жители Ташкента сумели воссоздать в неблагоприятных условиях социальный принцип «маххали» и пограничные публично-частные пространства в коммунальных дворах социалистической застройки. Эти пространства сохранили социальные функции прежних жизненных стилей, существовавших до прихода и некоторое время параллельно с советской модерностью.

Но советский идеал человека так и не был воищен в жизнь до конца. В результате победила неолиберальная модель идеального потребителя и по совместительству абсолютно фрагментированного субъекта, отчужденного от мира и от самого себя, потребителя, который живет в вечном настоящем и чья сфера желания полностью колонизирована модерностью. Такой человек был успешно сформирован и запущен в жизнь как в северных/западных, так и в многочисленных южных/восточных вариантах второразрядной модерности/колониальности. Последняя основана на принципе мимикрии, имитирующей оболочку, но не сердцевину или воспроизводящей риторику модерности, игнорируя при этом ее логику колониальности. Все, что не укладывается в



рамки этих схем, немедленно делегитимируется как устаревшее, традиционное и несовременное.

Колониальность дизайна — это контроль и дисциплинирование нашего восприятия и интерпретации мира, других людей и других живых существ и предметов в соответствии с определенными узаконенными принципами. Это набор особых онтологических, эпистемологических, аксиологических представлений, насильственно навязанных всему миру, включая его периферию и полупериферию, где любые альтернативные версии жизни, социальных структур, экологических моделей и эстетических принципов неизменно игнорируются и обесцениваются.

Пограничное мышление и пограничное восприятие, возникающие на этих задворках модерности, отмечены двойственным сознанием, множественной оптикой, многовариантной логикой и потенциально могут вести к более радикальному переосмыслению дизайна, к деколонизации его как всеобъемлющего механизма восприятия, скрывающего свою локальность за фальшивым универсализмом. ДекOLONиальная мысль, укорененная в пограничном мышлении, может быть одним из инструментов, способствующих дальнейшему развитию онтологических, а не прикладных измерений дизайна, фокусируясь на критике нашего восприятия, подчиненного евромодерной аксиологии. Важно осознавать различие между границами как пределами, которые контролируются на национальном, межнациональном и глобальном уровнях, стремятся зафиксировать определенное состояние модерности и, соответственно, должны пересекаться ради обретения свободы или принадлежности некоему более привлекательному сообществу, и границами как деколониальными творческими пространствами и человеческими уделами, которые могут выступать в качестве инструментов создания трансмодерных (преодолевающих модерность, Dussel 2002) паттернов и альтернативных множественных реальностей. Границы, понимаемые как пределы, нужны для манипулирования публичными аффектами и создания видимости твердой почвы и стабильности для больших групп людей, подобных нациям, которые затем консолидируются, часто посредством негативных идентификаций, отвлекающих внимание от неизбежности безбудущного удела.

### **Обезбуживание и деколониальная плюриверсальность**

Фальшивый универсализм модерности/колониальности, как выражение ее тотальности, ставился под сомнение как изнутри — в различных постмодернистских парадигмах, так и значительно более радикально, с изнанки модерности или из сферы экстерииорности (Dussel 1996). Но, несмотря на наши взаимонаправленные дегуманизирующие тактики и растущие экономические и социальные асимметрии, будучи людьми, мы все еще разделяем некоторые элементы онтологического удела, как и некоторые плюриверсальные (скорее, нежели универсальные) вызовы. К сожалению, большинство из них сегодня негативны в отличие от изначальных универсалистских формулировок светлой стороны модерности, которые тем не менее всегда исключали определенные группы людей. Эта негативность связана с тем, что сегодняшние глобальные вызовы описывают условия отсутствия, потери, зияния,

но мысли Т. Фрая, тенденции обезбуживания.

Обезбуживание является универсальным состоянием, но то, как мы его испытываем, плюриверсально. Деколониальное понимание плюриверсальности отличается от «ситуативных знаний» Харауэй (Haraway), поскольку является сосуществования, корреляции и взаимодействия множества пересекающихся неабстрактных универсалий и бесчисленных возможностей, вращающихся в геополитике и телесной политике знания, бытия и восприятия, переутверждающей опытный характер знания и зарождение любой теории в человеческом жизненном мире. Эти опции коммуницируют друг с другом, вместо того чтобы выдвигать одно абстрактное универсальное благо для всех. Иногда они пересекаются внутри наших тел и наших «я» и каждый фокус пересечения является полем возможностей. Плюриверсальная критика направлена не против конкретных констелляций расы, гендера и класса, а скорее, против самой аберрации универсальности как таковой. Здесь важно видеть скрытые импульсы и нити, объединяющие разные локальные истории в рамках модерности/колониальности, без того чтобы делать далеко идущие обобщающие выводы. Деколониальная плюриверсальность децентрирована и подчеркивает провинциальность универсализированных западных понятий, постоянно противопоставляя их незападным аналогам и антиподам, которые остаются до конца не сводимыми к евромодерным оригиналам.

Негативная универсальность неизбежной катастрофы для всех требует от нас начать работу над строительством альтернативного, множественного, трансмодерного консенсуса ради будущего планеты. Такой консенсус будет укоренен в этике сохранения жизни во всех ее формах, а не присвоения и эксплуатации, как это происходит сегодня.

Здесь центральное место займет динамический реляционный принцип, лежащий в основе большинства космологий коренных народов. Это соотношение в рамках настоящего и с ним, но также и с прошлым или, в деколониальных терминах, радикальное возвращение. Тогда деколониальный дизайн будет не просто инструментом моделирования среды, которая, в свою очередь, моделирует и человека. Скорее, это будет творческое и динамическое отражение и реализация забытых и отброшенных человеческих нужд и желаний, неизбежно связанных с местными космологиями, этикой и системами знания, рассматриваемыми не как помещенное в музей мертвое прошлое, не как консервативная фундаменталистская дистопия, а как живое настоящее и обещание будущего.

### **Радикальное возвращение и реляционизм как стратегии деколониального дизайна**

Такое радикальное возвращение расшатывает гегемонию модерности (Vázquez 2015). Так, например, в америндской пространственно-временной модели прошлое находится перед нами, а не позади нас. Оно не застывшее и не мертвое, не закрытое и не архивированное. Это темпоральность, которая нам известна, в отличие от неизвестного будущего, и это знание радикально воздействует на наши жизни, предлагая нам целый сонм альтернатив и давая силы жить в настоящем и строить будущее. Радикальное размежевание с

догмами неоллиберальной, социалистической или национальной модерности/колониальности по необходимости будет укоренено не только в признании права на различие, но и в восприятии реляционизма в онтологии и этике в качестве обязательного условия возможности любого различия в мире, состоящем из многих миров, связанных отношениями динамической соотносительности и взаимозависимости всего живого на земле (Shiva 2005: 341). Это потребует и сдвига в сторону «подчиняющейся власти» (Dussel 2008: 26-7), которая может существовать лишь как отношение и как необходимое требование для замедления сегодняшних тенденций к обезбуживанию.

Акцент на взаимных динамических отношениях между субъектом, контекстом и знанием или в данном случае взаимное влияние дизайна как продукта определенной среды и эпистемологии и инструмента их оформления — это еще один путь утверждения всепроникающего реляционизма как основного принципа созидательного онтологического дизайна. Если мы последуем этому принципу, нам придется признать онтологическое присутствие других существ, не обязательно человеческих, с равными правами на достойную жизнь.

Ясно, что дизайн не только материализует различные человеческие нужды, но и воплощает наши духовные ориентиры, дух времени разных эпох, одновременно синтезируя новые культурные, этические и социальные ценности. Конечно, здесь не имеется в виду наивный прогрессизм спенсерианских воспитательных теорий социальной среды конца XIX века, в соответствии с которыми правильно выстроенная среда воспринималась как способ превращения иммигрантов и меньшинств в хороших граждан (Рупе 2010). Скорее, это вопрос предоставления людям неких позитивных творческих возможностей онтологического дизайна, укорененных в трансмодерной этике, онтологии, эпистемологии и эстетике. Это дизайн, деавтоматизирующий натурализованные представления о модерности/колониальности, поначалу обещавшей счастливое будущее, а затем сделавшей его невозможным для большинства людей, природы и всей планеты. Это дизайн, основанный на экономике счастья, что означает эмоционально и духовно полноценную и приносящую удовлетворение жизнь, а не индивидуальный материальный успех и жестокое соперничество с другими за этот успех. Но это неизбежно, и жизнь, тесно связанная с другими жизнями через совместную ответственность за будущее, жизнь, бросающая вызов глобальной колониальности во множестве ее проявлений. Широко известные примеры включают америндское понятие «Сумак Каусай» и Демократию Земли индийского биолога и известной анархофеминистки Ванданы Шивы, к которым мы обратимся ниже.

### **«Сумак Каусай» как позитивная онтология**

Сумак Каусай на языке кечуа означает «жить в гармонии и полноте (не материальной) и участвовать в жизнеспособной коллективности космического характера», то есть — в западной системе — находиться в тесных взаимоотношениях с природой (Vásquez 2012: 243). Это не имеет ничего общего с устойчивым развитием в общепринятом понимании, поскольку противостоит модернизации, прогрессу и развитию в тех жестких конкурентных формах,

## **Акцент на взаимных динамических отношениях между субъектом, контекстом и знанием или в данном случае взаимное влияние дизайна как продукта определенной среды и эпистемологии и инструмента их оформления — это еще один путь утверждения всепроникающего реляционизма как основного принципа созидательного онтологического дизайна.**

Это и привело к сегодняшней гуманитарной и экологической катастрофе мирового масштаба. Изобильная и гармоничная жизнь — это не жизнь безудержного и бездумного потребителя-индивидуалиста, для которого материальное благосостояние — единственный критерий счастья. Это и не жизнь человека, который завидует и постоянно соревнуется с соседом. Здесь нет места соображениям прибыли, социальным отношениям, строящимся исключительно на выгоде, эксплуатации природы, стратегическим видам коммуникации и коммерциализации всех сфер жизни.

В американской идее «полной жизни» равновесие и гармония достигается через общину как социальное сообщество и соразмерные отношения с природой, исходя из идеи, что все существа на Земле, включая и людей, должны жить в гармонии друг с другом. Этот принцип противостоит индивидуализму и маниакальной зациклежности на росте прибылей и основывается на равенстве, демократии, участии, защите биоразнообразия как необходимых условиях индивидуального и общественного благополучия. На более глубинном уровне подобная созависимость ставит под сомнение модерное дуалистическое мышление, при этом не скатываясь к метафизическому монизму, и проблематизирует антропоцентризм, отказываясь от присвоения и репрезентации как двух основных модусов модерна.

Принцип Каусай обозначает непреодолимую связь между бытием, существованием и человеческой деятельностью. Это принцип приоритета жизни, рассматриваемой как отношение, а не сущность, над любыми институтами, а также строительство знания не вне бытия, а посредством практик совместной учебы как постоянного и открытого процесса, основанного на сложности, соотносительности и взаимодополнительности, на субъектно-субъектных отношениях вместо фрагментации, на критическом и творческом понимании и интеграции в мудрость (Tlostanova, Mignolo 2012). Сумак Каусай предоставляет основания для счастья, благополучия, свободы, автономии, сосуществования и социального включения, хотя, строго говоря, в андской космологии вообще нет принципа исключения, поскольку исключе-

ние требует объективации, которая невозможна в америндской системе взаимодействующих субъектов вместо пассивных объектов. Субъектно-объектные отношения не могут быть выражены в этом случае даже лингвистически. Эти паттерны укореняют идею жизни в достатке в коллективном и личностном этическом, а не материальном основании, сдвигая акцент к социальным отношениям и солидарности, включая людей и других живых существ.

### Демократия Земли как онтологически созидательный дизайн

Вандана Шива, в свою очередь, связывает Демократию Земли с индийским понятием «васудхайва кутумбкам» (семья Земли, т.е. сообщество существ, живущих на земле и благодаря ней) (Shiva 2005, 1). Демократия Земли — это демократия жизни в противовес демократии смерти, рождающейся в результате корпоративной глобализации, где ненависть, страх и исключение становятся политическими средствами, мобилизующими голоса избирателей, и жизнь как таковая становится корпоративной собственностью. Вместо этого Шива подчеркивает индийский принцип корреляционизма «сохум»: «Ты есть, следовательно, и я существую» (Shiva 2005: 140). Демократия Земли — это позитивная форма глобализации, взгляд, свойственный большинству коренных народов от Гималаев до Амазонии и Алтая, и одновременно набирающее силу сегодня политическое и социальное движение глобального толка за мир, справедливость и устойчивость, против восприятия планеты — общего дома как частной собственности или огромного супермаркета, за сохранение биологического и культурного разнообразия и самой жизни как таковой.

Под устойчивостью Шива понимает также нечто совершенно отличное от общепринятых представлений, воплотившихся в самом словосочетании «устойчивое развитие», где жизнь в самых разных проявлениях кладется на алтарь фетишизированных моделей развития и роста, которые воспринимаются как обязательные условия демократии и превращаются в своего рода болезнь модерности. Скорее, она выступает за стабильное сосуществование и взаимодействие экономических моделей, в которых экономика природы является самым важным элементом. Это своеобразная «экономика поддержания» (жизни), то есть обеспечения средств существования, которая должна находиться в гармонии с активно разрушаемой сегодня экономикой природы (Shiva 2005: 52). Вместо этого господствующая рыночная экономика использует риторику устойчивого развития, имея в виду лишь развитие корпораций, иногда в тандеме с государством, для фактического уничтожения первых двух экономик, что ведет к отрицанию жизни огромных масс людей, других живых существ и в конечном счете планеты в целом. Поэтому важнейшей политической задачей является преобразование экономики в отрасль экологии и следование экологическому принципу «вечной жизни», как его называет Э. Дуссель (Dussel 2008: 114-116). Он основывается на том, чтобы скорость использования возобновляемых ресурсов не превышала бы скорости их регенерации, скорость использования невозобновляемых ресурсов не превышала бы скорости изобретения возобновляемых аналогов, уровень роста загрязнений не был бы выше скорости переработки отходов и устранения ущерба, а



экологический нарушитель платил бы высокую цену за свое преступление и самостоятельно устранил бы его последствия.

### Созидательные дизайн-онтологии в Евразии

Демократия Земли и Сумак Каусай — достаточно хорошо известные примеры созидательного онтологического дизайна. Но существуют и десятки других движений меньшего масштаба, возрождаемые сегодня в разных пространствах, таких как Алтай, Западная Сибирь, Кавказ, Байкальский регион. Большинство из них мало известны не только западным аудиториям, но и национальным и региональным сообществам. Социальные движения коренных народов в этих местах, как правило, сочетают программы экологического и культурного возрождения. Например, они противостоят газовым и нефтяным компаниям в их попытках строительства новых газопроводов и нефтепроводов, перерезающих священные для определенных этнических и религиозных групп территории, угрожая экологическому и социальному равновесию региона. Так, Эре Чуи — Теленгитская ассоциация сообществ малых народов активно протестовала против проекта Газпрома на находящемся в области вечной мерзлоты плато Укок и в Золотых Горах, включенных в число объектов всемирного наследия ЮНЕСКО (Алтайский проект). В ходе противостояния использовались самые разнообразные аргументы — от религиозных чувств теленгитов до экологической важности этой территории, на которой проживает множество редких видов и зарождается река Катунь, от сейсмической опасности строительства до таяния ледников и изменения климата всей Юго-Западной Сибири в результате строительства газопровода, как и нарушения международных и российских законов.

Сходная эколого-духовная повестка дня отличает и протесты против проекта затопления огромных территорий в Сибири с целью строительства ГЭС на реках Шилка и Ангара, чтобы продавать электричество в Китай (этим планам противостояло движение «Реки без границ»). В случае воплощения эти проекты могли бы стать экологически катастрофичными, поскольку способны разрушить водную систему сибирских рек — одного из мощнейших источников пресной воды на Земле. Кроме того, они привели бы к исчезновению оставшихся деревень и поселков, заставив людей покинуть родные места (без компенсации за утраченное жилье), не говоря уже о полном и окончательном разрушении остатков образа жизни и культурного наследия коренных народов.

Интересный пример эколого-духовного движения в Евразии — это и недавняя западно-кавказская попытка возродить экономику черкесских (адыгских) лесосадов (экономика здесь означает не денежные спекуляции, а тот смысл, который вкладывался изначально в понятие «экономика» в Древней Греции, — это был всего лишь рациональный способ ведения домохозяйства). Эти формы народного селекционерства, достигшие расцвета в конце XVIII века, впоследствии были почти полностью утрачены в результате жестокой российской колонизации. Она привела к массовому уничтожению уникальных кавказских лесосадов, к зарастанию или вырубке в рекордные сроки фруктовых садов и к утрате большинства традиционных черкесских сортов

фруктовых деревьев. Позднее насильственная советская индустриализация и коллективизация ускорили процессы уничтожения традиций создания новых сортов и соответствующий им способ садоводства, который и принято связывать с лесосадами (Дауров 2011).

В черкесской культуре считалось достойным всякий раз, отправляясь в лес, прививать культурными растениями из собственных садов дикие фруктовые деревья, во множестве произрастающие в регионе, являющемся родиной многих диких фруктовых культур. Эта практика, подобно Демократии Земли и другим приведенным выше примерам, была выражением черкесской космологии и этики, где древо жизни — центральный код, а человек несет ответственность за тщательное сохранение и умножение жизни во всех ее проявлениях — человеческих и нечеловеческих, одушевленных и неодушевленных, за превращение леса в аналог райского сада.

Вместо того чтобы проводить резкую границу между рукотворным садом как человеческим пространством и диким лесом как местом, враждебным человеку, черкесы попытались их слить реляционным способом, не наносящим вреда природе и позволяющим поддерживать единство человека и мира, их существование внутри и через друг друга. По сути, черкесы одомашнивали лес так, чтобы не разрушить его сложный и хрупкий баланс и воплотить идеальную ситуацию, в которой путник всегда мог бы утолить голод в лесу, воспользовавшись плодами заботливо привитых деревьев.

Даже сегодня в некоторых местах на Кавказе остались такие некогда привитые деревья, и старики помнят названия адыгских сортов яблок, груш, орехов, стремительно уходящих в прошлое. Недавно в местном университете одной из западно-кавказских республик был запущен научный проект по воссозданию черкесских лесосадов. Он направлен на развитие более широких контактов и взаимодействие с местными сообществами, с тем чтобы возрожденные сорта фруктов вернулись в черкесские сады. Однако есть и планы по превращению этого проекта в часть более широкой инициативы по созданию эко- и этнопарка с магазинами местных промыслов и другими аттракционами туризма ощущений. В условиях тотальной коммерциализации будет сложно уберечь черкесские сады от превращения в еще одно бездумное развлечение (Наследие).

Для того чтобы наше совместное будущее оставалось возможным, сегодня необходимо поддерживать и развивать такие ростки немодерных взглядов и позиций, которые только кажутся не связанными друг с другом. Важно обращать внимание на их динамические связи и пересечения, а не концентрироваться на локальных различиях. Потенциально это может привести к созидательной онтологии взаимосвязей всего и всех на Земле. Такие пересечения связываются этикой глубинных коалиций, а не современной/колониальной агонистикой. Подобный дизайн не предписывает норму, но скорее позволяет развиваться элементам альтернативного знания и образа жизни, сохранившимся на задворках модерности и особенно в тех пространствах, где долгое время существовало упорное противостояние современным институтам или их трансформация (например, в постколониальных странах) и где модерность и сегодня воспроизводит и умножает социальное исключе-



Примером могут послужить лагеря для беженцев).

В отличие от превалирующего чисто функционалистского и излишне рационального технократического дизайна, деколониальный дизайн, по-видимому, должен будет обратиться более непосредственно к аффективной сфере. Революционный онтологический дизайн далек от любых примордиалистских предлогов вернуться к некой сущностной, а на деле сконструированной аутентичности. Например, деколониальный дизайнер вряд ли станет уговаривать людей переселиться в землянки, юрты или сакли, хотя некоторые из конструктивных принципов этих жилищ, как и соответствующие им жизненные стили, могут оказаться полезными в креолизированных проектах деколониального дизайна, основанных на диатопической или полипространственной герменевтике (Panikkar 1975) и транскультурном (Ortiz 1995) диалоге. Скорее, речь идет о современном проживании заново основных элементов стертых и изглаженных аксиологических систем коренных народов или любых других выброшенных из модерна групп, принимая во внимание временное отставание, борьбу, противостояние, компромиссы, потери, которые имели место на историческом пути. В этом повторении с вариацией есть всегда некая устойчивая суть, но и необходимый творческий элемент различия и изменения. Местная традиция тогда изымается из музея или архива и вступает в диалог или спор с модерностью. В результате наши ощущения и, соответственно, сформированные на их основе представления освобождаются от нормативных моделей истины, красоты, блага, не важно, являются ли они западными или местными.

### Критика модели участия

В ряде конвенциональных философских моделей дизайна, создаваемых внутри и для мирового Севера, центральной задачей считается освобождение дизайна от диктата массового и пассивного потребления путем придания ему более конкретного, селективного характера, нацеленного на определенные группы и аудитории (Sanders, Stappers 2012). Это связано с достаточно давним трендом партиципативных подходов, которые можно найти не только в дизайне, но и в социальных науках и в искусстве (Bourriaud 2002). Считается, что партиципативные методы могут позволить людям стать более независимыми и творческими и найти иные смыслы в жизни помимо потребления. Однако очень часто они просто создают видимость свободы, творчества и выбора и немедленно присваиваются в качестве эффективных средств колониальности дизайна, отвлекая внимание от реальных тенденций обезбуживания как лишения права выбора в фундаментальном смысле.

Поэтому партиципативные подходы сами по себе недостаточны. Крайне важно не просто дать голос или включить иного в определенном ограничительном смысле и затем присвоить элементы его культуры и стиля жизни как декоративные детали, лишённые смысла, а изменить саму логику, в рамках которой любой человек может быть превращен в иного. Это будет означать, несомненно, провинциализацию западного/северного дизайна и прекращение его навязывания всему остальному миру, для которого этот дизайн не имеет ценности, поскольку не связан с его реальным опытом и лишь

выступает инструментом контроля и колонизации восприятия и мышления. Тогда деколониальный дизайн будет означать созидательную пограничную позицию по принципу «и то и другое» (вместо «или — или»), транскультурный взгляд, связанный с местной геополитикой и корпоративной политикой знания, восприятия и бытия вместо универсалистской и развоплощенной западной/северной технологической или натурализованной онтологической позиции и с последующим формулированием любых дизайнерских решений в диалоге и споре с этими модерными/колониальными основаниями.

### Несколько слов о негативном дизайне и деколониальном пересоздании

Одно из важных направлений деколониального дизайна состоит в разборке, уничтожении и пересборке многих прежде созданных предметов, институтов, сред, практик, вплоть до полной их переориентации на другие цели. Это сложная задача, не в последнюю очередь потому, что во время создания монстров современного/колониального дизайна мало кто размышлял о том, что в какой-то момент возникнет необходимость их уничтожения или пересоздания с целью уменьшения негативного воздействия, никто не задумывался над мрачными последствиями такого дизассамбляжа. Сегодня работа с этими монстрами индустриализации, урбанизации и экстрактивизма зачастую становится безрадостным поиском скрытых и стертых историй, укоренных в подвергшейся цензуре памяти о насилии, массовых казнях и могилах, химическом, радиационном и бактериологическом загрязнении оставленных людьми истощенных пустынь в результате варварского способа добычи полезных ископаемых и т. д. Пересоздание некогда созданного и его перепрофилирование — это один из практических способов воплощения иного политического воображения. Здесь очень важно не соскользнуть в узнаваемую колесю приносящей прибыль джентрификации и реновации старых фабрик и индустриальных зон и их превращения в модные и дорогие квартиры, бизнес-парки и дизайнерские лофты.

Среди множества таких проектов выделяется палестинская резиденция по деколонизации архитектуры (DAAR). В рамках этого интересного начинания был реализован проект «Возвращение к природе», в котором пересекаются человеческие и нечеловеческие пересоздания пространства. Деколониальный архитектурно-экологический проект основан на вторичном использовании зданий, пространств и ландшафта вокруг оставленного израильского военного укрепления Уш-Гарб на юге Бейт-Сахура. Необычная форма крепости, напоминающая кратер вулкана, возникла во время второй Интифады, когда израильские войска насыпали мусор и песок, образовав холм, окружающий крепость. Оставленный армией в 2006 году, Уш-Гарбский холм стал предметом споров разных групп местных жителей, активистов, израильской армии и перелетных птиц. Последние привыкли в течение столетий каждую весну и осень останавливаться на отдых на палестинских холмах по пути из Северной и Восточной Европы в Восточную Африку и назад. Проект основан на попытке спонтанного захвата архитектурных объектов и их повторного использования в разных функциях — от строительных

территорий, которые были тут же экспроприированы местными жителями, в открытых пространствах после их человеческого разорения и разрушения, заново присваиваемых другими видами, лишенными привычной среды. По мнению авторов, они «стремились ускорить процессы разрушения и дезинтеграции посредством лишения утилитарности архитектурного проекта и разрушения города-призрака природе» (Hilal and Petti 2018: 157). Это интересный пример деструктивного дизайна, где роль людей в птичьей захвате города реализуется тонкими и почти незаметными средствами: обыгрывается граница между естественным и рукотворным, например, стены перфорируются символично, чтобы сделать здания непригодными для людей, возводятся избыточные земляные насыпи, проблематизирующие отношения между зданием и ландшафтом, и т. д.

Чаще проекты деструктивного дизайна связаны с деколонизацией, символическим и публичным очищением, экзорцизмом и восстановлением пространственной памяти, прежде стертой или зараженной риторикой диктаторских, тоталитарных режимов, колониализма, апартеида и т. д. Один из таких примеров можно найти в Средней Азии — это последовательная смена одних памятников (от памятника первому генерал-губернатору Туркестана К.П. фон-Фальку через абстрактные символы большевизма к Сталину, Марксу и, наконец, Тамерлану), занимавших один и тот же постамент в центральном сквере в течение двадцатого века. Марк Вайль в документальном фильме «Конец века. Ташкент» (1996) собрал все эти памятники, означающие исторические изменения и предпочтения тех, кто у власти, в язвительной визуальной метафоре — одиннадцать заброшенных фигур медленно покрываются песками забвения, так что вскоре поднятая в приветствии рука Ленина уже станет неотличима от угрожающей длани Амира Тимура, направленной в сторону Москвы.


При всей их важности многие инициативы по деколонизации пространства все же слишком ориентированы на прошлое, отмечены фиксацией на колониальных ранах, превращаясь тем самым в реквиемы, а не в мотивацию для создания и пересоздания будущего. Сдвиг от lamentаций и скорби по поводу утраченных традиций коренных народов, путей ведения сельского хозяйства, уничтоженных естественных и созданных человеком объектов, таких как Аральское море (Abbasov 2009) или черкесские лесосады, в сторону выработки деколониального будущего является важной целью деколониального воображения и действия. Например, вместо документации стремительно высыхающего Аральского моря и эксплуатации сенсационных образов разрушающихся кораблей и рыбацких лодок посреди безжизненной соляной пустыни, оставшейся на месте далеко отступившего Арала, важнее работать над проектами, соединяющими почти забытые местные формы бережного отношения к окружающей среде, возрождения и поддержания разнообразия местных промыслов и забытых путей жизнеобеспечения, и научные методы восстановления водного баланса (хотя и не в первоначальном виде), рекультивации истощенной хлопководством земли, непременно с учетом современной экономической ситуации, которая является результатом советского моноэкономического хлопкового колониализма и постсоветского небрежения и эко-

логической катастрофы, лишившей привычного образа жизни и порой самой возможности выжить не только большинство человеческих жителей региона, но и множество других видов живых существ (Фонд Аральского моря).

## ДекOLONиальный дизайн как путь выживания

Ни в коей мере не пытаясь возродить пресловутый универсализм и навязать наличие некоего общего и одинакового для всех воображения, важно помнить, что наша адаптация как вида к среде и способность выживать прежде и сегодня в почти невыносимых условиях, которые мы сами же во многом и создали, связывает воображение с чувством прекрасного — не как с пассивным созерцанием, а как с активным пониманием и созданием прекрасной и разумной среды даже в самых сложных условиях. Здесь особенно интересно сам ансамбль взаимосвязанных выживания, дизайна и воображения и механизм его включения, который, возможно, срабатывает лучше в экстремальных ситуациях, заставляя людей прибегать к творчеству, созиданию и дизайну как к способам справиться с невыносимой жизнью.

Так, беженцы и мигранты, помещенные в лагеря и бараки, часто на целые десятилетия, мечтают об иной реальности, в которой их убогое жилище трансформируется в красивый (как в сказке) дом. Чеченский художник Аслам Гайсумов в одном из своих произведений попытался отразить это упрямое желание украсить жалкую реальность повседневной жизни беженцев в военной палатке мечтой о комфорте, достатке и мирном небе над головой (Gaisumov 2014).

Подобный дизайн как способ выживания рифмуется с так называемым «автономным дизайном» в интерпретации Артуро Эскобара. Автономный дизайн нередко возникает в ситуациях крайнего подавления или насилия — в сообществах, испытывающих онтологическую оккупацию, парадоксально позволяющую процветать идеалу автономии (Escobar 2017: 167). Автономный дизайн — это форма онтологически ориентированного дизайна ради автономии и порождаемого автономией (15). Это дизайн, который становится частью инструментария, позволяющего переход к плюриверсуму. Автономный дизайн «расширяет границы возможных путей бытия через наши тела, пространства и материальности» (19). Дизайн тогда становится потенциально реализуемым благодаря широкому спектру воображений — в области матристических культур — с феминизмом; в области автономных и коммунистических модусов бытия — с теми, кто защищает свою землю  в области рукотворного, со всеми дизайнерами, стремящимися проложить путь между обезбуживающими практиками и потенциальным возвращением будущего посредством науки и технологий» (19).

Эти примеры созвучны антропологическим исследованиям, доказывающим, что для людей как вида существует связь между прекрасным, понимаемым как целесообразность, и эстетизмом как способностью к чувственному восприятию. Эта связь имеет эволюционное объяснение. В этой логике нам сразу же поправится пропорциональное симметричное дерево с развитыми ветками, независимо от культуры, из которой мы исходим. Мы сочтем его красивым потому, что на такое дерево легче взобраться, чтобы спастись

и шокировало, хотя, скорее всего, не будем осознавать причин, по которым это вероятно кажется нам прекрасным. Эстетические впечатления, ощущения, восприимчивости и реакции возникают на определенной ступени развития мозга в ответ на его усложнение и диверсификации как необходимым условиям выживания и приспособления к среде (Soulé, Orians 2001). Люди учились познавать мир и себя в мире посредством эстетического опыта. Эстетическое восприятие и понимание реальности возникает в результате человеческой восприимчивости к непосредственным всеобъемлющим положительным или отрицательным эмоциональным характеристикам природы и уровня организации того, что представляется нам как прекрасное или отвратительное. Это важный культурный гомеостатический регулятор человеческой жизни и деятельности.

Одна из наших особенностей как вида — это способность одновременно использовать два разных механизма ориентации в среде и регуляции нашего поведения — интеллект и эмоции, два типа культурного опыта — рационально-аналитический и эмоционально-чувственный. Два этих механизма пересекаются в эстетической сфере. Человеческие механизмы восприятия, по-видимому, универсальны, но проявления аффектов и модусов нашего восприятия всегда локальны, исторически и культурно специфичны и вряд ли переводимы и сводимы один к другому.

И все же глобальный Север и Юг в течение длительного времени коммуницировали, и, хотя этот процесс всегда был и продолжает оставаться крайне асимметричным и несправедливым, наряду с насилием, смертью и изгнанием целых космологий и миллионов жизней, он также принес и удивительные примеры реляционных транскультурных взаимодействий — не в понимании Б. Малиновского (Coronil 1995), а в том смысле, который вкладывал в это понятие его автор Фернандо Ортис (Ortiz 1995), — в смысле взаимовлияния господствующей и подавленной культур, выплескивая одну в другую, тем усиливает подавленную и смиряет доминирующую не ради абстрактной справедливости, а скорее, ради оживления и утверждения мира как потока неостановимых изменений, чей ритм мы должны попытаться научиться чувствовать и вливаться в него, вместо того чтобы продолжать диссонировать с ним и вклиниваться в его сложную симфонию. Это может выразиться в форме искусства, но может точно так же быть и элементом политической структуры.

### **Деколонизальный дизайн как способ воплощения**

Одна из важных проблем — вопрос действия и его ограничений, как и путей деколонизального воплощения посредством изменения нашего мышления, оптики, восприятия и в конечном счете существования, что позволяет выйти за границы глобального неolibерального замысла как главного негативного онтологического дизайна современности. Дизайн в более узком конвенциональном смысле создания или конструирования объектов, среды, систем и т. д. остается одной из немногих областей, в которых подобное воплощение все еще возможно, поскольку дизайн является медиатором политических и социальных движений и программ эстетическими средствами. Принимая во внимание сохраняющиеся властные асимметрии и господству-



ющий в современном мире способ принятия решений, как и превалирование негативного онтологического дизайна, вряд ли возможно изменить ситуацию в сторону развития аффективных альтерглобальных солидарностей или этоса, основанных на заботе и ответственности и на воле к жизни вместо воли к власти, до того как все точки невозврата окажутся пройдены.

Что же остается? Сидеть сложа руки и ждать, пока мир исчезнет? Или все же выбрать более конструктивные, хотя в чем-то и утопические попытки продолжать прописывать модернность/колониальность все большим количеством очагов деколониального дизайна. /Даже осознавая тщетность этих попыток — во всяком случае в ближайшем будущем, мы все же должны продолжать эти усилия, что само по себе станет выражением растущей зрелости и ответственности людей за мир, за самих себя и за возможность будущего как такового.

## Библиография

- Ablonov N. 2009. *Aral, Forgive Us Once Forever*. Tashkent: Gala Film Studio.
- Baurillard N. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel.
- Carroll F. 1995. Transculturation and the Politics of Theory: Countering the Center. In: *Cuban Counterpoint*. Introduction to Cuban Counterpoint, ed. Fernando Ortiz, ix- lvi. Durham: Duke University Press.
- Curtis N. G.W. 2012. Universal Museums, Museum Objects and Repatriation. The tangled stories of things. In: *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, edited by Bettina Messias Carbonell. Second Edition. London: Wiley Blackwell, pp. 73–81.
- Daniel E. 1996. *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*. New York: Humanity Book.
- Daniel E. 2002. World System and "Trans"-Modernity. *Nepantla. Views from South*, 3.2, pp. 221–44.
- Daniel E. 2008. *Twenty Theses on Politics*. Durham and London: Duke University Press.
- Deleuze A. 2017. *Designs for the Pluriverse*, Durham (NC): Duke University Press.
- Fey T. 2011. *Design as Politics*. Oxford, New York: Berg.
- Fey T. 2017. Design for/by "the Global South". *Design Philosophy Papers*, 15:1, pp. 3–37.
- Gustamov A. 2014. *Untitled. Mixed technique. Tent, Acrylic, Gilding*. 500x350 sm.
- Haraway D. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Vol. 14, N° 3 (Autumn), pp. 575–599.
- Hidal, S. and A. Petti. 2018. *Permanent Temporariness*. Stockholm: Act and Theory Publishing.
- Ortiz F. 1995. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham: Duke University Press.
- Potlkar R. 1975. Cross-Cultural Studies: The Need for a New Science of Interpretation. *Monchanin* 8.3-5, pp. 12–15.
- Pyne K. 2010. *Art and the Higher Life: Painting and Evolutionary Thought in Late Nineteenth-Century America*. Austin: University of Texas Press.
- Samders E. B.N. and Pieter Jan Steppers. 2012. *Convivial Toolbox: Generative Research for the Front End of Design*. BIS Publishers B.V.
- Shiva, V. 2005. *Earth Democracy. Justice, Sustainability and Peace*. NY., Boston: South End Press.
- Soule, M.E.; Orians, G. H. (eds). 2001. *Conservation Biology: Research Priorities for the Next Decade*. Washington, DC: Island Press.
- Ustanova M. and Walter Mignolo 2012. *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus: Ohio State University Press.
- Vazquez R. 2012. Towards a Decolonial Critique of Modernity. Buen Vivir, Relationality and the Task of Listening. In: Fornet-Betancourt, Raul. Ed. *Denktraditionen im Dialog* Vol. 33, Wissenschaftsverlag Mainz: Aachen, pp. 241–52.



- Vázquez R. 2015. Decolonial Aesthesis Overcoming the Post/Human. The Human Condition. International Interdisciplinary Project. National Centre for Contemporary Art. Moscow. November 27. <https://www.youtube.com/watch?v=RKEzFaunz0g>
- Weil M. 1996. *The End of an Era. Tashkent*. Stichting Deen (Netherlands), DAGO Film Studio.
- Алтайский проект. <http://www.altaiproject.org/2016/08/what-is-new-with-the-altai-project/>
- Дауров Х. 2011. Старые черкесские сады. <https://www.youtube.com/watch?v=mBcvpl23q64>
- Наследие. Фонд сохранения исторического и культурного наследия. <http://oshad.ru/staryie-cherkesskie-sadyi/>
- Реки без границ. <http://www.transrivers.org/2012/554/>
- Фонд Аральского моря. 2019. <http://www.aralsea.org/3.html>

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
540 EAST 57TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
540 EAST 57TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
540 EAST 57TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
540 EAST 57TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
540 EAST 57TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
540 EAST 57TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637

# **Деколонизация институтов производства знания**

**Деколониальность знания — это освобождение знания от навязанных модерностью/колониальностью принципов, правил, оптик и институтов, оставляющих за бортом все иные эпистемы и субъектности.**

## 03    **Деколонизация институтов производства знания**

Одно из самых разрушительных последствий модерности и особенно неоперлиберальной фазы, отмеченной всепроникающими биополитикой (Foucault 1998, Agamben 1998) и некрополитикой (Mbembe 2003), в рамках которых жизнь предельно фрагментируется, а человек превращается в ничего не стоящий материал, — это постоянное культивирование и поддержание глобальной колониальности бытия, власти и знания. В последние пятьсот лет эта тенденция выражалась в различных формах, но ее суть состоит в том, что Запад/Север определял единственную форму человечества, легитимного знания, социальные и экономические системы, временные и пространственные модели, ценности и культурные нормы, в то время как все остальные люди и знания классифицировались как отклонения, которые либо отвергались, помещаясь в сферу инаковости, либо подвергались изменениям с целью приведения их ближе к свромодерному идеалу.

Деколониальная мысль предлагает вместо биополитики и некрополитики понятия геополитики и телесной политики знания и понимания мира. Это акцент не только на геоисторическом позиционировании познающего субъекта, но и на эпистемологической корреляции с чувствующим телом, воспринимающим мир из определенного пространства и в рамках определенной истории. В европейской истории идей и науки по умолчанию это место могло быть только европейским, поэтому в центре внимания стояли вопросы: что думает субъект, а не откуда и, отталкиваясь от какой генеалогии идей, он это делает. Деколониальное мышление сдвигает акцент именно на последнее, освобождая пространственное воображаемое и восприятие времени, субъектности, живого опыта и теории, укорененных в национальной (Lowe 2001) и континентальной онтологии (Mignolo 2005, Maldonado-Torres 2006), и концентрирует внимание на расколотом пространстве непринадлежности, населенном различными обесцененными жизнями (от жителей пограничья до второсортных граждан и проклятых религий).

Пересечение корпорального и концептуального стоит в центре деколонизальной телесной политики знания, бытия и ощущения, особенно в том, как переосмысляется понятие социогенеза, предложенное Ф. Фаноном: «Отчуждение чернокожего человека — это не проблема отдельного индивида. За филогенезом и онтогенезом маячит социогенез» (Fanon 1967: 11, Wynter 2000). Эта же логика во многом воспроизводится сегодня в отношении мигрантства и беженства как наиболее ярких современных выражений глобальной инаковости. По словам Боканьи и Бальдассар, «миграция всегда оказывает влияние на эмоции как одновременно воплощенные телесно и укорененные социально» (Bocagni & Baldassar 2015: 75). Она их развоплощает и лишает укорененности.

Социогенный принцип Фанона, возникший на основе «двойного сознания» У. Дюбуа (Du Bois 1903), позволяет оценить истоки, генеалогии и траектории идей, укорененных в плюриверсальном, а не универсальном принципе, подчеркивая, что универсализация связана именно с отказом видеть то, как социальное воздействует на рациональное или чувственное. Фанон одним из первых уловил этот важный факт социальной контекстуальности наших идентичностей и образов, противопоставив социогенез принципам европоцентристского (фрейдистского) онтогенеза и (дарвинистского) филогенеза, претендующих на объективность и основанных на территориальности и континентальности современного мышления.

Для Фанона важно было задать вопрос не просто о том, что значит быть или даже что значит быть человеком в соответствии с чисто биологическим или «геномным», по определению Сильвии Уинтер (Wynter 2000: 31), господствующим определением. Скорее, он спрашивает, что значит быть чернокожим в расистском обществе, быть сконструированным как чернокожий — онтологически и эпистемологически — в рамках дискурса, чьи правила вы не способны контролировать. Социогенез — это телеснополитическое и геополитическое размежевание с колониальной матрицей власти и бытия, прочерчивающее трансмодерную траекторию деколонизации.

ДекOLONиальность как альтернатива модерности представляет собой эпистемологическое размежевание с нею, сдвиг к плюриверсальности вместо универсальности, и основывается на плюритопическом понимании вместо монотопической герменевтики западной традиции. Это альтернатива модерности, которая прокладывает дорогу деколонизальному будущему, построенному на эпистемологическом неповиновении иного по отношению к имперским замыслам своего, неповиновении, которое переводит эпистемологическое имперское свое в равное другое.

Переосмысление картезианской формулы «Я мыслю, следовательно, я существую» в «Я существую там, где мыслю» (Mignolo 2011) идет рука об руку с дискредитацией неолиберальной идеологии рынка и потребления. В результате актуализируется задача поиска иных оснований организации сложного мира, в котором мы живем, и выработки иных понятий, которые бы не ограничивались пассивным описанием прошлого посредством устаревших провинциальных категорий, возведенных в ранг нормы, или простым отрицанием и критикой модерности как таковой, но концентрировались бы на настоящем и на созидательном онтологическом дизайне будущего.

## Зачем и кому нужны дисциплины?

Во введении я уже отчасти касалась важнейшего вопроса дисциплинарности как выражения колониальности знания. Остановимся на этой проблеме подробнее. Дисциплинарный национализм — отличительная черта нашего времени. Специалисты воспринимаются и оцениваются уже не просто как философы, филологи или историки и тем более не как гуманитарии в широком смысле слова, как это первоначально и задумывалось, а как узкие эксперты в области все более экзотических субдисциплин — «квир-исследований смерти» или «критической трансвидовой теории». Защитники узкой дисциплинарности — как традиционалистской, так и авангардистской, иногда доходящей до провозглашения времени постдисциплин, неизменно насмерть стоят на защите своих предметных огородов и методик их окуливания. Нередко за этой непримиримостью скрывается меркантильная цель — скрыть за частоколом дисциплинарных подпорок отсутствие мысли и своего «проекта» (не в современном смысле коммерческого предприятия, а некоего экзистенциального и онтологического самовоплощения). Назваться дисциплиной — значит обеспечить себе работу и статус. Именно поэтому в России ВАК изобретала до последнего времени бесконечно плодящиеся микроспециальности, поощряя профессиональный кретинизм и даже периодически запрещая соискателям переходить из одной микросферы в другую. В некоторых западных университетах в отсутствие ВАК эту же функцию выполняют гранты, которые в последние годы становятся зачастую единственным источником новых рабочих мест. Объявление себя новой дисциплиной, инаугурация очередного поторкинга все более экзотических исследований — необходимое условие легитимации в давно потерявшей связь с обществом академической среде. Во всем этом, казалось бы, достаточно частными вопросами стоит упомянутый выше феномен колониальности знания.

Несмотря на модные сегодня разговоры о необходимости междисциплинарности, реальные процессы как в научной, так и в учебной области идут в противоположном направлении, в сторону все более узкой специализации, выстраивания непроходимых границ между смежными дисциплинами и безуспешных попыток узаконить эти барьеры, превратив каждую узкую специальность в цитадель цеховой корпоративности. Междисциплинарность и постдисциплинарность — даже там, где это специально декларируется, пока плохо прививаются в научном сообществе и тем более в сфере обучения, искажаются и упрощаются при сохранении и даже росте монодисциплинарности и негативных тенденций к еще более узкому дроблению знания.

В таких условиях социальная и в особенности гуманитарная наука окончательно вязнет в частоколе устаревших номенклатур и делений. Трансдисциплинарные дискурсы, не просто в смысле нахождения на стыке уже устоявшихся дисциплин, а в смысле их преодоления, часто имеющие источником незападные пространства и опыты и актуализировавшиеся в мире в последние десятилетия, важны и для постсоветского пространства. Их освоение и переосмысление необходимы для успешного и осознанного вхождения в глобальный научный диалог, в котором пока постсоветский голос по большому счету отсутствует.

**Неизбыточной в постсоветской науке остается неспособность к саморефлексии и привычное воспроизведение модели реактивного описания уже случившегося с опорой на запоздало переведенные западные источники, чаще всего уже потерявшие актуальность в мировой рефлексии. Так закрепляется отставание в сфере производства знания и фиксируются точки невозврата.**

Это связано не только с упавшим интересом к побежденному в Холодной войне врагу, который, впрочем, сегодня воспринимается снова как угроза, хотя и не интеллектуальная, но и с тем, что даже в прежние времена представители сферы имперского различия не рассматривались в эпистемологической матрице модерности/колониальности в качестве производителей знания. Хроническая роль глубокой периферии миросистемы в случае той же России позволяла лишь догонять Запад и заимствовать его достижения, порой реинтерпретируя их по-своему. Это могло быть и переосмысление греческого православия, и попытки присвоить и улучшить французское просвещение, и ревнивые усилия многочисленных Левшей, подковывывавших английских механических блох, чтобы доказать собственное превосходство и оригинальность. Особенно ярко эти эпистемологические комплексы имперского различия выплескивались в периоды ожесточения борьбы славянофильства и западничества, один из которых Россия отчасти переживает снова сегодня. В целом все это были попытки вырваться из периферийности, с тем чтобы стать не хуже Запада (что было всегда чревато бездумным подражательством) или же остаться и вовсе «собой», отказавшись от необходимости соперничества (что означало автоматическую дисквалификацию и изгнание из модерности).

К сожалению, ни та, ни другая альтернативы не позволяли и не позволяют ни Российской Империи, ни СССР, ни постсоветскому пространству обрести интеллектуальную независимость, если не будет поставлен под сомнение сам модерный/колониальный эпистемологический контракт. Сказанное не значит, что следует идеализировать производство знания и его производителей в России и на постсоветском пространстве. Неизбыточной остается хроническая неспособность к саморефлексии и привычное воспроизведение модели реактивного описания уже случившегося с опорой на запоздало переведенные или устаревшие западные источники, чаще всего уже потерявшие актуальность в мировой рефлексии. Тем самым закрепляется отставание в сфере производства знания и фиксируются точки невозврата. Отсутствие



и видимость знания, произведенного в бывшем втором мире, ведет к еще большей вылости и оторванности науки от живой реальности. Однако важно отметить, что это сложный и взаимозависимый процесс, в котором эпистемологическая периферийность не является только лишь нашей собственной ошибкой, как и не может рассматриваться лишь как результат заговора против России.

В этой ситуации важно развивать проекты регуманитаризации знания и образования<sup>7</sup>, причем в центре внимания должна стоять, по-видимому, прежде всего задача проблематизации понятия и природы человека как центральной категории гуманитарных наук. В период Возрождения гуманитарные науки, как известно, были основными для гуманистов в их познании мира. Однако именно в эпоху Ренессанса впервые возникла и дихотомия *anthropos* и *humanitas*. Она явилась следствием основной оппозиции модерности — человеческого и нечеловеческого (Lugones 2010: 743). В рамках этой оппозиции большие группы людей помещались в сферу природного или, наоборот, животного. Современные биополитические стратегии не изменили эту модерную/колониальную логику, классифицируя *anthropos* посредством этноцистических и прогрессистских схем. Как показал Нишитани, «*anthropos* конструируются в качестве объекта, поглощаемого той областью знаний, которая производилась *humanitas*» (Nishitani 2006: 266). Знание принадлежит *anthropos* и принадлежит *humanitas*, тогда как *anthropos* продолжают оставаться объектом изучения, определенным образом оцениваемым в рамках той сферы знания, которую производит и которой владеет *humanitas* (Nishitani 2006: 267). *Anthropos* — это не существующий онтологически иной. Его инаковость конструируется эпистемологически, а потом реонтологизируется. *Anthropos*, таким образом, становились и становятся собственностью, этническим мусором, частью мира природы; людьми, чьи идентичности, знания и даже само существование постоянно ставятся под сомнение, чьи локальные истории непрерывно стираются как часть замалчиваемой темной стороны модерности.

В кантовско-гумбольдтовском университете (Readings 1996), главенствовавшем в постпросвещенческом мире вплоть до Второй мировой войны, изучение гуманитарных наук также оставалось в центре архитектуры знания, поскольку сохранялась связь университета с национальной идеологией и необходимостью воспитания ответственных граждан. Но в университете времен Холодной войны (Chomsky 1997) гуманитарные науки оказались достаточно быстро оттеснены социальными науками и так называемыми региональными исследованиями (*area studies*), имевшими конкретные прикладные геополитические цели и задачи. С концом Холодной войны эта модель была поставлена под сомнение и стала сменяться вроде бы новой архитектурой знания,

<sup>7</sup> Эта проблема в последние несколько лет стоит в центре внимания многих интеллектуалов. Среди них и известные европейские философы, например, Дж. Ваттино, сетующий на то, что гуманитарное образование превратилось в «вымирающего динозавра» (Vattimo 2006), и американские социальные философы К. Дэвидсон и Дэвид Тео Гольдберг, написавшие «Манифест гуманитарных наук в технологическую эпоху» (Davidson, Goldberg 2004), и американский философ Марта Нюссбаум, чья книга «Не ради прибыли. Почему демократии необходимы гуманитарные науки» за короткий срок была переведена на несколько языков и выдержала уже несколько изданий (Nussbaum 2010).

которая, однако, все равно создавалась на мировом Севере и в его логике разделения на производителей и пассивных потребителей знания. Постсоциалистическому миру в этой схеме и вовсе не нашлось места, поскольку единственное признаваемое за нами Западом идеологическое различие ушло, а все остальные «различия» уже были разобраны.

Дженнифер Сачленд удалось ухватить суть этого процесса, приводящего к воспроизводству постсоциалистической невидимости, в ее размышлениях о судьбе постсоциалистического феминизма: «Трехмировая архитектура, созданная в годы Холодной войны, разделила геополитические подходы к правам женщин... Фокусирование внимания на равенстве связывалось с первым миром, приоритет развития — с третьим, а борьба за мир ассоциировалась с миром вторым. Эта система оперировала как два набора бинарных оппозиций — между первым и вторым миром и между первым и третьим миром. Дихотомия первого и второго мира представляла как политическое разделение, основанное на конкурирующих идеологиях социализма и капитализма. Дихотомия первого и третьего мира представляла как культурное разделение, укорененное в этноцентристских и колониалистских идеях цивилизованных/нецивилизованных или современных и развивающихся обществ» (Suchland 2015: 93). В результате потенциальные постсоветские производители знания оказались в ситуации очередной фиксации своего отставания, соглашаясь с порочной логикой необходимости прохождения по всем этапам западной модерности и догоняющей модернизации.

Самые интересные направления мировой науки сегодня находятся на стыке прежних предметных сфер, опираясь на них и превосходя их в процессе создания иного знания, иной рефлексии, которая не может существовать в узких рамках прежней дисциплинарности. Более того, эти дисциплины имеют пересекающееся происхождение и генеалогию и связаны с разными стадиями разворачивания модерности. Тем важнее понять, что послужило причиной их окончательного оформления в постпросвещенческий период в том виде, как мы их знаем сегодня, в ходе возникновения современной архитектуры знания. Откуда взялась надобность именно в этих дисциплинах и имело ли так организованных, какую общую логику и настрой европейского сознания они выражали или скрывали. Разобравшись в этом, мы сможем увидеть, почему изменившаяся логика мира требует и изменений в структуре дисциплинарности и переноса акцента с дисциплин как таковых, с их демаркации или возможного пересечения, на совершенно иную проблематику.

Сама постановка вопроса о том, как провести водоразделы между дисциплинами, уже являет собой пример дисциплинарного беспокойства, основанного на стремлении сохранить во что бы то ни стало все более узкие дисциплины как пустое означающее, вместо того чтобы заниматься решением проблем, пересекающих дисциплины, связанных со все более сложной социальной, культурной и художественной реальностью современного мира. Болезненный интерес к дисциплинарной демаркации или пролиферации возникает, когда нечего сказать по существу, когда надо спрятаться за дисциплину.

Внутренние деления дисциплин, которые нередко предстают в каче

и естественных и испокон веков существовавших, — на самом деле сравнительно недавно по историческим меркам появившиеся иерархии. Они связаны с периодом специализации наук, более резкого расхождения номотетических и идеографических дисциплин и с бурным расцветом компаративистских методологий, которые неизменно сопоставляли все, с чем встречались, с европейской нормой в качестве единственного критерия сравнения.

Сравнительный метод не случайно получает статус основного в различных научных дисциплинах именно в XIX веке, когда собственно и происходит рождение социальных и гуманитарных наук в той форме, в какой мы их знаем сегодня. По словам Д. Кришны, «компаративные исследования — это не просто сравнения. Это сравнения между обществами, культурами и цивилизациями. Пересекая границы между «мы» и «они», компаративистика неизбежно представляет собой попытку посмотреть на то, что по определению является другой реальностью, с точки зрения, которая к этой реальности не имеет отношения. Противоречие, лежащее в самих основах компаративистики, стимулируется призывом к универсализму всего знания и идентификацией знания как такового с привилегированным «мы», с чьей точки зрения ведется оценка всех остальных культур и обществ. Корни такого привилегированного положения лежат в политической и экономической власти общества, членом которого является, как правило, компаративист. Антропологические исследования, из которых выросло большинство сравнительных исследований вообще, были, по сути, довеском экономического и политического владычества нескольких западноевропейских государств над остальным миром в последние 300 лет или около того. По мере того как эта экспансия сопровождалась не только феноменальным ростом в некоторых традиционных областях знания, но и демаркацией и консолидацией ряда дополнительных сфер, определяющих новые отрасли знания, легитимизировалось и ощущение, что такое утверждение европейского происхождения всего знания как такового является вполне оправданным и общепринятым и не требует доказательств» (Krishna 1988: 71-72).

Иными словами, компаративный метод был изобретением имперского субъекта знания, который либо сравнивал внутриевропейские конфигурации (к примеру, «три Европы» Гегеля), либо выходящие за рамки Европы, но всегда с тем, чтобы подтверждать европейское превосходство над тем, с чем сравнивали Европу, сохраняя жесткую властную иерархию, которая проявлялась не только в политике или экономике, но и в сфере знания. Компаративный метод превратился в методологию лишь с возникновением социальных и гуманитарных наук в Европе XIX века, как об этом убедительно пишут М. Фуко в книге «Слова и вещи» (Foucault 1996) и Валлерстайн в «Открытии социальных наук» (Wallerstein 1996). Здесь они следуют за В. Дильтеем, который уже в конце XIX века разделил науки на номотетические (естественные) и идеографические (гуманитарные) и начал размышлять о процессе, в результате которого повсеместно победил сциентизм и была окончательно забыта герменевтика (Dilthey 1989).

Модерность представляет собой в этом смысле вовсе не исторический процесс, а прежде всего идею, которая лишь описывает определенные

исторические процессы. Эта идея нуждается в системе знаний, которая бы ее легитимировала. Но одновременно с возникновением такой идеи она начинает легитимировать и систему знаний, которая ее создала. Круг, таким образом, замыкается. Идея модерности и легитимирующая ее система знания стали механизмом для дезавуирования всех других эпистемологий и представления других исторических процессов как выпавших из модерности. Система, в которой укоренена колониальность, создала особый метаязык, где ее собственное утверждение шло рука об руку с низвержением тех систем, которые этот метаязык описывал как несовременные. Как известно, метаязык имеет способность отделять познаваемое от познающего, сказанное от говорения, создавать эффект онтологии, якобы независимой от субъекта. Тогда модерность превращается в конструкцию метаязыка, который возник в европейском Возрождении и был тесно связан с европейской имперской экспансией. В течение последующих столетий он трансформировался, но суть его оставалась прежней и в эпоху Просвещения, и в европейском романтическом универсализме, и в позитивистский, и в эволюционистский период с их математизацией и онаучиванием гуманитарных дисциплин. Во второй половине XX века метаязык модерности оказался снова изменен в рамках неолиберализма, чтобы стать уже глобально господствующим.

### Еще немного о колониальности знания

Системы производства знания не парят в безвоздушном пространстве — они связаны с определенными телесными и геополитическими условиями современного/колониального мира, в котором они производятся, поддерживаются или изменяются. Ведь через знание возникает и конструируется модерность, но также и разоблачается колониальность.

Во всех проявлениях модерности и во всех дисциплинах, ею порожденных, оставался неизменным один изъяз — логика гегемонной европейской системы производства знания с претензиями на то, что она имеет право называть и придавать смысл всему и всем, кого встречает на своем пути. В первой фазе модерности (XVI–XVII вв.) это выражалось в теологическом драйве, а во второй (XVIII–XX вв.) — в квазинаучном стремлении к классификациям, таксономиям, эволюционистским схемам, поискам типологических сходжений и параллелей, которые отметили собой практически все дисциплины. В основе этого компаративистского драйва лежала универсалистская европоцентристская идея поисков общности происхождения человечества.

Но загвоздка состояла в том, что под человечеством и человеком имелся в виду вполне определенный человек, замаскированный под человека вообще. Это и был знакомый всем белый европеец — христианин мужского пола, среднего класса, человек современный, в противовес традиционному «дикарю» не той веры, сексуальной ориентации, цвета кожи или любой другой комбинации инаковости. По мысли Миньоло, Ренессансное понятие о человеке и человечестве было и осталось важнейшим инструментом в процессе дезавуирования нехристианского и неевропейского знания. Оно возникло в столкновениях европейских христиан с их различием — мусульманами, евреями, америндами, африканцами и др. (Mignolo 2002) Международное право

и политэкономия нуждались в таком понимании человека и рациональности, которое давало бы европейцам привилегию нулевой точки отсчета. При этом легитимация классификации человечества европейцами основывалась на эпистемологии, а не на онтологии. Но затем это сконструированное различие онтологизировалось.

Классификация человечества нуждается в системе знаний, которая бы обосновывала оправдание и воспроизводство иерархии людей. Ведь классификация содержится вовсе не в объекте, а в познающем субъекте и в той системе знания, в которой он оперирует. Европейский имперский субъект в лице отдельных людей или институтов и дисциплин на протяжении модерности колонизирует знание (путем присвоения его содержания или объявления чуждого знания нелегитимным) и бытие. Колонизация бытия лежит в основе классификаций групп людей как не вполне рациональных, не развитых, варварских, недостаточно мужественных или отклоняющихся от сексуальной нормы. Колонизация бытия — это то, как современная/колониальная система производства знания создавала, поддерживала и воспроизводила расизм, патриархальность, гетеросексуальность. Эти внутренние рычаги и импульсы европоцентристской системы производства знания отражались во всех дисциплинах, сложившихся в период светской модерности и основанных на отлучении иного как отклонения от своего, на приведении его к общему знаменателю своего или на абсолютизации различия.

Создание эпистемологической модерности шло рука об руку с эпистемологической колониальностью путем присвоения неевропоцентричного знания или его полного отторжения и кодировки как не знания вовсе. Так, знание, которое не основывалось на латыни и греческом или не было выражено на латинских основных языках модерности (испанском, итальянском, португальском, английском, французском и немецком), становилось всего лишь любопытным объектом изучения, изъятым из универсальной системы производства знания, которая устанавливала правила политической теории и политэкономии, социологии и философии, искусства и литературы, науки и технологий.

### **Можно ли деколонизировать университет?**

Системы производства знания в модерности (дисциплины, институты, эксперты и профессионалы в каждой дисциплине) основывались на двух типах институтов — университете и музее, которые являются главными производителями колониальности знания. Начнем с университета. Он развивался от своей теологической модели через светскую кантовско-гумбольдтовскую модель, причем параллельно в колониальном мире также насаждал колониальности знания. Во второй половине XX века к нуждам государства добавились рыночные отношения и университет превратился в корпоративный. Эксперт в корпоративном университете заменил ученого в кантовско-гумбольдтовском университете. Гуманитарные науки превратились в довесок к социальным, которые, в свою очередь, также стали лишь одной из областей корпоративно-государственного обучения.



Сегодня общим местом стало прославление постиндустриального общества или общества знания (Innerarity 2012). Однако начиная с конца 1980-х гг. университет как институт оказался в состоянии кризиса легитимности (Readings 1996, Chomsky 1997, Derrida 2002, Taylor 2009), а философы, преподаватели, исследователи, мыслители и вообще любые институализированные интеллектуалы постепенно утратили всякое влияние на общество. Корпоративизация университета способствовала его кризису, углубившемуся в 2010-е гг., с усилением непримиримых форм партикуляризма. Но при этом механизмы производства знания оставались и остаются неолиберальными и подчиняются коммерческому, инструментальному, узкопрофессиональному, деполитизированному и в конечном счете глубоко утилитарным принципам (Fry 2012). Университет стал оцениваться исключительно по уровню его прибылей, полученных непосредственно в обмен на произведенное знание.

Корпоративный университет, сменивший университет Холодной войны (Readings 1996), отодвинул на задний план прежние представления об университете как цитадели академической свободы и мирной гавани для выдающихся умов, поддерживаемых государством. На передний план выдвинулись прекаризация, превалирование самофинансируемых схем ведения исследований и быстрое превращение образования и производства знания в целом из общественного блага в услугу (Smyth 2017, Williams 2016).

Национальная и корпоративная модели университета не способны справиться с вызовом лавинообразного роста этнокультурного, языкового и религиозного разнообразия, требующего соблюдения своих эпистемологических прав. Паллиативов, предложенных в ответ на эти вызовы, таких как программы для достижения гендерного равенства, мультикультурализма и роста разнообразия и включения, оказалось явно недостаточно. А университеты и сегодня строятся на основе европоцентристского эпистемологического контракта (Mignolo, Tlostanova 2012), запущенного посредством самопровозглашенной эпистемологической системы, отвергающей все остальные модели как не принадлежащие модерности и подвергающей их постоянному эпистемическому (Santos 2016). Знания всегда конструируются кем-то и в чьих-то интересах, с определенной пространственной, исторической и телесной позиции. Но эпистемологическая колониальность предстает объективной и изъятая из конкретного контекста, затемняя связи между знанием и познающим, знанием и теми, кто занят его циркуляцией, знанием и его репрезентацией.

Прежние модели университета развивались в русле монотопической герменевтики в духе Х.-Г. Гадамера. Ей соответствует монодисциплинарный подход и эпистемология нулевой точки отсчета. В образовании это выражается особенно ярко в гуманитарных и социальных науках. Методы, категории анализа, понятия — все принадлежит евромодерности, но предстает как общечеловеческое и извечное. Эти принципы перестали отвечать современной социокультурной реальности. Растущее число людей, живущих в реальных условиях культурной и эпистемологической диверсификации и неоднородности, отказывается воспроизводить европоцентристскую модель образования в качестве универсальной. Важно не просто изучать в качестве объекта те феномены и процессы, которые не вписываются в национальный или регио-

важный принцип, не просто поменять форму упаковки знания, набор курсов, эффективность обучения или список модных сегодня компетенций, но деконструировать сами основания знания и обучения. И здесь опыт космологий периферных народов, маргинализированных систем знания и выпавших из истории культурно-эпистемологических моделей может оказаться важнее для XXI столетия, чем исчерпавший себя евромодерный путь.

Вместо роли транслятора обветшавших и к тому же чужих ценностей, моделей и форм знания, роли фактически дублирующей прогрессистские, ориенталистские и патерналистские подходы мирового Севера, но с поправкой на местный контекст извечной подчиненности и вторичности, образование и академическая наука в странах полупериферии должны были бы взять на себя совершенно иную функцию — организации паритетного диалога с представителями мирового Юга — от студентов до преподавателей, исследователей, активистов социальных движений и политического общества в целом, в поисках трансмодерных моделей и архитектуры знания. Следует, вероятно, стремиться к выработке знания, которое не продолжало бы евромодерную эпистемологическую традицию потребления и объективации иных миров и их жителей. Международное сотрудничество в сфере производства знания должно быть выстроено не на уровне институций, рамочных соглашений и экспертных групп, а на уровне реальной коммуникации и понимания между интеллектуалами мира со сходными задачами, ценностными ориентациями, критическим подходами и видением будущего, с акцентом на оптологические, эпистемологические и этические основания деятельности в рамках не только академии, но и социальных и политических проектов и движений. Нужно не изучать иное и иных, а анализировать критически определенные актуальные для различных локалов проблемы, но, непременно, ВМЕСТЕ с другими «иными», стараясь услышать их равноправные точки зрения в рамках трансверсального диалога. Необходимо создавать региональные и глобальные коалиции другого знания, основанные на плюритопической герменевтике (Tlostanova and Mignolo 2009).

Последняя движется в сторону интерактивного знания и понимания, отражающего сам процесс конструирования той части мира, которая познается. Плюритопический подход подчеркивает не культурный релятивизм и не мультикультурализм, а социальные и человеческие интересы в самом историческом нарративе как политическом высказывании. Здесь главное — политика вопрошания и конструирования пространства провозглашения, а не разнообразие репрезентаций, являющееся продуктом различных пространств, создающих нарративы и строящих теории. Плюритопическое понимание означает, что, хотя понимающий субъект и должен предполагать истину познаваемого и понимаемого, он также должен предполагать и существование альтернативной пространственной политики с равными правами на истину. В плюритопической герменевтике заостряется вопрос о том, где находится место провозглашения, с которого понимающий субъект познает мир, в какой из культурных и философских традиций он помещает себя самого, конструируя свое пространство провозглашения.



Попытки деколонизировать университет появляются все чаще в разных регионах мира. Недавние примеры включают движение за отмену платного образования в ЮАР (UCT Rhodes Must Fall 2015), студенческие протесты против изучения исключительно белых авторов в Институте Восточных и Африканских исследований Университета Лондона (Decolonising SOAS Vision 2017), различные университетские комиссии по включению и разнообразию (Wekker et al 2016). Критически оценивающие современный/колониальный университет ученые и преподаватели пытаются проводить в жизнь идеал образования как освободительной силы, возвращающей людям память и надежду на будущее. Однако такие попытки ограничиваются чаще всего локальными или косвенными действиями, такими как «замедление» исследований и академической жизни в целом, переосмысление использования очередных технологических гаджетов, проблематизация и расширение учебного материала, наполнение стандартных курсов новыми именами и содержанием, запуск критических предметов, использующих методологии мирового Юга, взрывающие евромодерную эпистемологическую нормативность, ставящие под сомнение господствующие модели восприятия, познания и репрезентации.

Но всего этого явно недостаточно в условиях продолжающейся структурной асимметрии, дискриминации, сохранения эпистемологических иерархий, блокирующих симметричный диалог различных эпистемологических систем. По сути, это всего лишь подготовка к радикальной размонтировке университета как такового посредством расшатывания системы изнутри, обнаружения новых возможностей и нового видения в интерпретации природы и функций знания, целей и задач образования, инфильтрации его островками деколониального мышления и действия, микроинтервенциями и более долговременными событиями, способными в итоге в значительной мере изменить эпистемологическую среду.

### Немного о постдисциплинах

Одна из быстро развивающихся сегодня концепций дисциплинарности — это постдисциплинарность не в смысле преодоления дисциплин, а в смысле их преобразования в постдисциплины. Однако, несмотря на внешнюю критичность, они все равно остаются в рамках матрицы европоцентристского знания. Нина Ликке определяет постдисциплины как свободные «поля производства знания с собственными профилями, которые позволяют им походить на дисциплины и претендовать на академический авторитет, но также сохранять трансверсальную открытость и диалогический подход ко всем академическим дисциплинам» (Lykke 2010: 8). Однако декларируемая трансверсальная открытость часто ведет к принципу всеядности, слепому по отношению к эпистемологическим асимметриям и местным историям дискриминации, похищая изначально контекстные понятия и инструменты и приручая их с целью превращения в продукты образовательной индустрии развлечений.

Наиболее известная версия такого поминального призыва к постдисциплинарности, на деле ведущего к еще одному витку пролиферации все более узких дисциплин, определяемых с позиции провинциального универсализма

ирского Севера, это модель Розы Брайдотти — постантропоцентристские, трансдисциплинарные, этически заряженные исследования, в которых идентичность гуманитарных практик будет изменена «путем акцента на гетерогенности и многосторонней реляционности вместо автономии и самореферентной дисциплинарной чистоты» (Braidotti 2013: 145).

Единственное заметное отличие этих новых гуманитарных постнаук, прошедших своеобразный ребрендинг, состоит в том, что их теоретики и практики пытаются слиться или хотя бы заимствовать понятия и методы из точных и естественных, а иногда и социальных наук (примеры включают исследования смерти, травмы, мира, гуманитарный менеджмент, эколого-социальные исследования устойчивого развития). Это уменьшает их революционные притязания, поскольку основные евромодерные эпистемологические инструменты постгуманитарных наук остаются все теми же. Они вряд ли когда-либо серьезно адресуются (помимо ритуального упоминания межсексуальности в первом абзаце любой работы) к вопросу о том, откуда они исходят, где их пространство провозглашения своей точки зрения, и как это соотносится с их мышлением. Как правило, авторитет науки настолько высок и непререкаем, что постгуманитарные науки всегда заимствуют инструменты из наук точных и естественных, а не наоборот, тогда как любое знание, исключенное и игнорирующееся как недознание в модерности (например, знание коренных народов), — продолжает рассматриваться за пределами эпистемологии, как и прежде (если только оно не присвоено, упаковано и приурочено предсказуемыми способами, ведущими в очередной раз к утверждению нормализованного статус-кво).

### По ту сторону дисциплинарного декаданса

Как вкратце отмечалось выше, критика тенденции пролиферации дисциплин ради них самих и подмены внимания к реальным проблемам вниманием дисциплинарностью, в последние годы стала в центр внимания многих ученых и получила разное терминологическое наполнение, вплоть до «раздисциплинирования» (Castro-Gomez, Mendieta 1998) как преодоления дисциплин. Наиболее точным из них, на мой взгляд, является предложенный Лусом Гордоном термин «дисциплинарный декаданс», или окостенение дисциплин, охватившее социальные и гуманитарные науки во второй половине XX в. Гордон ставит своей задачей «телеологическое откладывание» или отсрочку дисциплинарности (Gordon 2006).

Под этим он подразумевает готовность думающих людей обратиться к открытости идей и целей, на которых основывались дисциплины при своем рождении. Это позволяет ему сдвинуть географию разума с ее западного места и провинциализировать европейский опыт и знание, представавшие до этого в качестве универсальных. Телеологическое откладывание дисциплинарности есть ее превосхождение с целью ее же возрождения. Последнее связано с деконструкцией того типа разума, который претендует на абсолютность и отличается утратой собственной цели и стремлением превзойти себя самого в собственном величии. Особенно важной для Гордона представляется радикальная саморефлексия, без которой закрепощающие наше сознание

силы могут легко заразить сам способ и метод представления идей. В этой позиции выражается особая феноменология, которая представляет собой откладывание собственных методологических претензий и попытку сделать метод объектом вопрошания, поставив под сомнение его онтологический статус.

Гордон считает, что знание, упакованное в рамки дисциплин, само себя поместило в ловушку, ведь в основном проблемы, с которыми сталкивается дисциплинарное знание, есть проблемы самих дисциплин. Как таковые, дисциплины оторваны от реальности, от жизни и от социума. Такое метастабильное «декадентное» знание деонтологизируется и застывает. В частности, он говорит о гуманитарном знании, создаваемом индивидами, страдающими корыстной недобросовестностью или самообманом. Акт недобросовестности — широко распространенный и нерелексированный феномен, в основе которого лежит отрицание реальности жизненного мира и попытка уйти от свободы, ответственности, выбора и утвердить свою позицию в качестве единственно верной точки зрения, отрицая при этом сам факт, что наши воззрения являются определенной точкой зрения, а не абсолютной истиной. Для Гордона корыстная недобросовестность — это уход от неприятных истин к приятным самообманам, это своеобразная форма мизантропии и войны против социальной реальности.

В понятии недобросовестности, как оно используется Л. Гордоном, переплелись два значения — классическое юридическое понятие, которое означает, что истец в суде руководствуется дурными мотивами и тем самым заведомо ослабляет свое дело, и полемика с экзистенциалистским толкованием недобросовестности — *mauvaise foi*, введенным как философский термин Жан-Полем Сартром для описания отказа субъекта от полной свободы и выбора им позиции инертного объекта как формы самообмана. В трактовке Гордона самообман превращается в корыстную недобросовестность. Вместо акта недобросовестности он предлагает критическую добросовестность (буквально, «хорошую», а не «дурную» веру), которая, по его мнению, требует уважения к очевидности, доказательности и ответственности в социальном мире и в мире интересубъективных отношений (Gordon 2000: 157).

Гордон размышляет о необходимости отсрочки дисциплинарности, при которой дисциплины должны преодолевать ради сохранения верности реальности. Поскольку разум шире рациональности, то методоцентризм оказывается крайне уязвимым. Восприятие метода как деонтологического категорического императива представляет собой форму дисциплинарного декаданса. Это смерть телеологического побуждения дисциплины, утрата ею связи с реальностью. Такая дисциплина суживается до самой себя и скатывается в солипсизм. Что остается в таких обстоятельствах? «Продолжать дисциплинарные... ритуалы, в которых методы оборачиваются закрытой методологией или, еще хуже, секуляризованной теодицеей. В таких случаях дисциплины разбиваются и перестают коммуницировать с другими познавательными практиками. По мере нарастания этого процесса наступает имплозия: дисциплина сводится к субдисциплине или ее части» (Gordon 2010). Гордон, однако, не считает, что дисциплины нельзя или не нужно возрождать. Следует только

обратить внимание на то, что реальность изменчива, и посмотреть на нее, откинув наши методологические предрассудки. Тогда и возникнут вопросы, способные вдохнуть жизнь в дисциплины. Телеологическая трансформация дисциплинарности означает обращение к насущным вопросам и проблемам вопреки ограничениям дисциплин. Гордон утверждает, что «нам не следует фетишизировать себя самих, дисциплины, методы обучения. Мы должны быть готовыми превзойти их ради того, что имеет подлинное значение, ради вещей, которые больше нас самих — реальности и даже, парадоксально, нашей любви друг к другу, поскольку любовь — это не только объятие, но также и умение отпустить другого через уважение и эмпатию — к свободе» (Гордон 2018).

Гордону вторят и другие мыслители, например, представительница чикано-феминизма Чела Сандоваль, которая утверждает, что спасти от академического апартеида узкой специализации могут те предметные поля, которые обладают внутренней интенцией к созданию политических и интеллектуальных коалиций с другими иными. Говоря об академическом апартеиде и притязаниях каждой из областей на создание единственно верной теории, последовательница справедливо отмечает, что существующие дисциплинарные деления указывают на прочную связь знания и власти, поскольку та логика, которую они воспроизводят, концептуально является продуктом колониальных географических, гендерных, сексуальных и экономических властных отношений (Sandoval 2000: 71). Поэтому для нее важной задачей является расшатывание бинарности общепринятых научных оппозиций и выработка иных понятий как основ понимания. Например, речь может идти не о мужчине и не о женщине, а о другом социальном поле. Именно этот третий терм и порождает политическое дифференциальное сознание. Оно открыто самым разным индивидам на основании их доступа к особому психологическому состоянию, в рамках которого все они являются жителями новой глобальной публичной сферы, создателями новой коалиции оппозиционного сознания.

Суть освобождения наук о человеке иллюстрируется на примере философии образования Амаутай Уаси (Дома Мудрости) — Интеркультурного университета или плюриверситета коренных народов и наций Эквадора, который просуществовал всего несколько лет, но сумел заложить основы альтернативного деколониального образования, обучения и производства знания.

Амаутай Уаси был с самого начала направлен на развитие рефлексивных и интуитивных практик мудрости, а не на выращивание профессионалов и экспертов в западном понимании. В этом плюриверситете в качестве знания расценивались не только западная, но и американдская модель. Главным в стратегии образования было не предоставить студентам сумму фактов или якобы объективных знаний, не научить их соответствовать национальным и государственным ожиданиям, а дать им возможность научиться «быть собой», что связано не с овладением фактическим знанием, но с необходимостью его соотнесения с непосредственным личным и общественным опытом, как и с опытом бытия в мире — далеко не только человеческом. Концептуальная структура учебного плана Амаутай Уаси явно расходилась с историей западного университета как института, но это не значит, что она целиком была

основана лишь на традиционной америндской космологии. В обучении псевдоуниверситета ставилась под сомнение устоявшаяся география разума, если воспользоваться термином Л. Гордона.

Вот как объяснил философ его смысл в недавнем интервью: «География разума означает, что лишь отдельные группы людей в определенном геополитическом пространстве, называемом Севером, обладают будущим и разумом и затем этот разум якобы снисходит на жителей Юга. Соответственно, считается, что жители Севера посредством разума формулируют идеи, пассивными получателями которых затем становятся жители Юга. Но это искажение истории и реальности, стирающее факты и культивирующее зависимость. Оно также ведет к выводу, что северный опыт ценнее южного. Если суть в том, чтобы свести разум и опыт, то все в равной мере должны принять на себя ответственность за разум и связанное с ним теоретизирование. Именно это принятие ответственности за разум и ведет к сдвигу. Он происходит без разрешения тех, кто пытается накапливать разум. И здесь начинается еще один сдвиг. Накопленный разум представляет собой искаженный разум. Это форма неразумного разума, полагающего себя полным и самодостаточным. Те, кто ставит его под сомнение, понимают разум как продолжающееся отношение и обязательство к определенным практикам, которые в принципе не завершаемы. Даже будущее открыто. Сдвигая пространство/географию разума, мы тем самым сдвигаем и сам разум, из завершеного состояния в открытое и реляционное (основанное на взаимосвязях) обязательство» (Gordon 2018).

Амаутай Уаси не отвергал существующее знание в науках, технологиях, медицине и социальных и гуманитарных направлениях, но подчинял его видению, нуждам и жизненному стилю коренных народов. Этот университет основывался не на псевдоаутентичном эссенциалистском понятии знания, а на пограничном гнозисе. А интеркультуральность становилась выражением эпистемологии и герменевтики, основанных на межкультурном диалоге, трансдисциплинарном подходе и императивной философии в духе Р. Паникара, от латинского *imparare* — обучаться в атмосфере плюрализма (Panikkar 1988).

В центре образовательной модели Амаутай Уаси стоял глубинный принцип реляционно-опытной рациональности и строительства знания не вне экзистенциального опыта человека, не путем представления проблемы вне контекста, а путем незавершаемого процесса учебы как размежевания с прежними представлениями и стремления учиться заново, но уже на новых основаниях. Эти основания укоренены в сложности и относительности, комплиментарности и взаимности и в сдвиге к субъектно-субъектности, в переходе от аккумуляции знаний к их критическому и творческому пониманию. В такой модели обучения происходило освобождение знания и бытия, укорененное в реляционной динамике людей, природы и космоса в соответствии с принципами Сумак Каусай (Garcia 2004: 289).

Учебный план был пространственно структурирован по четырем сферам (домам) обучения. Хронологически это соответствовало пяти годам пребывания в университете. Пространственно учебный план оформлялся по принципу Южного Креста — модели территории Тавантинсуйю (карты Импе-



инков). В центре находился дом мудрости, которая является конечной целью обучения. В каждом «доме» западное знание было отделено от западной космологии и включено в систему знаний коренных народов. Амаутай Уаси тем самым пытался осуществить сдвиг в географии и в самих целях знания и понимания. С точки зрения коренных народов, сдвигая географию разума, мы ставим под сомнение колониальность знания и совершаем интеллектуальный пересмотр ее оснований и принципов. Целью такого сдвига является не разрушение, а созидание иной модели знания и понимания мира и человека.

Хронологически процесс познания и обучения в Амаутай Уаси имел пять уровней. Центр пространственно соотносился с настоящим по времени. Первый уровень обучал «думать и действовать сообща». Второй уровень ставил целью «научить учиться», третий был направлен на то, чтобы «учиться разучиваться и переучиваться», четвертый — на обучение «предпринимать осознанные действия и брать на себя ответственность». Последний уровень (он находился в центре, подобно Куско — столице Империи инков, центру мира и настоящему четырех предыдущих эр или «Солнца») был посвящен задаче «учиться в течение всей жизни».

### Как научиться учиться заново?

Один из возможных путей реорганизации университета как института — это путь, созвучный эквадорскому шпуриверситету, путь сближения с местными историями и космологиями. Однако необходимо пойти и дальше университета, совершить сдвиг в географии разума, поменяв отношение к интерпретации реальности, истории, философии и человека. И в этом процессе принцип «учиться разучиваться, чтобы учиться снова, но на других основаниях» может оказаться актуальным не только для коренных народов.

Полная деколонизация университета, скорее всего, будет означать его разборку и строительство заново, а возможно, и отказ от идеи университета как таковой и строительство альтернативных институтов и событий производства знания. Такие корреляционные модели совместной учебы и мышления не только будут способны принять во внимание более широкий спектр человеческих интересов, но и сами будут создаваться при активном участии местных групп со своими специфическими эпистемологиями. Эти агенты эпистемологической и педагогической деколонизации будут содействовать освобождению аффективного опыта человеческих связей с забытыми корнями, при этом оставаясь и современными субъектами. Это означает сдвиг от разрушения дома хозяина с использованием его инструментов к попыткам поставить под сомнение саму «гегемонию дома хозяина», «если не институт хозяев как таковой, который в этом случае утратит свой имперский статус» (Walsh, Mignolo 2018: 7).

Все больше людей интересуется подобными инициативами иного обучения. Но колониальность знания не позволяет рассматривать такие проекты как нечто большее, чем экзотическое дополнение к традиционной учебной программе или кратковременный эдтеймент (образовательное развлечение). Сдвиг в географии разума и восстановление стертых и присвоенных

пространств альтернативного производства знания необходимы для легитимации утраченного и обесцененного знания как равного с теми нормализованными формами, которые мы находим в аудиториях и учебниках.

Современный университет как пустое означающее, критикуемое со всех сторон, все еще сохраняет свою легитимность в качестве натурализованного и самопровозглашенного современного института, обладающего монополией на производство знания. Даже если наиболее интересное знание и производится сегодня за пределами университета, а традиционно упакованное и структурированное университетское знание крайне быстро устаревает, в его современной бизнес-модели и, будучи частью рыночной колонизации, университет, по сути, закабалает исследователей, студентов и преподавателей, не оставляя им никаких иных возможностей выжить, как только соответствовать правилам. Ученые степени по-прежнему необходимы для получения работы, а постоянная работа в качестве профессора необходима для возможности публикаций и, соответственно, поддержания академической репутации. Университет «трансформирует производство знания и превращает его из призвания во всего лишь место работы» (Gordon 2018).

Освобождение производства знания от ограничений, накладываемых университетом, требует согласованных действий различных групп, в том числе и за пределами академии. Целью здесь будет научиться заново учиться иначе, что связано с необходимостью выработки нового воображения, преодолевающего чисто утилитарные и инструментальные задачи и поддерживающего тесные связи между тем, во что мы верим, и тем, как мы действуем в жизни и в том, как мы способствуем реализации возможностей для других.

Трудно исправить всепроникающие структурные и концептуальные изъяны существующей системы производства знания в рамках одного учебного заведения или даже одной национальной системы образования. Нужно развивать динамическое и подвижное взаимодействие различных систем знания с транснациональными платформами образования и исследований, включающими на паритетных основаниях местные сообщества. Последние переосмысливают асимметричные отношения между преподавателями и учащимися и поддерживают обучение как постоянное превосходство. Оно должно стать правилом как для интеллектуальных элит, так и для местных сообществ, субъектов и объектов критического вопрошания. Важным является и запуск внеуниверситетских реляционных проектов и пространств совместного обучения и мышления, в которых различные группы смогут встречаться и взаимодействовать, учась друг у друга.

Неотложной задачей становится делегитимация университета и академии как стремительно устаревающих и безнадежно коммерциализированных пространств и акторов, все дальше уходящих прочь от реляционного трансверсального обучения и производства знания, всегда соотносимого с человеческими жизнями и с жизнью как таковой, а не с рыночным отовариванием и обесцениванием жизней (Desmarais 2007). Альтернативная модель обучения будет укоренена в пограничном мышлении, зарождающемся в пространствах между модерностью и ее темной колониальной стороной, в пространствах обсуждения и диалога, которые ранее не воспринимались как места произ-



общества знания. В основе ее будут лежать право на полную информированность и право выбора как необходимые условия реального общества знания в противовес сегодняшней монополии корпоративной науки.

Ключевым принципом такого переосмысленного обучения является

**Целью здесь будет научиться заново учиться иначе, что связано с необходимостью выработки нового воображения, преодолевающего чисто утилитарные и инструментальные задачи и поддерживающего тесные связи между тем, во что мы верим, и тем, как мы действуем в жизни и в том, как мы способствуем реализации возможностей для других.**

корреляционный принцип, который касается не только корреляции различных эпистемологических пространств, но также и взаимодействия во времени, «движения по направлению к возможности реализации множественных историй, подавленных нормализующей властью современности» (Vázquez 2017). Производство знания перестанет быть лишь инструментом моделирования мира и людей в настоящем. Оно также станет творческим отражением и реализацией забытых и стертых человеческих желаний, мечтаний и надежд, неизбежно связанных с местными космологиями, этикой и системами знания, рассматриваемыми не как помещенное в музей прошлое или как фундаменталистская дистопия, а как живое настоящее и обещание будущего. Такое радикальное размежевание с догмами модерности/колониальности по необходимости будет укоренено не только в приятии права на различие, но и более радикально, в восприятии реляционности как необходимого условия возможности любого различия в плюриверсальном симбиотическом мире.

Такой подход предполагает перестройку общепринятых моделей обучения, понимания, восприятия, натурализованных в университете, с акцентом на дезавуировании роста все более узкой специализации, прикладного характера большинства образовательных практик, неспособности видеть глобальное измерение не в узком смысле прибыли, а в смысле глобальной взаимосвязи всего и вся на Земле. Эта задача требует воспитания иных субъектностей, которая начинается с «усмирения» модерности и человечества.

Важно дезавуировать сами основания корпоративного понимания знания и обучения. Хороший пример — деколониальная педагогика Пауло Фрейре (Freire 2004, 2007). Его современные последователи расширяют изначально-

ную классовую и колониальную рамку Фрейре, чтобы включить этнорасовые, квир- и другие аспекты педагогической демократии. Такие сдвиги связаны не только с прежде не замечавшимися незападными космологиями, но и с более широким антисущностным подходом и критическим отношением к любым доминирующим когнитивным, образовательным и солипсистски-дисциплинарным режимам, фетишизирующим исследователей, дисциплины, методы обучения и уводящим учеников и учителей прочь от мира и, прежде всего, от человеческого жизненного мира.

Один из многообещающих инструментов подобной «учебы заново», который способен вернуть нас — исследователей, студентов и преподавателей — назад в мир, — это «урмадический» университет<sup>8</sup> (Ггу 2012), позволяющий выйти за пределы привычной академической башни из слоновой кости с ее отсутствием трансформирующей энергии и путей ее применения в конкретной реальности. Урмадический университет начинается как номадический проект без определенной пространственной привязки — постоянное перемещение подвижного коллектива мыслящих и учащихся субъектов и конкретные локации реляционных и исторически контекстуализированных проблем с целью содействия возникновению новой культуры обучения, обеспечивающей возможность будущего.

### Деколонизальный музей?

Как и университет, музей остается важнейшим модерным/колониальным институтом по производству и распространению определенного знания. Как отмечалось выше, колониальность как опасный след исчезнувшего колониализма, сковывающий сознание и своих и чужих, основывается на отделении знания от познающего, сказанного от акта высказывания, и на создании эффекта онтологии, независимой от субъекта. Очевидно, что производство знания не может находиться за пределами логики современного/колониального мира. Создание эпистемологической современности продолжает идти рука об руку с эпистемологической колониальностью.

В истории музея этот синдром современности выражался в нарочитой отстраненности зрителя, который, по словам Ш. Макдональд, мог «думать о себе самом как находящемся вне или над тем, что было представлено в экспозиции. Это подкреплялось мыслью, что возможно занять некую внешнюю позицию наблюдателя, с которой мир покажется упорядоченным и укомплектованным, и создавало ощущение привилегированной, объективной точки зрения, с которой откроются и станут очевидными структуры смысла» (Macdonald 2012: 276). Музей выступил в роли мощной эпистемологической технологии современности. По словам Нила Кёртиса, «язык большей части профессиональных размышлений о музее отражает господство определенного способа глядения на мир, обозревания мира, который является продуктом академической мысли XVIII и XIX веков, укорененной в самолегитимирующем эссенциализме» (Curtis 2012).

<sup>8</sup> Urmadic — слово, составленное из частей слов «урбанистический» и «номадический».

Музеи в таком специфическом современном (посткунсткамерном) смысле практически с самого начала делились на музеи истории искусств, в которых конструировалась, сохранялась и передавалась будущим поколениям память западной культуры; и музеи естественной истории, в которых был представлен неевропейский мир в целом. Позднее антропологические и этнографические музеи помещали незападные и немодерные экспонаты между природным и цивилизованным мирами, тем самым подменяя прежнюю ориенталистскую экзотистскую интерпретацию иного прогрессизмом, якобы более инклюзивным. Современный публичный музей с его грузом мифических национальных онтологий, во многом продолжает воспроизводить представляющую современную эпистему, присваивая иное и коммерциализируя его искусство, хотя сохраняются островки противостояния и осознанные инициативы, направленные на размежевание с логикой западной (пост)модерности.

Первые шаги в этом направлении были сделаны в 1980-х гг. в рамках возникших тогда постколониальных, критических расовых и этнических исследований, цветного феминизма и квир-дискурсов, что немедленно выразилось в искусстве и кураторских практиках, критически размышлявших над институциональным оформлением искусства и линейным историческим нарративом, который в основном до того времени поддерживали музеи. Возникло все больше художественных событий, взрывавших тотальность западного арт-дискурса с радикально иной позиции, расшатывавших его центричность. Один из главных эпистемологических и оптических сдвигов, имевших место в этих интервенциях, можно определить как осознанную перестановку или смешение ролей субъекта и объекта и, следовательно, расшатывание прежних четких и строго определенных национальных идентичностей, запуску и поддержанию которых способствовал музей. Ф. Лионнет рассматривает в связи с этим ряд американских музеев, в которых «выставки создавались и контролировались теми, чью культуру они демонстрировали. ...Казалось, что экспонаты разглядывали зрителя. Маски его объективировали, когда их глаза, кажется, следили за всеми движениями зрителя» (Lionnet 2012: 192). В этом случае выставка выстраивает тесные динамические взаимоотношения с культурой, которую стремится репрезентировать, и одновременно со зрителем, причем ни тот ни другой не оказываются погребены или просто отражены, но выступают вместо этого в диалог.

В эпистемологическом смысле это ведет к падению прежней веры в Пастину и в способность музея ее транслировать, а значит, к перестройке институциональной архитектуры музея в сторону вопрошания, а не скармливания аудитории готовых ответов. Ранний пример этой тенденции — выставка «Музей глядит сам на себя» (1992). В более специальном понимании этот сдвиг выражался в поиске модели репрезентации (в сложных связях с властью и авторитетом), которая бы действительно представляла, а не присваивала, что легче сказать, чем сделать, ведь музеи — даже самые мультикультурные и толерантные — все равно по своей природе остаются, по словам Г. МакМастера, «каннибалистскими институциями» (McMaster 2012: 377), присваивающими предметы из других культур для изучения и искажения их смыслов.

Одним из первых знаковых событий такого рода стала выставка

«Documenta 11» в 2002 в Касселе, куратором которой был Окуи Энвезор. До него постколониальность была темным иным авангарда и поставангарда, а в фокусе внимания находился разрыв в отношениях центра и пограничья, отрыв от телеологии прогресса и развития, переосмысление пространственно-временных отношений и различия в рамках постколониальности (Enwezor). Но вскоре подобная постколониальная проблематика и позиция оказались выхолащены в бытичных формах мультикультурализма в целом ряде международных выставок, построенных вокруг этого вошедшего в моду понятия. В XXI веке постколониальная проблематика была присвоена различными мейнстримовскими арт-институциями, теориями и практиками, так что, в конце концов, утратила всякое протестное начало и превратилась в красиво упакованный и легко усваиваемый постколониальный продукт, в очередной раз интерпретируемый посредством известных принципов ориентализма, экзотизации, демонизации, прогрессизма и других европоцентристских эпистемологических фреймов. Серьезная критика этих тенденций идет рука об руку с продолжающейся пролиферацией бытичного мультикультурного искусства.

**Постколониальная проблематика была присвоена музеями, художественной критикой и рынком, утратив протестное начало и превратившись в красиво упакованный и легко усваиваемый постколониальный продукт, интерпретируемый с помощью ориентализма, экзотизации, демонизации, прогрессизма и других европоцентристских фреймов.**

Ранний пример этой тенденции представлен в статье Энн Макклиток «Ангел прогресса», критикующей постколониальную выставку «Гибридное состояние» (1992) на Бродвее за сохранение общей логики линейности и прогрессизма вопреки декларациям отказа от них: «Приверженность создателей выставки «гибридной истории» (множественному времени) противоречит ее линейной логике, которая, воспроизводит один из самых упорных тропов колониализма, где пространство есть время и история строится вокруг двух необходимых направлений движения — прогресса человечества вперед, из согбенного угнетенного состояния к гордой осанке просвещенного разума. Другое же направление обратное — регресс от белого, мужского и взрослого состояния к темному, примордиалистскому и отсталому, как правило, олицетворяемому женщинами». Выставка, как говорит Макклиток, воспроиз-

Вводит эту временную логику — «зритель проходил через анфиладу залов, сопоставивших примитивную, немую, доколониальную предысторию эпическими сценами колониализма, постколониализма и, наконец, идеальной и говорящей просвещенной гибридности. А уходя с выставки, он миновал все эти залы в обратном порядке и, как в колониальном дискурсе, движение вперед в пространственном смысле совпадало с движением назад во времени» (McClintock 1992: 84–85).

Сегодня многие деколониальные художники активно переосмысливают понятие музея как института по производству и распространению определенного знания. Часто они совмещают роли художника и куратора, критически переосмысливая постоянные экспозиции, пространственно-временные структуры существующих музеев и то, как они выстраивают свои взаимоотношения с публикой. Широко известный и довольно ранний пример — Фред Уилсон с его привязанными к определенным площадкам инсталляциями в таких новаторских проектах, как *Mining the Museum* (одновременно заминированный музей, подкоп под музей и присвоение музея — буквально, делание его своим) и *The Museum: Mixed Metaphors* (Музей: смешанные метафоры).

Масштабная музейная интервенция Уилсона в Балтиморском историческом музее, представленная в пятисотлетнюю годовщину «открытия» Америк, была построена на деканонизации и контрдискурсивных децентрирующих практиках, расшатывающих генеалогию западного знания, бытия и ценностной системы. Уилсон выстроил альтернативную деколониальную генеалогию, эстетически переосмыслил и перевернул все привычные атрибуты западного исторического краеведческого музея, построенного на определенном мета-нарративе, на светлой стороне модерности. Сохраняя эту сторону, художник незаметно добавляет к ней и колониальную изнанку, связанную с насилием и подавлением иного. Так, в инсталляции «Металлообработка» мы видим не только искусно сделанные чайнички и сахарницы, но и ржавые наручники для рабов. В работе «Производство мебели» вольтеровские кресла соседствуют с бумой от крови крестом для линчевания, в «Транспортных средствах» рядом со старинным тарантасом стоит детская коляска, но в ней вместо ребенка — капюшон ку-клукс-клановца.

Уилсон стремится к «соединению исторической информации с эстетическим опытом, чтобы раскрыть империалистскую реальность того, как музеи получают или интерпретируют свои экспонаты. А это обнажает смысловую ложность выставляемых предметов» (Wilson 1993: 101). Художник нередко создает ассамбляжи, в которых реальные экспонаты из исторических и этнографических коллекций перемешаны с созданными им самим предметами. В результате складываются более крупные, всеобъемлющие инсталляции, проблематизирующие, по его словам, «то, как рассказывается история, что остается недосказанным, забытым, как мы — зрители — взаимодействуем с институтами исторических и художественных музеев» (Crane 2012: 307).

В проекте «Черное зеркало — Espejo negro» мексиканский художник Педро Лаш обыгрывает постколониальный концепт возвращенного взгляда и мимикрии, описанные, в частности, Хоми Бабой (Bhabha 1994). Они в произведениях Лаша как бы преодолеваются, проблематизируются и выходят на



глобальный уровень не колониализма, но всепроникающей колониальности. Это связано не только с тем, что в посторонней реальности музейной экспозиции находятся скульптуры америндов, а не картины европейцев. Сама идея черного зеркала раскрывается в целом спектре значений — от магического вызывания духов до живописных фокусов и экспериментов фотографического периода и сегодняшней вездесущности черного зеркала объектива камеры слежения.

Одна из работ цикла называется «Мимесис и трансгрессия», другая — «Язык и непрозрачность». Все это хорошо известные и тянущие за собой шлейф в том числе и постколониальных смыслов, понятия. Лаш не просто воспроизводит их, но и активно пересоздает. Америндские статуи не просто стоят спиной к зрителю и лицом к черным зеркалам, в которых едва угадываются отражения канонических картин и личностей испанцев периода завоевания Америк — Веласкеса, Гонгоры, Эль Греко. Зеркала не отражают тех, кто в них глядится, показывают совсем другую картинку и другую эстетику. Но зато создается эффект глядения одной инаковости в глаза другой (потому что понятия своего здесь просто нет), хотя и без очевидного понимания.

«Коатликуэ» и «Менины» (2008) — часть продолжающегося проекта «Черное Зеркало — Espejo Negro», по словам Лаши, самое характерное понятие единства модерности и колониальности (Lasch 2013). Как и весь проект, эта работа строится на обыгрывании прозрачности и отражения, стирая грани между прошлым и настоящим, произведением искусства, средой и зрителем, до- и постколумбовым. Идея черного зеркала имплицитно содержит в себе намек на возможности временных инсталляций — встреч либо на территории «Менин» Веласкеса — в музее Прадо, либо на территории антропологической богини земли и огня Коатликуэ в Национальном музее антропологии в Мехико. Там, разделенные огромным листом темного стекла, «Менины» и Коатликуэ, как и их зрители и контексты, проступают друг через друга в обманчивых полуотражениях. Не случайно автор призывает не смешивать его технику освобождения эстезиса с модным понятием метисации, потому что для него важен не пресловутый синтез, а восприятие одновременного и несводимого различия. Ироническое обыгрывание мимикрии у Лаши связано с хиазмом фанововской метафоры о черной коже и белых масках (Rafael 1967), подчеркивающей пограничье между маской и кожей, производящее новые смыслы противостояния и резкзистенции.

В спонтанном перформансе или, скорее, «живой картине» Педро Лаша «Расстрел императора Мексики Максимилиана» из цикла «Натурализация», представленной впервые в годы войны в Ираке, играют всякий раз новые зрители. Придя в музей, они невольно изображают персонажей известной картины Э. Мане, которая была запрещена долгие годы как критика французской политики в колониях. Мане намеренно одел солдат, расстреливавших наместника мексиканцев, во французскую форму, подчеркнув истинную подоплеку этого исторического события. Лаш же предложил зрителям надеть зеркальные маски и щелкать затворами не ружей, а фотоаппаратов. Зеркала вступают в полную силу, лишь когда раскрывается их принципиальная ситуативность, контекстуальность. Но такая реляционность политически и экзистенциальна

в форма деколониальным образом и основана на проблематизации властной истории со стороны колониальности.

В современном музее происходят колоссальные эпистемологические сдвиги, которые ведут к росту важности роли и независимости кураторов. К новым трендам, на мой взгляд, стоит отнести предоставление права и возможности высказывания прежде немой или в силу разных причин замолчавшей эпохе, в какой-то мере возвращение их способности к деятельности именно в случае, когда кураторы мешают местами экспонаты из постоянных экспозиций и запасников в соответствии со своими представлениями и концепциями, осознавая при этом в полной мере невозможность какого бы то ни было объективного, нейтрального, незаинтересованного принципа музейной репрезентации). Важной тенденцией остается и переосмысление отношений между экспонатом и музейной табличкой — проблематизация пропасти между словом и образом. Нельзя не отметить и деконструкцию и во многих случаях разрушение неоднократно развенчанной функции коллекционирования, присущей традиционному музею, со сдвигом в сторону музея как мастерской, как пространства диалогического экспериментирования, как (вос)создания новых типов знания (Deliss 2012: 21).

Передко в музее акцентируется не сама (материальная) коллекция, а нарратив, выстраиваемый куратором вокруг набора экспонатов или, вопреки пим, а иногда и вовсе в модусе рассказывания истории без экспонатов (Spalding 2002: 55). Однако эта нарративизация и театрализация музея — палка о двух концах, поскольку здесь легко перейти грань развлечения и утратить остроту протеста или социального высказывания (149). Тот же принцип, находимый сегодня в самых разных кураторских проектах, — отказ от прежней линейной хронологии и таксономии как универсальных принципов организации музея. Последнее позволяет забыть о нарочитых техниках дисциплинирования аудитории, которые указывали, что делать, куда идти, куда смотреть и какое впечатление формировать в результате эстетического опыта. Зрителя поощряют к созданию собственного нарратива или личной карты полевых исследований (Deliss 2012:19-20). Этот рециркулирующий антропологический след, однако, сегодня полностью переосмысливается в сравнении с еще недавно господствовавшими формами, основанными на впечатлении и обынаковлении. Вместо этого все чаще встречаются подходы, основанные на творческом восстановлении как посредничестве (Rabinow 2012: 7-8), на интерактивной антропологии (Rabinow 2012: 22), неразрывно связанной с художественными практиками.

Важный фактор в производстве деколониального знания в форме творчества художников и кураторов — упомянутое выше смешение ролей художника и куратора и, следовательно, превращение процесса отбора, репрезентации и сигнификации в действительно творческий художественный акт. Это кураторство как ассамбляж, выставка в целом как произведение искусства — часто в форме так называемых музейных интервенций, вплетающих или противопоставляющих работы художника музейным коллекциям и пространствам, тем самым ставя под сомнение сами механизмы приобретения, отбора, репрезентации, интерпретации, формирования вкуса и эстетических



категорий. В какой-то мере кураторы вслед за деколониальными художниками становятся трикстерами и посредниками, пронизывающими и расшатывающими музейную систему изнутри. Они неизбежно идут на компромиссы во все более коммерциализированном пространстве производства и репрезентации искусства, но все же создают неустойчивое трансмодерное сообщество смысла и ощущения — всегда открытое, незавершенное, не имеющее заранее известного результата. В этом контексте роль куратора становится гораздо более активной и соавторской, нежели в традиционных моделях музейной репрезентации.

## Библиография

- Agamben G. 1998. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press.
- Bhabha H. 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- De Cagny P. and L. Baldassar. 2015. Emotions on the Move: Mapping the Emergent Field of Emotions and Migration. *Emotion, Space and Society*. № 16.
- Derrida J. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Diego Gómez S. and Eduardo Mendieta eds. 1998. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate)*. Mexico: Miguel Angel Porrúa.
- Chomsky, N. et al. 1997. *The Cold War and the University: Toward an Intellectual History of the Postwar Years*. New York: New Press.
- Crane S. A. 2012. Memory, Distortion, and History in the Museum. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Second Edition. B.M. Carbonell ed. — L.: WileyBlackwell.
- Curtis, N. G.W. 2012. Universal Museums, Museum Objects and Repatriation. The tangled stories of things. In: *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, edited by Bettina Messias Carbonell. Second Edition, 73-81. London: Wiley Blackwell.
- Davidson C. N., Goldberg David Theo. 2004. A Manifesto for the Humanities in a Technological Age. *The Chronicle of Higher Education. The Chronicle Report*, 13 February, <http://chronicle.com/free/v50/i23/23b00701.htm>
- Decolonising SOAS Vision. 2017. <https://www.soas.ac.uk/decolonising-soas/>
- Deleuze G. 2012. *Object Atlas. Fieldwork in the Museum, Weltkulturen Museum*, Lohrer, Frankfurt am Main.
- Derrida, J. 2002. The University without Condition. In: Derrida J. *Without Alibi*. Stanford: Stanford University Press.
- Desmarais A. 2007. *La Via Campesina*. Fernwood Publishing.
- Dilthey W. 1989. *Introduction to the Human Sciences*. Princeton: Princeton University Press.
- du Bois, W. B. 1903. *The Souls of Black Folk*. Chicago: A.C. McClurg & Co.
- Enwezor O. The Black Box. URL: [http://www.hatjecantz.de/biseproben/3775790861\\_06.pdf](http://www.hatjecantz.de/biseproben/3775790861_06.pdf) (10.10.11).
- Fanon F. 1967. *Black Skin. White Masks*. Trans. Ch. Markmann, N.Y., Grove Press.
- Foucault M. 1998. *The History of Sexuality*. Vol. I: The Will to Knowledge. London: Penguin.
- Foucault M. 1996. *The Order of Things*. N.Y.: Pantheon.
- Freire P. 2004. *Pedagogy of Indignation*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Freire P. 2007. *Pedagogy of the Oppressed*. London & N.Y.: Continuum.
- Fry T. 2012. Futuring the University. *Journal of Contemporary Educational Studies* № 3: 54–66.
- García J. 2004. *Sumak Yachaypi, Alli Kawsaypipash Yachakuna: Aprender En La Sabiduría Y El Buen Vivir – Learning Wisdom and the Good Way to Live*. UNESCO, Universidad Intercultural Amawtay Wasi.
- Gordon L. 2000. *Existencia Africana: Understanding Africana Existential Thought*. N.Y., L.
- Gordon L. 2006. *Disciplinary Decadence: Living Through in Trying Times*. Boulder: Paradigm.
- Gordon I. 2010. Philosophy, Science, and the Geography of Africana Reason. *Истина. Культура. Общество*. 12(3): 46–56.

- Gordon L. 2018. Interview with Madina Tlostanova. Colta.ru. November 16, 2018. <https://www.colta.ru/articles/society/19794-luis-gordon-vysolozhdenie-i-zabluzhdenie-vseh-imperiy-v-tom-chto-oni-otkryvayut-dveri-v-odnu-stanu>
- Innerarity D. 2012. Power and knowledge: The politics of the knowledge society. *European Journal of Social Theory*, 16(1), 3–16.
- Krishna D. 1988. *Comparative Philosophy: what it is and what it ought to be. Inter-pretng across Boundaries: New Essays in Comparative Philosophy*. Princeton University Press, pp. 71–83.
- Lasch P. 2013. Propositions for a Decolonial Aesthetics and “Five Decolonial Days in Kassel” (Documenta 13 AND AND AND). *Social Text: Periscope Decolonial AestheSis Dossier*. July 15, <http://www.socialtextjournal.org/periscope/2013/07/propositions-for-a-decolonial-aesthetics-and-five-decolonial-days-in-kassel-documenta-13-and-and-and.php>
- Lionnet F. 2012. The Mirror and the Tomb. Africa, Museums, and Memory. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Second Edition. B.M. Carbonell ed. — L.: Wiley Blackwell.
- Lowe L. 2001. Epistemological Shifts: National Ontology and the New Asian Immigrant. In *Orientations: Mapping Studies in the Asian Diaspora*, edited by Kandice Chuh and Karen Shimakawa. Durham: Duke University Press, pp. 267–76.
- Lugones M. 2010. Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia*, Vol. 24, Issue 4, Fall, pp. 742–759.
- Lykke N. 2010. *Feminist Studies. A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*. New York and London: Routledge.
- Maldonado-Torres N. 2006. Post-continental Philosophy: Its Definition, Contours, and Fundamental Sources. *Worlds and Knowledges Otherwise*. A Web Dossier. Fall. <http://www.jhfc.duke.edu/wko/dossiers/1.3/1.3contentarchive.php>.
- Macdonald Sh. J. 2012. Museums, National, Postnational and Transcultural Identities. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Second Edition. B.M. Carbonell ed. L.: WileyBlackwell.
- Mbembe A. 2003. Necropolitics. Translated by Libby Meintjes. — *Public Culture*, № 15 (1), pp. 11–40.
- McClintock A. 1992. The Angel of Progress: Pitfalls of the term “postColonialism”, *Social Text*. № 31/32, Third World and PostColonial Issues (1992).
- McMaster G. 2012. The Museums and the Native Voice. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Second Edition. B.M. Carbonell ed. — L.: WileyBlackwell.
- Mignolo W.D. 2002. The Enduring Enchantment: (or the Epistemic Privilege of Modernity and Where to Go from Here). *South Atlantic Quarterly* 101.4 (Fall): 927–54.
- Mignolo W. D. 2005. *The Idea of Latin America*. Malden, Mass.: Blackwell.
- Mignolo, W. 2011. I am where I think. Remapping the Order of Knowing. In Lionnet, F. and S. Shih. *The Creolization of Theory*. Durham, UK and London, UK: Duke University Press, pp. 159–192.
- Mignolo, W., Tlostanova, M. 2012. Knowledge Production Systems. In: *The Encyclopedia of Global Studies*. Ed. Helmut K. Anheier, Mark Juergensmeyer, and Victor Faessel. Thousand Oaks: Sage Publications, 1005-10.
- Nishitani O. 2006. Anthropos and Humanitas: Two Western Concepts of Human Being. Sakai N., Solomon J. (eds). Translation, Biopolitics, Colonial Difference. Hong Kong University Press, pp. 259–273.
- Nussbaum M. 2010. *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton: Princeton University Press.

1. Taylor, B. 1988. What is comparative philosophy comparing? In: *Interpreting the Incommensurable: New Essays in Comparative Philosophy*. Princeton University Press, pp. 116–136.
2. Taylor, C. 2012. *A Contemporary Museum. Object Atlas. Fieldwork in the Museum*. Wolkulturen Museum, Kerber, Frankfurt am Main.
3. Taylor, B. 1996. *The University in Ruins*. Cambridge: Harvard University Press.
4. Taylor, C. H. 2000. *Methodology of the Oppressed*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
5. Taylor, B. 2016. *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*. Routledge.
6. Taylor, B. 2017. *The Toxic University: Zombie Leadership, Academic Rock Stars and Liberal Ideology*. London: Palgrave Macmillan.
7. Tschering, J. 2002. *The Poetic Museum: Reviewing Historic Collections*. Munich, Germany: Prestel.
8. Tuck, E. 2015. *Economics of Violence: Transnational Feminism, Neoliberalism, and the Politics of Sex Trafficking*. Durham and London: Duke University Press.
9. Taylor, M.C. 2009. End the university as we know it. *The New York Times*, April 26. [http://www.nytimes.com/2009/04/27/opinion/27taylor.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2009/04/27/opinion/27taylor.html?_r=1)
10. Kusanova M., Mignolo W. 2009. On pluritopic hermeneutics, trans-modern thinking, and decolonial philosophy. *Encounters. An international journal for the study of culture and society*. Zayed University, United Arab Emirates, Vol. 1, Number 1, Fall, pp. 11–27.
11. Kusanova M., Mignolo W. 2012. *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus: The Ohio State University Press.
12. UCT Rhodes Must Fall. 2015. UCT Rhodes Must Fall Mission Statement. <http://salon9.org>.
13. [http://pwtr.org.za/resources/docs/salon-volume-9/RMF\\_Combined.pdf](http://pwtr.org.za/resources/docs/salon-volume-9/RMF_Combined.pdf).
14. Wallerstein I. et al. 1996. *Open the Social Sciences: Report of the Gulbenkian Commission on the Restructuring of the Social Sciences*. Stanford: Stanford University Press.
15. Vattimo J. 2006. The Post Enlightenment University. A Public Lecture. December 28. Duke University Center for Global Studies and the Humanities. <http://www.jhfc.duke.edu/globalstudies/pdfs/VattimoUNCevent.pdf>
16. Vazquez, R. 2017. Precedence, Earth and the Anthropocene: Decolonizing design. *Design Philosophy Papers*. 15 (1), 77–91.
17. Wabnitz G. and W. Mignolo. 2018. *On Decoloniality*. Durham: Duke University Press.
18. Weller, G., Icaza, R., Jansen, H., Sliotman M. and Vázquez, R. et al. 2016. *Let's do Diversity: Report of the Diversity Commission University of Amsterdam*, Amsterdam: Ipskamp Printing.
19. Williams J. 2016. *Academic Freedom in an Age of Conformity: Confronting the Fear of Knowledge*. London: Palgrave Macmillan.
20. Wilson F. 1993. *Statement for the Whitney Museum of American Art Biennial*. 1993. In Putnam J. *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London: Thames&Hudson, 2001.
21. Winter S. 2000. Towards the Sociogenic Principle: Fanon, The Puzzle of Conscious Experience, of "Identity" and What it's Like to be "Black", In: *National Identity and Socio-Political Change: Latin America Between Marginalisation and Integration* (eds. Mercedes Duran-Gogan and Antonio Gomez-Moriana), New York: Garland, pp. 30–66.

# **Колониальность ощущения и деколониальный эстезис**

**Эстезис — это процесс и сама способность к чувственному восприятию — визуальному, тактильному, слуховому, вкусовому. Деколониальный эстезис освобождает знание, бытие и ощущения от ограничений, наложенных западной эстетикой.**

## 04 Колониальность ощущения и деколониальный эстетизм

Сложная, но неотъемлемая связь эстетической сферы и эпистемологии утверждается во многих эстетических теориях — классических, пост- и неклассических. Конечно, искусство не производит знания в рациональном смысле. Это не знание как подтвержденная истина, оно не связано с логосом. Но это знание как попытка понять и интерпретировать мир с постоянным осознанием, что существует множество путей восприятия, видения, ощущения, познания и дальнейшей интерпретации этого опыта с целью изменения мира. Так, искусство предлагает заглянуть внутрь различных типов понимания и всегда подчеркивает множественность истины и равноправие ее различных интерпретаций. Такое специфическое знание будет релятивным, несобственным, множественным, плюрифоническим и балансирующим между разумом и воображением.

Внутри западной традиции романтики первыми обозначили этот релятивистский эстетический поворот. Они отделили множественную истину искусства от единственной истины науки и подчеркнули уникальную способность искусства претворять опыт физического мира в эмоциональный, сверхчувственный и сверхъестественный. Этот импульс привел к модернистским и постмодернистским реинтерпретациям эстетической сферы (от неклассических форм до постнеклассических, от антиэстетики до каллиграфии, от постструктурализма к Франкфуртской школе и от авангарда к поставангарду).

Немногие эстетики сегодня вспоминают о Гегеле, Канте, Платоне или Аристотеле. Современная эстетика давно не равняется прекрасному и в целом гораздо шире любых классических интерпретаций этой сферы. В последние сто лет прекрасное, возвышенное и нравственное были отодвинуты назад в восприятии эстетического опыта, уступив место новому, необычному, шокирующему, абсурдному, уродливому, интенсивному, непристойному, злему и другим подобным эстетическим категориям. Понятие о сообществе смысла и/или чувства, согласно Ж. Рансьеру (Rancière 2009), постепенно освобождая-

лось от своей исключаящей природы. Романтики сформулировали и мысли о том, что эстетический опыт сам по себе должен освобождать, что панно сознание обретает свободу от диктата разума в рамках эстетического опыта. Но романтики оставались универсалистами и видели эстетический опыт как возможность новой формы универсальности.

1990-е годы принесли частичное возвращение конвенциональной эстетики, отмеченное и возвращением красоты, приравниваемой к добру, и красоты как визуального наслаждения. Дейв Хики (Hickey 1993), Артур Данто (Danto 2003), Элейн Скэрри (Scarry 1999) и другие современные западные эстетики, конечно, оказались более толерантными, чем Кант (например, они лояльны по отношению к квир-эстетике). Но логика включения и исключения целиком зависит и сегодня от западного арт-истеблишмента, определяющего, что актуально, приемлемо, пристойно, модно и продаваемо. Они выступили и со слегка подновленной идеей красоты как добра и зрительного наслаждения, в которой легко разглядеть евромодерные подходы — визуальность как главный критерий, навязанный остальному миру, удовольствие как главную категорию позднебуржуазного потребителя, симулякр нравственной доброты как фантома давно умершей нормативной морали. В каком-то смысле это поздняя версия просвещенческого универсализма. Но всепроникающее ощущение современной эстетики остается тем же, что и пятьдесят лет назад, — это демонстрация и деконструкция замаскированной связи между обманчиво автономным модернистским формальным экспериментом и капитализмом в разных выражениях, особенно в форме потребления искусства как товара.

2000-е годы были отмечены в мировом масштабе как активными дебатами по поводу эстетики, так и ощущением исчерпанности этой темы в связи с тем, что многие художественные лозунги 1960-х, включая требование аутентичности, креативности, политической и социальной ангажированности, оказались уже реализованы и проиграны лишь с тем, чтобы быть окончательно тривиализированными и присвоенными глобальным капитализмом. В результате родилось тупиковое ощущение застоя и неспособности противопоставить что-то эстетически релевантное хамелсоновским талантам неолиберальной глобализации, проявляющимся в том числе и в способности дискредитировать вполне честные художественные идеалы участия или сообщества.

Возникавшие новые эстетические направления нередко напоминали хорошо забытое старое. Их спектр был довольно широк — от возвращения традиционной европейской сфокусированности на красоте и (или как) добре, акцента на экзистенциальном и индивидуальном в противовес политическому и коммунитарному в искусстве, что само по себе является симптомом нового укоренения в индивидуалистически интерпретированном западном «я», легко кооптируемом как государством, так и рынком, до различных проектов, возвращающихся к авангарду, к социально ангажированному искусству и к общей реполитизации эстетики, хотя и в довольно пресных, анонимных и повседневных формах в сущности аполитичных практик, лишь притворяющихся политическими, нередко с фокусом на коммуникативных и партиципаторных импульсах в отношениях между художником, искусством и зрителем.



## Альтермодерн, или старая вещь в новой упаковке

Одна из самых влиятельных эстетических теорий недавнего времени — реляционная эстетика Николя Буррио. Он определяет реляционное искусство как набор художественных практик, которые отталкиваются от «человеческих отношений и их социального контекста в целом, а не от независимого и личного пространства» (Bourriaud 2002: 113). Реляционное искусство становится деятельностью по производству отношений с миром посредством знаков, форм, действий и объектов. «Оно производит интерсубъективные встречи, посредством которых смысл вырабатывается коллективно, а не в пространстве личного потребления» (Bourriaud 2002: 17-18). Но почему собственно зрители должны разделить этот коллективный опыт и что мотивирует их на создание коллективного смысла, остается неразъясненным.

Концепция Буррио пытается определить новейшие тенденции искусства и эстетики изнутри самой исчерпанной современности, перекликаясь с новой чувствительностью мира и человека, связанной с интернетом, компьютерными технологиями и метафорами (дружественный интерфейс, принцип «сделай сам» и т. д.), но явно стирая или игнорируя социальные и политические властные асимметрии и различия. Вместо этого Буррио видит лишь абстрактных художников, которые по умолчанию воспринимаются как современные субъекты, и обращается к воображаемой однородной аудитории, якобы способной на создание коллективного смысла. Как отмечает Клэр Бишоп в своей известной критике позиции Буррио, «отношениям, устанавливаемым реляционной эстетикой, внутренне не присуще демократическое начало, поскольку они удобно почивают в рамках идеала субъектности как целостности и сообщества как имманентной совместности» (Bishop 2004: 67). Буррио и в самом деле упрощает современную социальную реальность и искусство, стирая грань между искусством и жизнью. Но делает это не в направлении утопического высокого идеала, как в случае, например, с романтической эстетикой, а ставя искусство на уровень повседневного и превращая его в генератор искусственной социальной среды, в которой разворачивается коллективное действие воображаемой гипотетической группы людей. Однако, что именно их связывает, остается за кадром.

В реляционной эстетике не хватает противоречивой сложности и динамической контекстуальности современной жизни и искусства, множественности субъектностей и междисциплинарных отношений, осознания отсутствия консенсуса по поводу смысла, вкладываемого в понятия «современный субъект», «современный художник», или по поводу возможности какого бы то ни было однородного и разделяемого всеми опыта восприятия или взаимодействия с искусством. На какое именно сообщество ориентирован Буррио? Куда ведет нас мысль о том, что реляционное искусство — это вовсе не искусство, а сама жизнь? При ближайшем рассмотрении оказывается, что его модная теория достаточно провинциальна, поскольку основана на определенных евромодерных допущениях, далеких от универсальности. Эти соображения, естественно, касаются лишь западного субъекта или того, кто превратился в него, но что делать остальным — не ясно или, скорее, это вообще не инте-

ресует Буррио. В какой эстетике нуждается субъект, который не хочет или не может подписаться под манифестом реляционной эстетики в силу своей частичной принадлежности (пост)модерности или радикальной непринадлежности к ней?

Когда в интервью Б. Райен спросил его, не является ли глобальное состояние культуры, отмеченное тотальной креолизацией, всего лишь «описанием нового космополитизма, доступного лишь немногим», Буррио эмоционально опротестовал эту мысль, апеллируя к образу глобального населения капиталистической системы и обвиняя в крайней наивности всех, кто сомневается в ее тотальности и продолжает обращать внимание на любые виды дискриминации, кроме экономических (Ruap 2009). Критикуя мультикультурализм и политику идентичностей за их патернализм, Буррио, по сути, выплевывает ребенка вместе с грязной водой. Он пытается снять диалектическое противоречие глобального и локального путем еще одной универсализации модерности, которую он наделяет исторической амбивалентностью, якобы защищая ее как от стандартизации, так и от ностальгии.

За несколько лет до того, как одноименная выставка запустила понятие «альтермодерн», Буррио уже подчеркивал, что художники ищут новую модерность, основанную на переводах: «Сегодня важно перевести ценности культурных групп и соединить их с мировой сетью. Этот процесс перезагрузки модернизма в соответствии с насущными вопросами 21 века можно назвать альтермодернизмом, движением, связанным с креолизацией культур и борьбой за автономию, но и с возможностью производства сингулярностей во все более стандартизированном мире» (Bourriaud 2009).

Альтермодерн является, по сути, попыткой спасти модерность и дать ей новый импульс в условиях глобализации и постепенного ускользания абсолютной власти из рук тех, кто ранее обладал безусловным правом объявлять новые эстетические течения. Манифест альтермодерна Буррио заявляет, что все художники в мире сегодня пользуются одними и теми же техниками и художественными приемами. И поэтому стоит забыть о политике идентичностей и различиях и приветствовать пришествие альтермодерности без берегов вместо устаревших постмодернизма и постколониализма (Bourriaud 2009).

Альтермодернизм всепоглощающий и всеядный, он отмечен новым глобальным универсализмом и уравнивающим все и вся восприятием. Он вырастает из допущения, что существует действительно новая глобальная гомогенная культура, отмеченная интенсификацией и упрощением контактов, миграций и путешествий, а также субтитров и переводов. Для Буррио новые лозунги альтеромодерного искусства — это креолизация и транзит. Два этих понятия немедленно вызывают в памяти иную генеалогию, поскольку это давно и хорошо известные концепты темной стороны модерности. Буррио просто открыл их для себя с опозданием и тут же присвоил, насильно отделив их от изначальных особых местных условий и обстоятельств их возникновения.

Буррио не пытается уйти от векторной прогрессистской схемы, столь характерной для модерности. Для него альтермодерн — «попытка переоценки нашего настоящего путем смены одного инструмента периодизации на дру-

ции» (Bourriaud 2009) и, по сути, всего лишь скромная индикация конца постмодернизма и локальных всплесков борьбы против стандартизации. А основным мотивом так понимаемого альтермодерна выступает блуждание во времени, пространстве и медийных средствах.

В определенной мере эта позиция перекликается с моделью М. Хардта и А. Негри как сетевым вариантом коллективного противостояния со стороны «множества», организующегося посредством конфликтных ситуаций и одновременно действующего в соответствии с манифестациями сингулярностей в общем. Вполне в духе Буррио, они также праздновали конец империализма и колониализма как специфически современных феноменов, утверждая, что в постфордистском мире исчезли прежние властные иерархии, прежде всего «знания», и сложилась уникальная возможность для «множества» практиковать радикальную демократию, поддерживая многообразие возможных миров, противостоящих единичному миру Империи (Hardt, Negri 2005). Однако это иллюзия. Ведь Империя в точности воспроизводит современные иерархии, в особенности в части экспроприации чужого знания. А это не позволяет осуществить действительно радикальную демократию, в рамках которой многообразные и равноправные знания должны были бы служить не капиталу, а «всеобщему благосостоянию».

Буррио занят теми же проблемами, только формулирует он их в отношении современного искусства и создающего его альтермодерного субъекта. Уже в монографии «Постпроизводство» (2002a) звучит тема сдвига от художника как творца к художнику как программисту или даже диджею, которые заняты всего лишь «отбором культурных объектов и их помещением в новые контексты» (Bourriaud 2002), иначе говоря, рециркуляцией созданного ранее. В дальнейшем (Bourriaud 2009a) Буррио пытается политизировать эту позицию, утверждая, что существует различие между присвоением и «формальным коллективизмом» (отсылающим нас снова к марксистскому понятию «общественного», только в искусстве). Развивая позиции «Манифеста альтермодерна», Буррио провозглашает в качестве эстетического вызова современного искусства пересоздание монтажа реальности, постоянное редактирование и перепрограммирование материала повседневности с целью реализации альтернативных и временных версий жизни, подчеркивая ненадежность, неустойчивость, вечную транзитность как элементы современной культуры, искусства, институтов и группового и индивидуального поведения.

Так, в центре внимания оказывается ложная оппозиция капитализма, который Буррио наделяет неподвижностью, завершенностью и стабильностью системы, отмеченной лишь сменой поверхностных декораций, и современного искусства, укорененная в идее отсутствия какой-либо постоянной человеческой сущности, которая всегда является результатом той или иной деятельности в определенный момент истории. Но современный капитализм в свою очередь прекрасно приспосабливается к новым трендам и легко встраивает модель нестабильности Буррио в свою систему, превращая ее всего лишь в дополнительную декорацию прирученного протеста.

Различные художественные попытки размежевания с логикой модернизма в области эстетики предпринимались уже давно. Но до сегодняшнего

момента незападные эстетические поиски чаще всего располагали достаточно ограниченным выбором — либо постколониальные предсказуемые формы противостояния, либо возвращение к архаической стилизованной аутентичности, экзотизированной как модный бренд. Размежевание и трансформация происходят сегодня на более глубинном уровне, приводя к фундаментальному переосмыслению эстетики и искусства как западных продуктов. Они ставят диагноз кризиса эстетики как части кризиса модерности и обращаются к трансмодерным (в смысле преодоления модерности и ее принципов) формам искусства, стремящегося к освобождению от эстетических, ментальных, культурных, гносеологических и экзистенциальных ограничений модерности/колониальности. Вместо предсказуемого и продаваемого социально ангажированного искусства деколониальное искусство фокусируется на расширении оснований западной художественной культуры, совершая парадигматический сдвиг от противостояния (негативной модели) к резкзистенции как (вос)созданию позитивных жизненных моделей, миров и самоощущения преодолевающего несовершенство и несправедливость мира. Это импульс не отрицания и разрушения, а созидания чего-то иного, идущего своим путем, снимающего противоречия мира и его восприятия человеком, по мысли Адольфо Альбана (Alban 2006).

### Эстетизм и эстетика

Эстетизм — термин, который в последние годы часто встречается в размышлениях об искусстве, восприятии, философии сознания, критической социальной теории, причем в разных генеалогиях знания он носит разный смысл. Известен западный постмодернистский вариант интерпретации эстетизма в работах социолога М. Маффесоли (для него эстетизм есть тотальное и коллективная эстетизация жизненного мира) (Maffesoli 1989), а также связанные в определенной мере с этим понятием размышления Ж. Делёза и Ф. Гваттари об искусстве как конгломерате ощущений, сумме восприятия и аффектов, которые генерирует художник (Deleuze, Guattari 1993). Широкой известностью пользуется и трактовка эстетизма Жаком Рансьером (Rancière 2019). Поэтому прояснить различия между западными трактовками и деколониальным эстетизмом представляется важным.

Рансьер подчеркивает, что эстетика в ее современном понимании родилась одновременно с Французской революцией и была связана с самого начала с равенством, с демократическим и освободительным духом, который одновременно ознаменовал и начало упадка искусства. Это равенство было противоречивым по сути и не только предполагало разрушение предшествующих художественных иерархий и границ между искусством и жизнью, но и означало сдвиг в отношениях между пассивным восприятием и активным пониманием искусства, о чем писал, в частности, Кант в своей трактовке эстетической сферы как особой области, где «произведения искусства были свободны от форм собственно чувственных связей с объектами знания или желания. Они были всего лишь «свободными видимостями», откликавшимися на свободную игру, то есть на неиерархические отношения между интеллектуальными и сенсорными способностями» (Rancière 2009: 37).

Эстетизм имеет гораздо более долгую, хотя также имплицитную генеалогию как неотъемлемая часть человеческой природы. Он благополучно дожил до сегодняшнего дня, чтобы актуализироваться уже в современных концепциях общества, культуры, искусства в рамках так называемого аффективного поворота и возвращения к переосмысленной материи и материальности и к способам их восприятия. Яркий пример этой тенденции — концепция «лабрирующей материи» Джейн Беннет (Bennett 2010), понимание аффекта И. Масуми, как основы смысла, связанной с социальным и существующей с ним в рефлексивных отношениях (Masumi 2002), постгуманистическая философия Розы Брайдотти (Braidotti 2013), модель Патриции Клоу, в рамках которой аффект как досубъектный (предрациональный) и превосходящий сознание телесный феномен противопоставляется эмоции как продукту символического образования (Clough 2008).

Итак, эстетизм — это, буквально, способность к чувственному восприятию, ощущениям и сам процесс чувственного восприятия — визуального, тактильного, слухового, вкусового и т. д. В Новое время с появлением эксплицитной эстетики произошло подчинение и порабощение эстетизма в мировом масштабе. Это была часть более широкого процесса колонизации бытия и знания (своего — как правило, домодерного, и чужого — отнесенного в сферу авантюризма по месту и по времени). Это привело к созданию определенных канонических структур, художественных генеалогий и таксономий и к куптированию вкусовых предпочтений, определяющих в соответствии с западными представлениями роль и функцию художника в обществе, выдавая значимость своего аффективного опыта за универсальность. Модерная эстетика с самого начала была связана и с определенной оптикой рассмотрения мира как спектакля взглядом хозяина. Как и «хубрис нулевой точки отсчета» в производстве знания, этот взгляд принадлежит тому, кто помещает себя как бы вне мира, это «взгляд с Сириуса» (Latour 2017).

Доминирование визуальности в западной современной эстетике связано с тенденцией к абстрагированию окружающего мира посредством репрезентации и превращению его, по сути, в обман. По мысли Р. Васкеса, деколонизальный эстетизм отличается от западной современной эстетики прежде всего именно тем, что акцентирует не операцию абстрагирования и поиска незамутненной первоначальной чистоты, а неустойчивое состояние и далекий от стерильности процесс всеобщей и постоянной соотносительности, креолизации и непрозрачности, в том числе и художника, и зрителей, и самих художественных объектов. Здесь речь идет не об (о)владении реальностью и ее последующей репрезентации, а о восприятии реальности и осознании наших вечных и, увы, невыполнимых обязательств перед ней (Vázquez 2020).

Конечно, импульс к освобождению эстетизма не является чисто деколонизальным незападным феноменом, но присутствует и во внутризападной критике в форме неклассической и постнеклассической философии. Так, еще Уильяму Дильтею был не по душе безжизненный познающий субъект, сконструированный Локком, Юмом и Кантом. Философ полагал, что в его жилах течет не постоянная кровь, а разжиженный флюид разума как чистой мыслительной деятельности, и призывал поставить человека «во всем много-



образии его сил, как желающее, чувствующее, представляющее существо — в основу объяснения познания» (Dilthey 1991:50), отвергая ограниченный принцип репрезентации действительности в пользу философии жизни как она есть.

Это измерение особенно важно для незападных субъектов, которым изначально отказано в способности думать и чьи тела систематически подвергаются дисциплинированию и классифицируются посредством биовласти с тем чтобы либо быть отнесены к природе, либо лишены права голоса и пересозданы в качестве искаженных копий оригиналов западных тел. Такие копии всегда отмечены непреодолеваемым различием, сконструированным на Западе. Деколониальный эстетизм ставит целью освободиться от часто неосознаваемого, но существующего уже несколько столетий жесткого и тотального контроля над ощущениями, на которые откликаются наши тела (Mignolo 2011). Для этого необходимо деколонизировать знание, регулирующее эстетизм и субъектности, которые контролируются западной современной/постмодерной/альтермодерной эстетикой.

Карибский писатель Эдвард Камау Бретуэйт так передал синдром колонизированного чужой нормативной эстетикой эстетизма: «В наших моделях восприятия мы в большей мере осознаем падающий на землю снег, нежели бушующие ураганы, что налетают на нашу землю каждый год. Другими словами, у нас нет слов, звуков, инструмента, чтобы обрисовать ураган, который является нашим собственным опытом, но зато мы можем описать импортированный чужой опыт снегопада. Поэтому карибские дети, вместо того чтобы написать в сочинениях: «Снег падал на поля Шропшира», писали: «Снег падал на поля сахарного тростника», тем самым объединяя обе культуры, гибридируя их» (Brathwaite 1984: 310). За осознанным отказом от подобной позиции дьюбизанского «двойного сознания» последовал импульс не разрушения, но миротворения заново в духе Дерека Уолкотта, в чьих стихах акцентируется жестокость западного языка, навязавшего свои имена и смыслы искусственно лишенным голоса, молчащим и еще не рожденным местам и людям, и происходит (пере)называние, как рождение мира заново и очищение его от навязанных принципов репрезентации: «Мой народ начался вместе с морем/ Без существительных и без горизонта/ С галькой под языком/ С другими созвездиями в небе/ Я начался без памяти/ Я начался без будущего/ И когда они называли эти бухты бухтами/ Что это было — ностальгия или ирония?/ Будучи людьми, они не могли жить/ Без уверенности/ Вправе всего быть существительным» (Walcott 1992).

В этом смысле деколониальный эстетизм — не просто констатация множественности вариантов выражения чувственного опыта и путей его осмысления, хотя и это важно. Универсальность взаимодействия интеллектуального и аффективного механизмов ориентации и регуляции поведения, свойственная человеку как виду и реализуемая, прежде всего, в эстетической сфере, не отменяет культурной детерминированности самих представлений об идеальном, прекрасном или должном, как и упорного существования эстетических властных иерархий, создающихся по современным/постмодерным/альтермодерным лекалам, и связанной с этим раздачей этикеток «примитивизма», «этни-

«экологического» и «шайвного» искусства, «магического реализма», проходящего по отношению к западному искусству западной ипостаси постмодернизма, и т. д.

ДекOLONиальный эстетизм — это вполне осознанное и отличающееся самоотражением критическое движение по развитию практик ниспровержения и освобождения опыта, телесности и порождаемых телами ощущений и творческих механизмов, норм и ограничений (пост)(альтер)модерной/ (пост)колониальной эстетики. В деколонизальных контекстах, феноменах и субъектностях возникает другая эстетика, иная оптика, чувствительность, креативность, связанные со специфическим пониманием эстетизма, онтологического, этического и экзистенциального статуса искусства, с реабилитацией нашего права и возрождения способности радоваться жизни и скорбеть об утраченном и забытом, как и осознавать свои взаимоотношения с остальным миром, тот факт, что мы не можем существовать вне этих взаимоотношений с другими.

ДекOLONиальный эстетизм акцентирует очищение наших восприятий и ощущений от наслоений нормативной эстетики как типичного продукта модерности. Причем это не призыв назад в прошлое, к эссенциалистской аутентичности или несуществующей подлинности. Это не отрицание будущего, но попытка поставить под сомнение сегодняшние тенденции к сужению возможных путей будущего и реабилитировать стертые и забытые отношения с прошлым, без которых будущее окажется обедненным и окончательным. Фактически речь идет об обогащении и усложнении перспективы видения, о ее постоянном мерцании на границе — не там и не здесь или, напротив, и там и здесь и где-то еще. ДекOLONиальный эстетизм как перцептивный инструмент позволяет осознать локальность западной эстетики и дает возможность нашим ощущениям и, соответственно, представлениям, формирующимся на их основе, продвинуться дальше, а возможно, и вовсе покинуть пределы нормативных моделей истины, добра и красоты.

Историко-археологическая часть деколонизального эстетизма состоит в нахождении и реабилитации родных звуков, запахов, вкусов — в резкзистенции, если следовать модели А. Альбана. Для него резкзистенция — эффективная деколонизальная стратегия: когда человек существует в сердцевины колониальной матрицы в качестве иного и бесправного, включение и активная переработка звуков, запахов, цветов и вкусов его предков, пересоздание систематически отрицавшихся в модерности форм взаимодействия с миром, бытия, ощущения, становится необходимостью, чувственным откликом противостояния колониальности и выстраивания собственной экзистенции заново и вопреки (Alban 2006). Вместо предсказуемого социально ангажированного искусства, нередко фокусирующегося на новизне и радикальности, деколонизальное искусство стремится к расшатыванию оснований западной художественной культуры, совершая сдвиг от противостояния (негативной модели) к резкзистенции как (вос)созданию позитивных жизненных моделей, миров и самоощущения. ДекOLONиальный эстетизм реализует свои критические тактики размежевания с эстетикой как продуктом и инструментом модерности изнутри ее пространства, зачастую ведя борьбу на ее территории.



Более того, деколониальный эстетизм касается далеко не только искусства, но прежде всего осознания наших отношений с другими людьми, мирами, с землей и со временем. Ведь и эстетика не ограничивается сферой искусства. Она напрямую выходит к проблеме несвободы современного индивида, подчиняющегося порядку вещей, навязанному модерностью.

В деколониальных контекстах, феноменах и субъектностях возникают другие эстетика, оптика, чувствительность, креативность, связанные со специфическим пониманием природы эстетизма, целей искусства, его онтологического, этического, экзистенциального и политического статуса. Транс-модерная деколониальная креативность становится способом освобождения знания и бытия, преодоления модерности и ее творческих механизмов, норм и ограничений.

### Эстетизм, знание и прекрасное

Корреляция эстетики и эстетизма основана на определенном понимании роли и смысла прекрасного как центральной категории, связанной напрямую с продолжающимися попытками понять, насколько общечеловеческим или контекстуально обусловленным является наше чувство красоты. В мейнстримовских теориях аффекта сохраняется тенденция к однородному восприятию всего человеческого опыта и рассуждениям о субъектах как таковых, которых, конечно же, никогда не существовало, и к поспешному отрицанию постструктуралистских и семиотических множественных концепций личности. Деколониальная геополитика и корпоралитика знания, восприятия и бытия напротив, стремятся интерсекционально объединить и сбалансировать дискурсивные и реальные измерения. Человеческие аффекты и механизмы восприятия универсальны. Например, согласно теории воплощенной симуляции (Gallese 2003), люди, как и другие приматы, обладают так называемыми зеркальными нейронами, позволяющими нам не просто чувствовать и выражать эмоции самим, но также и узнавать, понимать и оценивать эмпатически сходные эмоции в других людях, когда мы становимся свидетелями того, как они их испытывают. И все же выражение этих аффектов и модусов восприятия всегда локально, исторически и культурно специфично, хотя и не в каком-то окончательно детерминистском ключе.

Для тех, кто был исключен из человечества, важно размышлять о том, как именно мы населяем колониальную матрицу власти и как мы на нее откликаемся. Важно заявить о наших эпистемологических правах, укорененных в местных историях и в живых телах, а не в абстрактных дисциплинарных принципах, установленных теми, кто предпочитает скрывать свою контекстуальность и телесность. Деколониальный эстетизм не является простым утверждением множественности выражений чувственного опыта и, соответственно, путей его восприятия, хотя и это важно. Одной из наших особенностей как биологического вида является способность использовать одновременно два разных механизма ориентации в окружающей среде и регуляции поведения, а именно — интеллект и эмоции, два типа культурного опыта — рационально-аналитический и эмоционально-чувственный, пересекая их в эстетической сфере. Но конкретные представления о том, что прекрасно и что безобразно,

станно и недолжно, — рассматриваются повсеместно и достаточно давно как структурно детерминированные. Принято считать, что не существует универсального инварианта и необходимого и идеального для всех закона прекрасного. Но при этом суждения о красоте в высшей степени затронуты колониальностью эстетизиса с его якобы универсальной системой эстетических ценностей. Формы и пути этой колонизации могут быть разными и порой ускользающими от обнаружения.

Формальное признание множественности и разнообразия не может отменить сохраняющихся эстетических властных асимметрий и иерархий, создаваемых по (пост)(альтер)модерным лекалам, и последующего навешивания на все, выбивающееся из этой нормы, различных ярлыков. Прошло время традиционной эстетики, обвинявшей людей в отсутствии вкуса и эстетической культуры, если их представления о красоте не соответствовали европейским идеалам прекрасного. Прежде такие субъекты считались «сырыми» и не подготовленными культурой. В частности, Кант относил к этой группе неспособных к возвышенному детей, женщин, дикарей, бедняков, для которых природа была, по его мысли, лишь ужасной, тогда как для «приготовленных» культурой индивидов она становилась возвышенной (Kant 2008). Прошло и время искусства для искусства, ведь никто сегодня уже не станет отрицать политическое измерение эстетики. Невозможно и не принимать во внимание релятивизма в понимании того, что прекрасно, а что нет, но этот релятивизм и это различие сами по себе стали объектом эстетического тренда поздней модерности — отоваривания, потребления и коммерциализации. Сегодня мало кого интересуют проблемы прекрасного, но никто не может избежать необходимости иметь дело с ценой — реальной или символической.

Было бы нечестно следовать евромодерной логике сравнения феноменов разных культур, принадлежащих разным временным отрезкам. Так, неправомерно сопоставлять философию Веданты и Канта. Но точно так же нельзя и сравнивать кантовскую эстетику с деколониальной, поскольку они принадлежат различным фазам модерности и не синхронны во временном и пространственном отношении. Колониальность эстетики уже не выражается в жестких предписанных формах. Она более не следует четкому разделению на высокое и низовое, на красивое и безобразное, на прекрасное как моральное и уродливое как дурное и т. д. Современные выражения эстетической колониальности включают бутичные формы мультикультурализма как способы присвоения чуждого. Это важный аспект деколониальной деятельности, который подчеркивает траекторию присвоения и аккумуляции смыслов от простого похищения артефактов в неевропейских странах, с тем чтобы привезти их в Европу и выставить в музеях и галереях, через африканизм и другие экзотистские мотивы европейского модернизма, как более рафинированную форму присвоения, к сегодняшней ситуации, когда бывший объект присвоения становится сам производителем искусства, но по большей части в разрешенных и хорошо продаваемых формах. Рыночная продаваемость искушает каждого и заставляет совершать компромиссы, торговать идентичностью, идти на неизбежный, но чреватый альянс с продюсером. Те, кто отказывается следовать этой модели, снова исключаются и становятся невидимыми.

Если деколониальная феноменология и экзистенциальная философия имеют дело с вопросом, что значит быть проблемой (Gordon 2000: 62-96), деколониальный эстетизм фокусируется не только на разуме Калибана, но и на его творчестве, причем не декоративно-прикладном и орнаментальном стилизованном искусстве, которое до сих пор было едва ли не единственным типом творчества, разрешенным Калибану, а на искусстве, равноправном или превосходящем западное. Когда Калибан превращается из объекта, простой декорации, оттеняющей красоту или возвышенность природы (морского пейзажа или вулкана), в субъект, наделенный способностью к деятельности, эстетизмом и эстетикой, обычные отношения между прекрасным, возвышенным и определенными объектами, феноменами, действиями, их означающими, получают иной смысл. Объект обретает голос, способность страдать, испытывать боль, унижение и реагировать в том числе и эстетическими средствами. Облечивая мир, западное сознание наделяет его качествами красоты, добра, возвышенности, забирая взамен свободу, а порой и жизнь.

Деколониальный эстетизм имеет дело не с предсказуемым западным субъектом психоанализа, а с людьми, чье существование помещается в господствующей системе координат неизменно ниже символического уровня в силу «фобогенного» принципа (Gordon 1996: 80), положенного в основу их восприятия. Поэтому иные западной модерности не символизируют ее страхи, а просто воплощают их в себе самым буквальным образом.

Эмоции и аффекты, ассоциирующиеся с фобогенным субъектом, отличаются от привычного набора любви, ненависти, страха, радости. Как правило, они балансируют на границе еще не рожденного или уже расчлененного «я». Отсюда акценты на растерянности, обескоренности, очуждении, деидентификации с собственным «я» или даже деперсонализации, превращающей иного в «не поддающийся расшифровке объект» (Bhabha 1986: xxxiv). Известный вопрос Фрейда о том, чего хочет женщина, здесь интерсекционально усложняется, вбирая обертоны расы, религии, безвестия, миграции, геополитики и телесной политики знания, ощущения и бытия.

Переутверждение права и способности Калибана на творчество и мышление, его стремление восстановить свое человеческое достоинство нередко критикуются в рамках современных западных теорий личности и так называемых постдисциплин как нечто устаревшее и уже пройденное глобальной культурой и критической теорией. Но это в определенной мере лукавство. Деколониальное телесно-политическое теоретизирование вовсе не отстает от новомодных теорий нового материализма и постгуманизма и не пытается оживить идею однородной личности как суверенного индивида. Например, Сильвия Уинтер понимает человека как практику, а не существительное (Wynter 2007). Дело не в том, что мы настаиваем на материальной реальности, потому что до сих пор не дошли до постструктуралистского понимания идентификации. Просто *anthropos*, чье человеческое начало систематически отрицалось, испытывали на себе насильственное и жестокое претворение в реальность воображаемых концептов. Николай Карков называет это «реальной природой вымысла гуманизма, тем фактом, что фиктивность либерального субъекта не делает его менее реальным» (Karkov 2013) или, можно

добавить, менее подавляющим. Здесь происходит расшатывание обычных субъектно-объектных отношений с позиции тех, кому было отказано в субъектности, кто рассматривался лишь как выражение своей культуры, религии, расы и т. д. Для таких людей акцент на субъективной специфичности нашего мышления оказывается в корне отличным от постмодернистского требования ситуативных знаний.

Эстетизм, как сфера пересечения онтологии и гносеологии и как эффективный механизм производства и регулирования ощущений, неизбежно связан с телом — несовершенным инструментом, делающим тем не менее возможным наше восприятие и опосредующим дальнейшее мышление. Освобождение эстетизма позволяет размежеваться с долгое время господствовавшей эпистемологией, укорененной в теологической (в допросвещенческую эпоху) и идеологической (в Новое время) политике знания и связанной с подавлением ощущения и телесности в их геоисторическом разрезе. Интерес к эстетизму вместо развоплощенной эстетики связан как раз с этой актуализацией гео- и телесной политики знания, восприятия и бытия.

Между мейнстримовской теорией аффекта, развивающейся во многом в рамках философии сознания и акцентирующей по-прежнему универсальные (а на самом деле вполне локальные, но маскирующиеся под универсальные) моменты человеческого восприятия и эмоций, и деколониальным эстетизмом существует зазор, который можно интерпретировать с помощью понятий гео- и телесной политики ощущения, знания и бытия.

Хотя аффективный поворот и деколониальная телесная политика знания, бытия и ощущения движутся в одном направлении, они делают это по-разному с точки зрения эпистемологического пространственного различия, как и с временным запаздыванием. В данном случае речь идет об отставании Запада, ведь воплощенное знание уже давно стоит в центре незападного мышления, оставаясь незамеченным или присвоенным западными теориями. Они пришли к децентрации человека и к антигуманизму в его критических формах сравнительно недавно и вне связей с мышлением коренных и колонизированных народов и других иных модерности. На ее изнанке такие взгляды существовали всегда, но интерпретировались как предрассудки.

Сегодняшняя критика аффективного поворота зачастую исходит из необходимости его реполитизации и реисторизации и осознания того, что любые аффекты должны восприниматься «в контексте социальных нарративов и властных отношений» (Shinkle 2013: 75) и в тесной зависимости и взаимодействии с сигнификацией и репрезентацией. Ведь не бывает аффектов вне времени и места. Эстетика же, основанная на аффективности, несет на себе следы прежней борьбы, смыслов, идентификаций, интертекстов и контекстов и «возвращает зрителей назад в историю», в определенной мере укореняя их в реальности и «запуская их воображение» (Koivunen 2013: 99).

Тела адаптируются к культурной среде неизбежно через свои локальные истории, и то, что мы создаем или совершаем, определяется нашей гео- и телесной политикой знания, в которой, по словам чикано-теоретиков Глории Ансальдуа и Черри Мораги, предложивших концепцию «теории во плоти», «опыт плоти и крови» и «физические реалии нашей жизни — цвет кожи,

асфальт, на котором мы выросли, наши сексуальные желания — смешиваются для создания политики, рожденной из необходимости» (Moraga, Anzaldúa 1981: 23). Этот опыт может помочь начать исцеление «незаживающей раны», где «третий мир трется о первый и кровоточит» (Anzaldúa 1989: 25). Случай Ансальдуа можно считать парадигматическим для деколониального эстетизма. Ее метафоры творчества отличаются телесными ассоциациями и постоянно прочерчивают связь между телом, знанием и творчеством. Так, в «Говорения на языках» (1981) она связывает творчество с инаковостью и утверждает, что «мы создаем не на бумаге, а в собственных внутренностях, в кишках и из собственных живых тканей — я называю это органическим письмом <...> Пишите о том, что в наибольшей степени соединяет вас с жизнью, о телесных ощущениях, об образах, которые видят глаза, о спокойном душевном росте: моменты высокого напряжения, его движениях, звуках и мыслях» (Anzaldúa 1981: 172).

Это не значит, что мы раз и навсегда укоренены и заперты в наших телах и историко-культурных контекстах, но позволяет увидеть, как именно мы существуем в модерности/колониальности и как мы на нее реагируем, в том числе и эстетически. Деколониальный эстетизм привлекает внимание к тому, как западные эстетические категории прекрасного, возвышенного, репрезентации, мимесиса и т. д. стали универсальными и как именно они используются для контроля над нашим восприятием самих себя, мира и других людей.

Телесная политика знания, бытия и восприятия находится на пересечении онтологии и эпистемологии, проблематизируя их взаимоотношения. На первый взгляд, что может быть более онтологичным, чем тело во всей его материальности? И все же мы придаем телам определенные метафизические характеристики именно через то, как мы воспринимаем, демонстрируем, манипулируем ими и используем их как инструменты противостояния и резистенции. Тела эпистемологичны в той же мере, что онтологичны или биологичны. Более того, в современных висцеральных подходах тело становится едва ли не самостоятельным мыслящим агентом, причем его мышление не поддается анализу в рамках социальной теории или биологии (Hayes-Conroy 2010).

### Деколониальное возвышенное

Деколониальный эстетизм основывается на акцентуации определенных аффектов, которые в дальнейшем перерабатываются в знания, представления, убеждения, действия, формирующие то, что можно назвать деколониальным возвышенным. Оно обнажает насилие, несправедливость, противоречия и в то же время, копечность модерности/колониальности, прибегая к пародии, ирозии, утрированной и эстетизированной ностальгии, хиазму, наложению, расшатыванию общепринятых норм и правил, пограничному балансированию на грани трагического и комического, гротескному осуждению и кристаллизации западных аллюзий, и незападной образности в официальных эстетических формах глобальных неолиберальных трендов и традиционализма национальных модерностей.

Педро Лаш продолжает этот список деколониальных приемов имита-



мимикрией, чрезмерной идентификацией. Все это создает критический зеркальный образ модерности/колониальности (Lasch 2013), так что зритель как участник испытывает не кантовское возвышенное, замешанное на страхе и ведущее к противостоянию (силам природы), и не возвышенное потогонной фабрики в духе Б. Роббинса (Robbins 2002), как шокирующее осознание обывателем глобального социально-экономического измерения бытия, ведущее тем не менее к стагнации, апатии и беспомощности. Он испытывает то, что может быть названо деколониальным возвышенным, связанным с печалью, недоумением, покаянием, надеждой, солидарностью, решимостью изменить мир в будущем и, что особенно важно, с восстановлением человеческого достоинства и права быть собой, оставаться несоизмеримым и непрозрачным.

Деколониальное возвышенное освобождает наше восприятие, с тем чтобы подтолкнуть субъекта в направлении действия или деятельности — этической, политической, социальной, творческой, экзистенциальной, гносеологической и т. д. Человек как бы счищает с себя делающие его несвободным слои нормативной эстетики и обретает или создает собственные эстетические принципы, вырастающие из соответствующей локальной истории, гео- и телесной политики знания. Индивид, коммуницирующий с таким искусством, учится схватывать громадность измерения деколониального антивозвышенного и идентифицировать его в этой давящей тотальности.

Что служит спусковым крючком, запускающим работу деколониального возвышенного как особой оптики? Глобальная колониальность как темная сторона модерности и наша способность узнавать и чувствовать его в разных феноменах, людях, событиях, институтах и произведениях искусства. Чтобы деколониальное возвышенное работало, нужно, чтобы мы добавили наш собственный опыт объективации и обыаковления к деколониальной чувствительности, образованию, знанию. Деколониальное возвышенное, как и в случае с кантовским возвышенным, не является универсальным. Но сырое сознание, не приготовленное культурой, в этом случае будет сознанием слепым к темной стороне модерности, живущим в другом сообществе смысла и чувства, в другом герменевтическом круге. Деколониальное сообщество смысла и чувства требует активного рационального и эмоционального усиления, определенного знания и критических мыслительных инструментов, аналитической способности связывать различные деколониальные опыты метафорически. Наконец, оно требует активного понимания в противовес пассивному созерцанию.

Зритель, чувствительный к деколониальному возвышенному, не испытывает страха (или удовольствия, связанного со страхом перед лицом величия), как в эстетике Канта, и удовольствия из-за ощущения своей ничтожности и единения с природой, как в случае с шопенгауэровской трактовкой этой проблематики (Schopenhauer). Скорее, он испытывает солидарность, негодование, участие, проходит через отказ от прежнего стремления объективировать мир. Глобальная колониальность для него тогда высвечивается в образе или метафоре, внезапно освещающих траекторию дальнейшего разворачивания эпистемологического, этического, онтологического освобождения. Это может быть солидарность и даже невольное участие, укорененное в



разделенном опыте исключения и страшном ощущении своего собственного несуществования для мира в любом качестве, что особенно актуально для постсоветского пространства. Это не значит, что благополучный европейский зритель не способен понять деколониальное искусство. Но для него главное — сфера личности, «тирания близкого над далеким» нередко побеждает, и он остается на уровне возвышенного потогонной фабрики (Robbins 2000: 86).

Деколониальное возвышенное укоренено в категории человеческого достоинства. Оно пытается врачевать сознание и душу несвободного человека, освобождая его от колониальных комплексов неполноценности и позволяя ощущать, что он принадлежит человечеству и, следовательно, обладает достоинством, что он прекрасен и ценен как он есть. Целевая аудитория деколониального искусства внутренне плюральна, и ее коллективность основана на различии, а не на сходстве. Это плюральность как различие, нередко воплощаемая в неустойчивых, летучих институтах или просто событиях, создаваемых на день или на час, не успевающих застыть и омертветь. Эта плюральность акцентирует возможность сосуществования и взаимодействия множества миров в плюриверсальном трансмодерном мире.

Вместе с тем простое сведение эстетики к эстетизму излишне упростило бы механизм деколониального возвышенного, подчеркнув в нем лишь один элемент. Отказываясь от западного взгляда на мир, мы не призываем вернуться назад к некой чистой идентичности или наивному искусству, как не призываем к снижению профессиональных стандартов, с тем чтобы избежать конкуренции. Практически все деколониальные художники оказываются образованными, отмеченными саморефлексией, искусными в обыгрывании западных и незападных моделей, жонглировании ими, далекими от любых гипотетически древних форм, основанных лишь на непосредственном восприятии и простом отражении и описании мира. Однако вдохновение и спонтанность остаются важнейшим элементом деколониального искусства наряду с сильной критической концептуальной основой. Поэтому любые примордиалистские интерпретации деколониального эстетизма страдают ересью ориентализма и экзотизации.

Механизм деколониального возвышенного основывается на преодолении в экзистенциальном или дзен-буддистском смысле (преодолении любых стандартов смысла и ощущения), в трансценденции в кантовском смысле и в трансмодерном размещении в деколониальном смысле. Но после размежевания художник и публика нуждаются в установке новых связей и сборке мира заново и здесь противостояние как раз и уступает место реэкзистенции.

Если в посткантовской западной эстетике было много попыток освободить прекрасное от морали, то деколониальный эстетизм движется в несколько ином направлении. Этическое измерение не отрицается, но переосмысливается в диалоге с другими этиками, другими мирами, другими ценностными системами и представлениями о прекрасном. В кантовской модели созерцание вулкана или шторма (как и других явлений неживой природы) возвышает наши духовные силы, поднимая их над естественным уровнем и позволяя

нам обнаружить в себе совершенно новую способность к противостоянию. Она позволяет нам оценивать мир посредством кажущейся абсолютной власти природного. Кант выводит возвышенное в сферу человеческой морали и эстетического достоинства, в его понимании, единственного, что может противостоять силам природы (Kant 2008).

В механизме возвышенного потогонной фабрики Брюса Роббинса спусковым крючком выступает осознание того, что мы принадлежим глобальному миру капитала и труда. Он утверждает, что особое эстетическое чувство, порождаемое глобализацией, основывается на попытке совмещения ситуации повседневного потребления с теми мириадами взаимосвязанных рук и машин, которые и производят на свет предметы этого повседневного потребления в условиях жесткой эксплуатации. Это часто внезапное и шокирующее осознание глобального измерения бытия, четко позиционированного в экономико-культурном смысле посредством понятия «потогонная фабрика». Последнее нередко ведет к стагнации, апатии, невозможности для индивида проявить свои эпистемологические способности или социально-политическую активность. Обнаружение этого измерения в мире единичного, повседневного, интимного, бытового опыта приводит к ощущению собственной беспомощности, слабости и инерции (Robbins 2002).

В деколониальном возвышенном глобальная колониальность и наша принадлежность к ней в разных качествах — от объектов до субъектов, от критиков до сообщников и тех, кто сознательно пытается размежеваться, выступают в качестве движущей силы сублимации. В отличие от эстетики потогонной фабрики, деколониальное возвышенное не ведет к апатии и стагнации. Оно не обязательно подвигает нас к политическому активизму, но, несомненно, приводит к серьезным сдвигам в онтике, в том, как мы интерпретируем мир и соотносимся с другими людьми. Большинство элементов возвышенного присутствуют в какой-то форме и в деколониальном эстетизме. Это возвращение субъектам достоинства, это освобождение их сознания, творчества, воображения, бытия — не от природных сил, а от ограничений модерности/колониальности.

При сооставлении деколониального эстетизма и западной эстетики важной проблемой являются несоизмеримость и непрозрачность, не только во временном, но и в ценностном смысле. Ведь каждый из нас творит в своем мире и в рамках своего «сообщества смысла и чувства». Поэтому навязывать деколониальному эстетизму и порождаемым им произведения искусства логику однородного пустого времени (в данном случае не национального, как это было у Б. Андерсона (Anderson 1983), а современного/колониального) — значит обесценивать их и искажать суть деколониального творчества как отклика пограничного сознания и мышления на свое вынужденное существование между модерностью и отвергнутыми ею мирами и космологиями.

Элементы домодерных космологий не воспринимаются как архаика, а взаимопроникают с чертами современности, не исключая друг друга, поскольку перестает действовать векторная прогрессистская темпоральность. Педро Лаш, например, утверждает, что деколониальный эстетизм не является современным, постмодерным или альтермодерным, представляя собой

поливременное движение тех, кто ищет возможности построить мир запово из руин модерности/колониальности.

Деколониальные художники отвечают модели играющего путешественника Марии Лугонес, жонглируя культурами и путешествуя по мирам других людей с любовью (Lugones 2003). В то же время они всегда сохраняют ироническую дистанцию, пограничное балансирование на грани трагического и комического, и гротескное очуждение и западных аллюзий, и незападной образности. Такое пограничное трикстерное искусство на пересечении онтологии и эпистемологии оказывается эффективным в процессе освобождения знания, бытия и ощущения от мифов и ограничений модерности.

## Библиография

- Allan A. 2006. Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores. In: *Textiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayan, Editorial Universidad del Cauca, Colección Estudios (In-ter)culturales.
- Anderson B. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Anzaldúa G. 1981. Speaking in tongues: A Letter to 3rd World Women Writers. In: *This Bridge Called my Back*. San Francisco, Aunt Lute Press.
- Anzaldúa G. 1989. *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Bennett J. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press.
- Blahut H. 1986. Foreword to the 1986 edition of Franz Fanon's *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- Bishop C. 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. *October* (Fall, № 110), pp. 51–79.
- Bourriaud N. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Bourriaud N. 2002a. *Postproduction: Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud N. 2009. Altermodern Manifesto. Tate Triennale. URL: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtml> (25.01.11).
- Bourriaud N. 2009a. *The Radicant*. Berlin: Lukas & Sternberg.
- Brathwaite E.K. 1984. *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. L. & Port of Spain: New Beacon.
- Braidotti R. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Crough P. 2008. The affective turn: political economy, biomedicine and bodies. *Theory, Culture and Society*. № 25(1), pp. 1–22.
- Danto A. 2003. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court.
- Deleuze J., Guattari F. 1993. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Univ. of Minnesota press.
- Dillley W. 1991. Introduction to the Human Sciences. In *Selected Works. Volume 1*. Princeton: Princeton University Press.
- Gallese V. 2003. The manifold nature of interpersonal relations: the quest for a common mechanism. *Philosophical Transactions: Biological Sciences*, 2003, 358 431, 29 March, 517–528.
- Gordon L. 1996. The Black and the Body Politic: Fanon's Existential Phenomenological Critique of Psychoanalysis. In: *Fanon: A Critical Reader*. Eds. L. R. Gordon, T. D. Sharpley-Whiting, R. T. White. Malden: Blackwell.
- Gordon L. 2000. *Existential Africa*. N.Y. and L.: Routledge.
- Hardt M. and A. Negri. 2005. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin Books.
- Hayes-Conroy J. and Hayes-Conroy A. 2010. Visceral Geographies: Mattering, Relating, and Defying. *Geography Compass*, 5, pp. 1273–1283.
- Hickey D. 1993. *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Los Angeles: Art Issues Press.
- Kant I. 2008. *The Critique of Judgment*. Trans. James Creed Meredith. Forgotten Books. [www.forgottenbooks.org](http://www.forgottenbooks.org) (10.10.10)
- Karkov N. 2013. From Humanism to Post-humanism and Back: Notes on the Geopolitics of Knowledge. *Личность. Культура. Общество*. V. 15, issues 3–4: 52–70.

- Koivunen A. 2013. Force of affects, weight of histories in Love is a Treasure. In: *Carnal Aesthetics. Transgressive Imagery and Feminist Politics*. Eds. B. Papenburg and M. Zarzycka. London, N.Y.: LB. Tauris.
- Lasch P. 2013. Propositions for a Decolonial Aesthetics and "Five Decolonial Days in Kassel" (Documenta 13 AND AND AND). *Social Text: Periscope*. Decolonial Aesthetics Dossier. July 15, <http://www.socialtextjournal.org/periscope/2013/07/propositions-for-a-decolonial-aesthetics-and-five-decolonial-days-in-kassel-documenta-13-and-and-and.php>
- Latour B. 2017. *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime*. Medford: Polity Press.
- Lugones M. 2003. *Pilgrimages/Peregrinajes. Theorizing Coalition against Multiple Oppression*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman and Littlefield Publishers Inc.
- Maffesoli M. 1989. La socialidad en la postmodernidad, *Pergola*. Madrid. Nº 8. pp. 100–124.
- Masumi B. 2002. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham and London: Duke University Press.
- Mignolo W. 2011. Geopolitics of Sensing and Knowing. On (De)Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience. EIPCP 09, <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>.
- Moraga Ch., Anzaldúa G. eds. 1981. *This Bridge Called my Back*. San Francisco. Aunt Lute Press.
- Post-autonomy on line. 2010. <http://www.postautonomy.co.uk/> (20.09.10)
- Ranciére J. 2009. *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics*, In: *Communities of Sense. Re-thinking Aesthetics and Politics*. Durham & London: Duke University Press, pp. 31–50.
- Ranciére J. 2019. *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso.
- Robbins B. 2002. The Sweatshop Sublime. *PMLA*, January, Volume 117, Number 1. pp. 84–97.
- Ryan B. 2009. Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud. *International Review Art in America*, March 17.
- Scarry E. 1999. *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press.
- Shinkle E. 2013. Uneasy Bodies: Affect, Embodied Perception and Contemporary Fashion Photography. In: *Carnal Aesthetics. Transgressive Imagery and Feminist Politics*. Eds. B. Papenburg and M. Zarzycka. London, N.Y.: LB. Tauris, pp. 73–88.
- Schopenhauer A. 1958. *The World as Will and Representation*, transl. by E.F.J. Payne, Indian Hills, Colorado: The Falcon's Wing, Vol.1, book 3.
- Vasquez R. 2020. *The Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. Forthcoming.
- Walcott D. 1992. *Names. Collected Poems 1948–1984*. London, pp. 305–307.
- Wynter S. 2007. Human Being as Noun? or Being Human as Praxis – Towards the Autopoietic Turn/Overturn: A Manifesto, at <http://otl2.wikispaces.com/file/view/The+Autopoietic+Turn.pdf>.

THE  
HISTORY OF THE  
CITY OF  
NEW-YORK  
FROM 1609 TO 1812

The history of the city of New-York, from 1609 to 1812, is a subject of great interest and importance. It is a subject which has attracted the attention of many of the most distinguished historians of the world. The history of the city of New-York is a subject which has attracted the attention of many of the most distinguished historians of the world. The history of the city of New-York is a subject which has attracted the attention of many of the most distinguished historians of the world.



# **Деколониальные импульсы в постсоветском искусстве**

**Происходит сдвиг национального искусства постсоветских стран от безопасных, декоративных, самоориентальных форм к искусству с ярко выраженным критическим зарядом и задачами возрождения национальных космологий, путей художественного мышления и стертой памяти о прошлом.**

## 05      **Деколониальные импульсы в постсоветском искусстве**

Несмотря на появление в последние годы ряда работ, приоткрывающих темную колониальную сторону советского режима (Applebaum 2018, Thomas 2018, Cameron 2018, Northrop 2016, King 2008), запутанная и противоречивая история национальной политики СССР, которая была бы рассказана самими колониальными советскими иными, по-прежнему ждет своего исследователя, и в мои задачи здесь не входит ее всесторонний анализ. Напомню только, что в целом репрессивная национальная политика большевиков, которую К. Сахни точно определила как попытку установить социализм, но при этом сохранить или восстановить империю (Sahni 1997), попытка, основанная к тому же на неизменных двойных стандартах, в ряде случаев приводила к поистине трагическим результатам для целых народов, к уничтожению значительной доли населения (речь идет, например, о специально организованном голодоморе в ряде регионов СССР, о репрессированных и высланных из родных мест народах, о жестко подавлявшихся попытках национально-освободительных восстаний и т. д.), к стиранию памяти и утрате культурного наследия.

Советские идеологи сконструировали свой вариант дискурса дружбы народов, в котором важная роль была отведена показательным примерам советской негативной дискриминации и успехам театрального мультикультурализма, который выражался в укрощении национальных культур и их вписывании в определенные жесткие рамки, предписанные системой (Martin 2001, Hirsch 2014). Как и другие колониалистские дискурсы, российский/советский был замешан на стирании или обесценивании предыдущих местных историй, космологий, культурных моделей, навязывании сконструированных и спущенных сверху национальных идентичностей, запрете на иные формы и варианты письменности, помимо основанных на кириллице, уничтожении местных экономических и торговых систем и шире, жизненных укладов, для насаждения колхозов и индустриализации советского образца, внедрении определенных форм гендерной эмансипации, образования и других всем

известных признаков советского режима, которые нередко подавались под соусом освобождения и наделения правами как для самих субъектов национальной политики, так и в пропаганде советского строя на экспорт.

### Парадоксы советского мультикультурализма в искусстве

В сфере искусства живая национальная политика выражалась в том, что нерусским художникам приходилось испытывать своеобразную форму «двойного сознания» и совершать трудный выбор между евромодернизмом (пропущенным через российскую и советскую медиацию) академическим искусством и согласием на менее престижную в этой системе координат роль этнонационального ремесленника, бесконечно и послушно воспринимая застывшие исконные традиции с периодическими реверансами в сторону советского строя в виде колхозников и тракторов, запечатленных на традиционных коврах, или портретов Ленина, выполненных в технике национальной чеканки или красующихся на боках традиционной посуды. В любом случае национальный культурный элемент дозволялся лишь в соответствии с формулой «национального по форме и социалистического по содержанию», а конечной целью оставалось стирание всех этнокультурных различий и создание однородной советской идентичности, в которой, однако, по умолчанию доминировала русская культура. В результате возникли типично советские прогрессистские и колониалистские критерии оценки этнонационального искусства: отсутствие или неразвитость евромодерных жанров, родов и форм расценивалось как отсталость и подлежало немедленной корректировке с помощью культуртрегерской миссии русского/советского старшего брата.

Этнонациональные традиции сводились к набору повторяющихся ценных приемов, соотносившихся главным образом с прошлым, в гораздо меньшей мере с советским настоящим и в любом случае не с будущим. При этом ценностная и космологическая основа этнонационального искусства игнорировалась или дезавуировалась как отсталость, пережитки, уходящая в прошлое традиция. К счастью, в ряде национальных республик удалось сохранить свои виды и жанры художественного творчества, как и мастеров, которые не утратили связей с народной космологией и этикой. Они учили своих студентов, как существовать в мире, как к нему относиться, как видеть этот мир, а не просто воспроизводить механически снова и снова заученные приемы, изображая изо дня в день на пиале традиционный орнамент стилизованного хлопка или инкрустируя ножны кинжала родовой тамгой, чей смысл для самого мастера давно утрачен.

В национальных республиках Кавказа и Центральной Азии, как два наиболее очевидных примера подобной политики, изобразительное искусство, как и опера и балет, по сути, возникли как искусственно созданные колониальные продукты, копирующие оригиналы метрополии. Советская власть весьма активно поддерживала проекты создания новых советских национальных традиций в рамках ускоренного коммунистического национального строительства, всевозможных стадийных нарративов о скачке народа от первобытного общества прямо к социализму, что подавалось, по сути, поработанным народам под соусом освобождения, зачастую неся еще большую

свободу и забвение своей истории, памяти и культуры. Но лабораторно созданный симбиоз местных нарративов и западной эстетики (опосредованный российской/советской медиацией) вряд ли мог предложить удовлетворительные жизнетворческие и художественные модели для народов национальных республик. Уже через несколько десятилетий этот процесс вышел из-под контроля. Выучив язык хозяина, колониальный иной, который все еще рассматривался советскими боссами как неполноценный, оказался способным пачать творческий диалог на равных между собственной переосмысленной местной традицией и российским, а потом и западным искусством.

### **Что делать после навязанной утопии?**

Неевропейские советские национальные республики были подвергнуты насильственной ускоренной модернизации, которая среди всего прочего навязывала определенные модели создания национального искусства. Сегодня, когда этот эксперимент завершился, постколониальные постсоветские субъекты стремятся воссоединиться с забытыми корнями, понимая, что любое возвращение должно будет принять во внимание и опыт российской/советской/постсоветской модерности, который уже нельзя развоплотить. Из беззастенчивого, хотя и плодотворного процесса транскультурации локального и глобального или имперского вырастает деколониальное постсоветское искусство, критически размышляющее об этнических национальных традициях, как и о российском и западном каноне.

Появление независимых государств на Кавказе и в Центральной Азии с концом СССР, отказ от прежней общей идеологии не смогли сразу же разрушить жесткую иерархию художественных ролей, в соответствии с которой национальные художники были вынуждены существовать либо в официальной мультикультурной, либо в ассимиляционной модели отказа от своего различия. Национальный элемент оставался по большому счету в безопасных декоративных формах, а коммунистическая идеологическая начинка сменялась спешно сконструированными «древними» национальными традициями. В результате кропотливая работа по заполнению пустот в национальной памяти, культуре, космологии, аксиологии, связанных с потерями царской и советской колонизации, по критическому осмыслению коллективного опыта, долгое время оставалась маргинальной задачей нескольких энтузиастов, в том числе и не в последнюю очередь художников.

В последние три десятилетия в искусстве бывших неевропейских советских республик происходит ряд важных сдвигов, касающихся, прежде всего, центробежных изменений в ранее представлявшемся монолитным кикусе национальных по форме и социалистических по содержанию произведений, сегодня дрейфующих в самых разных направлениях. Одним из направлений этого дрейфа, несомненно, является и деколониальное. Деколониальные постсоветские художники не пытаются экзотизировать свою собственную культуру. Скорее, они совершают прорыв к забытым моделям и путям художественного мышления, обращаясь к средствам, не ограниченным исключительно местными источниками. Этот процесс начался еще в годы Перестройки, когда художники обратились к различным неомифологи-

ческим путям репрезентации, используя повторяющиеся мотивы и символы. И.Р. Гамзатова выделила наиболее часто встречающиеся лейтмотивы камня, войлока, Шелкового Пути, героя, поезда, кизяка, дороги и странствий как способа выживания, использовавшиеся художниками в поисках старой/новой идентичности (Гамзатова 2009). Как и в других странах, прошедших через подобные волны этноренессансов, в центре внимания здесь стояли попытки утвердить заново сохранившиеся элементы подавленных, колонизированных, коренных культур, выпадающих за рамки официальных разрешенных мультикультурных моделей. Эти этноренессансы были подготовительными ступенями к зарождению деколониальной чувствительности в 2010-х, когда сам мир вокруг изменился настолько резко и жестко, что художники были вынуждены на время оставить интроспекцию и обратиться снова к социальной и политической реальности и к глобальной колониальности, чьи контуры стали окончательно вырисовываться к этому времени.

Культура и искусство были всегда важнейшей сферой формирования и воспитания нового советского человека. Не удивительно, что эта область оказалась залась одной из самых ярких арен борьбы между разными моделями настоящего и будущего с развалом СССР, как в ставших независимыми государствах, так и в тех национальных регионах, которые остаются пока в составе Российской Федерации. При этом наблюдается существенная разница между первыми и вторыми. Постколониальные постсоветские независимые государства, с одной стороны, свободнее в своем выборе векторов влияния и диалогических связей с самыми разными моделями — от европейских до различных мусульманских, от Китая до Юго-Восточной Азии. Для них уже не только Россия является единственной нормативной ролевой моделью. Но, с другой стороны, им зачастую угрожают ловушки постколониального национализма и искусственной архаизации и навязывания свежеконструированных якобы исконно национальных моделей и ролей. Художникам этих стран вроде бы уже не нужно бороться за свои права репрезентации на имперском, советском или федеративном уровне. Они живут в своих независимых национальных государствах и вольны при желании выражать свою национальную идентичность. Однако, парадоксально, постколониальное постсоветское национальное государство нередко в совершенно сходной с советской, не допускающей возражений манере навязывает определенные модели национальной истории, космологии, идентичности. И отступление от них чревато не только политическими преследованиями, но и в случае с художниками — невидимостью и бесславностью, либо опасностью кооптации государством и утратой собственной повестки дня.

Позиционирование постсоветских постколониальных художников, продолжающих жить в национальных республиках и областях в составе Российской Федерации, принципиально иное, поскольку они остаются в ситуации меньшинств внутри пост/неоимперского образования с ярко выраженными ксенофобными и шовинистическими тенденциями, а значит, потенциально подвергаются различным формам дискриминации, живя в ситуации внутренней инаковости и постсоветского, зачастую криминального этноэтатизма марионеточных национальных республик, краев и областей.

Наконец, существует, хотя бы потенциально, и третий вариант диаспорного существования вне пределов постсоветского пространства, который помещает инаковость в область глобальной модерности/колониальности, переводя субъекта в сферу парадигматической неприкаянности без опоры на какие-либо реальные и воображаемые ориентиры. При этом западная и восточная образность, источники, влияния сплетаются в сложный интертекстуальный узор, выражающий суть обескоренения, изгнания, миграции, транзита, внемодности. Подобная позиция характерна и для молодых художников, родившихся уже после развала СССР. Увы, для многих из них единственной альтернативой коммерциализации как способа выживания оказывается иммиграция.

Как и вся оппозиция модерности и традиции, противопоставление актуального искусства и творчества, хранящего связи с местными космологическими корнями, является ложным. Критика модерности не означает ее простого отрицания и возвращения к неким придуманным корням или идеализированному прошлому. Речь идет скорее о поисках путей к будущему, которые могут оказаться связаны в том числе и с диалогом с этнокультурной памятью, забытыми космологиями и племенными корнями, соединенными с духовными практиками, характерными для многих немодерных культур. Подобные постэтнические импульсы, потенциально содержащие деколониальное начало, возникают в искусстве бывших национальных республик СССР уже в 1990-е гг., чтобы впоследствии трансформироваться в рециркуляцию лейтмотивов, образов и метафор с определенным смещением смысла в сторону взаимодействия с современностью, с политическими и социальными проблемами, актуальными уже для постсоветских постколониальных государств.

К концу XX века национальные художники стали более открыто обращаться к забытым и обесцененным прежде местным мотивам, темам, сюжетам, символам, цветам, орнаментам и пиктограммам. Сложные, зачастую отрицающе-преемственные связи между разными поколениями художников играли в этих процессах важную роль, поскольку актуализировали размышления об истории и современности, порой в иронических, гротескных, фантастических и ностальгических формах.

Болезненный вопрос, характерный практически для всякого постколониального искусства, — место и роль художников метрополии в становлении и развитии родов и жанров, принесенных в данном случае, отчасти российской, но в большей мере советской модерностью. Здесь существовал и продолжает существовать целый спектр возможных взаимоотношений с местной культурой — от ученичества до мимикрии, от российского ориентализма и этнографической экзотизации, присваивающей или объективирующей иного, до честных попыток понять его, не посягая при этом на его права на инаковость и непрозрачность.

Примерно начиная с 1960-х годов русские художники, работавшие в национальных республиках, постепенно оставили свои прежние этнографические ориенталистские принципы и стили. Мимикрия и ученичество в среде местных авторов также остались в прошлом. Однако спектр возможных



идентификаций национального искусства остается достаточно узким даже сегодня. Он сводится либо к роли почетного современного художника, что достигается полным игнорированием местных элементов, либо склоняется ко все еще сохраняющейся экзотизации и следованию модели этнического искусства, нередко презрительно называемого декоративным или орнаментальным, порой рассматриваемым через призму якобы более продвинутого коммерческого мультикультурного присвоения. Но очень многие работы не вписываются в эти слишком предсказуемые рамки. Художники не стремятся к экзотизации своих культур, вместо этого они пытаются совершить прорыв к забытым и оставленным моделям, обращаясь к приемам, не ограниченным более лишь местными источниками.

В случае со многими поначалу искусственно созданными национальными школами живописи (как и балета, оперного искусства и симфонической музыки) в союзных и автономных республиках СССР повторялась так или иначе сходная логика — ускоренный путь от мимикрии к первым, поначалу робким попыткам исследовать элементы официально запрещенных в СССР нереалистических стилей, таких как абстрактный экспрессионизм, кубизм и т. д., чтобы прийти к своему собственному языку, который бы не вписывался в рамки местного колорита, но и не сливался бы с пресным глобальным современным искусством без каких-либо национальных опознавательных знаков.

### **«Конец истории», рождение деколониальности и «непримеченный» постсоциалистический слон**

Как отмечалось выше, в конце Холодной войны были сформулированы понятия колониальности и деколониальности, которые заменили собой прежние концепты колониализма (как исторического и описательного термина) и деколонизации (как политического процесса). В значительной мере это был переход от фокусирования на политике к акцентуации знания. Искусство, как пересечение бытия и познания, воображения и разума, выступило важнейшим агентом деколониальности, фокусируясь на критике эпистемологических и дискурсивных оснований модерности/колониальности в целом и размежеваясь с привычками и правилами, которые мы все в разной степени интериоризировали благодаря модерности. Деколониальная оптика позволяет вписать вторичные империи, подобные России как зоне внешнего имперского различия, в модерную/колониальную матрицу и увидеть советское прошлое и постсоветское настоящее не как однородный идеологический конструкт, но как сложный интерсекциональный конгломерат идеологии, этнорасовых, гендерных, религиозных, колониальных и иных факторов.

Начиная с 1990-х годов произошел сдвиг от дискурсов времен Холодной войны к нарративам неолиберальной глобализации в ее триумфальной фазе и в ее сегодняшней темной ипостаси, отмеченной укреплением национального государства, откатом к ультраправым, националистическим, неоимперским и ксенофобским настроениям, к соперничеству в том, кто больше пострадал и, соответственно, может претендовать на привилегии, фиксации на собственных историях дискриминации и нежеланию слышать других или объединяться с ними в борьбе с глобальной колониальностью.

Государственно-социалистическая ипостась модерности в этой новой конфигурации быстро оказалась эквивалентом «проигравшей расы» — дискурса середины XIX века, использовавшегося для оправдания геноцида коренных народов в США. Правда, сегодня встраивание назад в модерность возможно для постсоветских иных чаще всего за счет обыгрывания мультикультурной или постколониальной карты — имиджей благородного дикаря, ориентального злодея и т. д. Все остальные ипостаси постсоветского, особенно приближенные к нормативному западному «своему», слишком его напоминающие, пусть и карикатурно, претят неолиберальному рынку идей, произведений искусства и идентичностей.

Конец социалистической утопии, как бы к ней ни относились, оказывается тем самым триггером многоходового сдвига в мировой системе, в результате которого мировой Север начинает воспринимать себя как единственную легитимную модерность, а в дискурсах мирового Юга происходит поворот к концептуализации колониальности как долговременного состояния мира, которому не предлагается отныне никаких альтернатив социальной справедливости, даже столь призрачных, ограниченных и несовершенных, как государственный социализм.

При этом для неолиберального, как и для деколониального дискурсов будущего, возникших в начале 1990-х гг. как реакция на конец Холодной войны, сама социалистическая модерность остается пресловутым неприменным слонем из басни Крылова и английской поговорки, слонем, которого никто не принимает во внимание не только в производстве знания, но и в сценариях будущего. Как отмечалось выше, западная либеральная и неолиберальная мысль интерпретировала постсоциализм исключительно временно, как время после социализма, игнорируя пространственные и человеческие измерения (Тлюстанова 2017). Деколониальная мысль поначалу также избегала осмыслений опыта государственного социализма и того, что пришло ему на смену. Ни в одном из уравнений модерности — ни в неолиберальном, ни в деколониальном — не оказывалось места реальным человеческим жителям тех, кто был по рождению и происхождению связан с социалистической системой. Правда, позднее возникли и укрепились более тесные связи и взаимообмен идеями между деколониальными и постсоциалистическими и постсоветскими субъектами (Boatsa 2016, Karkov 2015, Stamenkovic 2015). Но многом деколониальная прививка постсоциалистического мира зародилась в области искусства, которое в постсоветских странах остается едва ли не единственной не строго запрещенной формой критического мышления, и путем создания альтернативного образа будущего. Метафорические, многочисленные формы художественного выражения оказываются зачастую более эффективными, чем голые факты, поскольку воздействуют непосредственно на эмоции зрителя, запуская тем самым болезненный процесс экзистенциального освобождения.

Вынужденная необходимость начать свое развитие с чистого листа, игнорируя целиком опыт государственного социализма, насильственное забывание или отрицание прежних моделей, включая и скромные достижения, вызвало разброс эмоциональных и рациональных реакций постсоветских

индивидов, которые передко в процессе западного назидания обнаруживают, что то, чему их учат или пытаются привить как недостижимый идеал, уже существовало в советской системе и отчасти, в практике, пусть и не было до конца воплощено или оказывалось по сути искаженным. Знаменательно, что этот скрытый параллелизм между советскими и современными западными представлениями, как и драматическая пропасть между идеалами и их воплощением, виден зачастую только постсоветским субъектам, поскольку мировой Север по-прежнему остается в счастливом состоянии санкционирования невежества по поводу всего, что не есть он сам и его официальная история как и санкционированного набора стереотипов в восприятии разнообразных иных, включая и саму Россию, и тем более ее неевропейские колонии. При чем это касается как западных правых, так и левых. Мировому Югу стоит же сложно понять нашу межеумочность, поскольку его постколониальное состояние не выбивается из темпорального современного вектора, продолжая поступательное движение в рамках одной модели, в отличие от постсоветского удела с его головокружительной центробежностью и направленностью вспять. Представления мирового Юга о советском и постсоветском носят столь же мифологический характер, сколь и в случае с мировым Севером, только с противоположным знаком (мы символизируем не сумевших удержать и воплотить прекрасную утопию человечества, превратившихся сегодня просто в еще одну группу конкурентов за лучшее место в иерархии современности/колониальности).

В постколониальных странах, связанных с западными империями модерности, художники вынуждены вступать в сложный диалог и подвергать субверсии и перекодированию западную доминирующую традицию и местные модели. ДекOLONиАльное искусство в мире имперского различия и вторичного колониального различия (России и ее неевропейских колоний) более сложно из-за множественности и противоречивости колонизирующих агентов, импульсов и влияний, из-за двуликой природы Российской Империи, которая чувствовала себя колонией в присутствии Запада, компенсируя это унижение на собственном вторичном Востоке, играя там роль несколько карикатурного цивилизатора и модернизатора. Колониальность в пространстве российского имперского различия выступала в разных формах и часто одновременно — воспроникающая колониальность западной модерности ее пизифреническим следом удваивавшихся дискурсов и комплексов, провинциальных устремлений, вторичного ориентализма и догоняющей логики. Наконец, национальные бренды модерности в получивших независимость государствах добавляют свои особые обертоны к колониальности бытия, ощущения и знания, и все это критически инкорпорируется декOLONиАльным художниками в их творчество. В результате мы сталкиваемся с многочисленными слоями колониальностей и художники вынуждены вступать в диалог и соотноситься с большим количеством моделей, культурных влияний, эпистемологических и эстетических традиций.

Постсоветское искусство, как и постсоветский субъект как нечто целостное, — это весьма условные теоретические конструкции, не отвечающие

реальному многообразию существующих траекторий. Изобретать все новые и новые термины для обозначения бывшего советского или шире — социалистического пространства и человека — занятие крайне неблагодарное, особенно если оставаться в рамках современной парадигмы производства знания, где все меряется в соответствии с линейной прогрессистской темпоральной логикой — предмодерн сменяется модерном, постмодерном, альтермодерном, а в данном случае — досоветское сменяется советским и затем постсоветским. Приставка «пост-», как и в случае с постколониализмом, не позволяет выйти за рамки прогрессизма и утрачивает и временной и концептуальный смысл, будучи не в силах описать реальные, динамические, противоречивые отношения как внутри мира отмененной современности государственного социализма, где существовала своя иерархия позиций, сегодня все в большей мере отмеченных центробежными тенденциями и новыми коалициями, так и ее отношения с оставшейся миросистемой и с единственной легитимной после 1989 года неолиберальной капиталистической современностью.

И все же каким образом может быть полезен наш опыт отмененной «неправильной» современности в осмыслении настоящего и в дизайне будущего, причем не только человечества, но и других форм жизни на Земле и Земли как таковой? На мой взгляд, думать об этом необходимо, но не ради ностальгии по эпохе или для идеализации социализма как идеологии, а скорее, для серьезной критической работы над собой, прежде всего для того, чтобы суметь сформулировать и донести до остального мира наш множественный и вместе с тем обладающий определенными интерсекциональными лейтмотивами взгляд на современность. Эта оптика, если мы серьезно подойдем к ее определению и осмыслению, будет уникальной, поскольку в ней, по объективным причинам, складываются представлены сложные пересечения идеологических, расовых, гендерных, аффективных и целого ряда иных факторов, которые не видимы и не актуальны для мирового Севера и мирового Юга, взятых по отдельности, но существуют для нашего опыта и в нашей истории как в своеобразной точке идентификации. Этот опыт, конечно же, крайне разнообразен внутри советского и постсоветского мира в силу разнообразия этнонациональных особенностей и их имперско-колониальных корней и исторических генеалогий, которые, в свою очередь, встроены в большую современность/колониальность и порождают свои человеческие таксономии и разные шансы на вхождение в Европу, в мировую Север, мировую Юг, порой даже шансы на простое выживание. Сегодня и очень разные постсоветские траектории, в зависимости от большей или меньшей степени тяготения к другим постимпериям или крупным геополитическим игрокам. Все чаще это тенденции, связанные с обреченными попытками преодолеть неизбежную периферийность в мировой системе, при этом парадоксально оставаясь ее частью. Естественно, что эти старания обречены на провал, но собственно так и задумывалось в современности/колониальности. Вечно обманутое ожидание догоняющей модернизации продолжает толкать над постсоветским миром, независимо от того, в какую сторону поворачиваются его осколки — в сторону Европы, Турции или Китая.

## Существует ли деколониальное искусство в бывших советских республиках?

Конечно, мы вряд ли можем говорить о некоем хорошо определенном и осознаваемом движении или школе деколониального искусства на постсоветском пространстве. Постсоветские художники нередко приходят к деколониальной чувствительности интуитивно, иногда прожив некоторое время за границей, усвоив там постколониальную или, реже, деколониальную грамматику, чтобы позднее обнаружить ее преломление в местных феноменах. Нередко важную роль в этом процессе играет диссидентское протестное прошлое этих художников — политическое и особенно художественное — и вообще, позднесоветский опыт, который сегодня обретает новые обертон в условиях либо насильственного нового фундаментализма — национальной или религиозного, рождающего свои собственные репрессивные сообщества смысла и чувства, либо же в диаспорном модусе или позиции невидимости, пограничности, промежуточности и двойной критики, в рамках которой человек заведомо увидит больше, чем только с западной или только с незападной позиции.

Для этих художников, осуществляющих во многом связь между советским репрессивным существованием и опытом и постсоветским *deja vu* характерен и мотив абсурда и некоторой безысходности от сознания, что ничего не изменилось и несвобода и бесправие советского режима сменились неокOLONиАльными несвободой и бесправием с маячащим за ними ощущением глобальной колониальности (В. Ахундов, В. Усеев, Е. Мельдибеков, С. Атабеков, М. Дибиров, У. Ахмедова). Повторяющимся вариантом этой чувствительности у целого ряда художников выступает многократно обесцененная («голая», в агамбенианской модели, Agamben 1998) человеческая жизнь, репрезентируемая через многочисленные образы обездоленных — от бомжей до дервишей, от парадигматических кочевников, странствующих по миру и искусству, до безработных и гастарбайтеров.

Становится все больше художников, которые осознают и разделяют деколониальную повестку дня, связанную с развитием осознанных критических и самокритических практик субверсии и освобождения опыта, телесности, ощущений, производимых нашими телами, от навязанных современной эстетикой норм, правил и механизмов. ДекOLONиАльные постсоветские художники в меньшей мере озабочены протестом против советской идеологии, но заняты процессами возрождения национальной культуры в несувенирных формах, зачастую негативно воспринимаемых или неявно цензурированных государством. Как и деколониальное искусство, связанное с другими локальными историями, творчество ряда постсоветских художников, чувствительных к деколониальной проблематике, ищет восстановления связей с забытыми родными звуками, вкусами, цветами, узорами, запахами, переутверждая стертые из памяти геотелесные нарративы и отброшенные идеалы красоты, добра, справедливости, восстанавливая человеческое достоинство, заявляя свои права на воспоминания и истории, воображая заново родные культуры в вечном споре и диалоге с советской, постсоветской, официальной национальной и глобальной неолиберальной модерностью.



По иронии, та же Россия все чаще оказывается представлена на международных биеннале и других престижных выставках за рубежом, как и на ниве художественных премий самого высокого уровня, художниками постколониального происхождения и явно или скрыто деколониальных взглядов — Таус Мухамедовой, Асланом Гайсумовым. Недавний цикл международных выставок, организованных Национальным музеем Казахстана — «Фокус Казахстан» (2018) и прошедших в Лондоне, Берлине, Джерси-Сити и Суворе, также включает вполне осознанное деколониальное начало.

Часть этих художников намеренно вступает в диалог с деколониальным тезисом. Другие приходят к этим импульсам интуитивно через собственные траектории работы с памятью, с символами и образами прошлого, с колониальными советскими искажениями и сегодняшними упрощениями, с деполитизацией и стилизацией. К тому же международный арт-рынок не имеет пока отдельной категории для подобного искусства и либо ограничивает его коммерческой мультикультурной сферой (этника, орнаментализм, декоративность и т. д.), либо помещает это искусство в более широкую категорию современного искусства, тем самым стирая или обесценивая деколониальные составляющие этих произведений.

На постсоветском пространстве деколониальные импульсы характерны в основном для тех, кто принадлежит к этнонациональным меньшинствам, колонизированным группам и коренным народам. Эти художники рассматривают возрождение национальных космологий и местных историй в их взаимодействии с нарративами модерности, работу над архивами колониальности и деколониальности ощущения в качестве своей центральной задачи, в противовес многим постсоветским художникам, продолжающим концентрироваться на идеологии путем проигрывания заново различных (пост)авангардных моделей или слияния с сегодняшними модными мировыми направлениями, такими как биоарт или цифровое искусство.

Формула «социалистическое по содержанию, национальное по форме» меняется на «рыночное или развивательское по сути, эзотично-официально-этнонациональное по форме». Но сама логика, сами условия диалога, а не его содержание, при этом остаются прежними, порождая уже неоколониальные комплексы. Произошла простая подмена — коммунистическая формационная начинка была заменена на национальный и даже националистический миф, но сам он, как и понимание нации, которое он несет, по сути, являются продуктами западной модерности, навязанными в свое время этим пространствам сверху и извне. Несмотря на экзотические детали, эти «воображаемые» национальные сообщества, ставшие реальными в головах людей за несколько советских десятилетий, причем в достаточно устаревшей примордиалистской интерпретации, где национальное включает непременно этническую, территориальную и языковую целостность и гомогенность, и идею суверенной власти правителя-лидера, сегодня продолжают успешно эксплуатироваться «новыми старыми» национальными элитами.

По словам В. Ибраевой, «руководители посткоммунистических режимов в центральноазиатских странах, громко заявляющие о своей приверженности демократическим ценностям, — ртутные шарiki, способные принимать



для сохранения своего авторитаризма любую форму — российско-коммунистическую или американско-демократическую. Получив власть, данную от Брежнева, от Буша или от Бога, восточный диктатор может творить со своим народом все что угодно» (Ибраева 2002). Все искусственные конструкты национальной идентичности постсоветского времени в этом смысле не освобождали, а еще больше закабалили сознание человека и восприятие им мира вокруг.

## Между молотом государства и наковальной рынка

Увы, для большинства постсоветских художников, отмеченных в той или иной мере деколонизальными импульсами, основной задачей сегодня является лавирование между молотом государства и наковальной рынка. Избежать этой дилеммы не может практически никто. Кроме того, деколонизальные авторы активно подвергаются критике как со стороны по-прежнему влиятельных левых художественных групп с их предсказуемым невниманием к любым этнонациональным акцентам, идентичностям и задачам, так и со стороны адептов новой глобальной художественной культуры, отмеченной политическим статус-кво. Наконец, постколониальные постсоветские государства открыли для себя заново, хотя и с некоторым опозданием, коммерческую ценность национального искусства и активно занялись его присвоением и деполитизацией.

В последние годы наблюдается опасная тенденция рекооптации искусства государством в ряде постсоветских стран. Причем касается это не только этнических брендов, но и современного искусства, которое вполне может превращаться в обновленный национальный бренд, которому в этом случае грозит определенная деполитизация и растворение критического элемента в трактовке современной социальной реальности. Но художники, кураторы и галереи даже в этих сложных условиях находят возможности продолжать работать с болезненными вопросами экологии, прав человека, гендерных отношений, колониальности памяти, порой используя финансовые и символические ресурсы государства и государственных фондов, но при этом следуя собственной повестке дня, что в полной мере соответствует роли лукавого деколонизального трикстера, обманывающего власть.

Кроме того, новый водораздел между диссидентствующими при любых режимах художниками и теми, кто не отказывается от идеалов национальной культуры, хотя и не согласен с ее официальными интерпретациями, сигнализирует в определенной мере о смене поколений в постсоветском искусстве бывших национальных республик. На мой взгляд, одно из явных различий между ними — отказ от дихотомического мышления, упрощенно делящего мир на коммерческое и критическое искусство, на искусство для искусства и искусство ради социальных изменений. В реальности эти роли и функции зачастую перемешаны и существуют в динамике. Но этот факт не всегда успешно концептуализируется доминирующими художественными критиками, институциями, кураторами, для которых негласно некий условный подражательный поставангард остается единственным легитимным способом развития искусства, в том числе и Центральной Азии или Кавказа.

И все же современное искусство нельзя свести лишь к критике социальной реальности, презрительно отмахнувшись от национального как от пережитка, в полной мере в соответствии с современным/колониальным прогрессизмом.

Подобный подход представляется проблематичным, поскольку в очередной раз стирает множество голосов, оптик, повесток дня, в значительной мере упрощая реальную ситуацию. Этнонациональная идентичность в ее современном изводе вряд ли может быть сведена к упрощенной оппозиции советской официально разрешенной национальной эстетики и сегодняшнего беззубого «орнаментального» коммерческого искусства. Целый ряд художников выпадает из этой бинарной модели и пытается создать или нащупать альтернативные инструменты осмысления национальной культуры и идентичности, работать с памятью и телесностью предков, с нелинейной темпоральностью, с разными способами резистенции. Все эти модели оказываются и не советскими/постсоветскими, и не связанными с сегодняшней официальной государственной риторикой, с национальной или глобальной коммерциализацией.

### **Деколониальные темы в творчестве постсоветских художников**

Среди наиболее узнаваемых деколониальных тем в постсоветском искусстве можно выделить работу с колониальностью памяти, включая пространственную и телесную память и память объектов; множественные, стертые, сконструированные и относительные идентичности и процессуальные идентификации; деколонизацию музея как института по производству знания и евромодерных художественных и эпистемологических канонов; различные ответы советскому имперскому прошлому и его навязанным конструкциям этнонациональных культур или в ряде случаев даже размежевание с модерностью как таковой, сегодня в основном неолиберальной; проблематизацию современных/колониальных бинарных оппозиций мужчины и женщины, человека и животного, природы и культуры; переутверждение переосмысленных моделей локальных культур не в современном/колониальном смысле возвращения к чему-то застывшему и мертвому, но в качестве отрицания векторной темпоральности и продвижения сложного взаимопроникновения традиционных и современных черт, перетасовывания времен с осознанием того, что существует одновременно и не исключает, а дополняет одно другое.

Для постсоветских художников с мусульманскими корнями прежде отвергавшаяся исламская эстетика часто играет сегодня деколониальную роль в критическом диалоге с модерностью и с современным искусством. Ранее эти художники были вынуждены следовать той секулярной (евроцентристской по сути) эстетической системе, которая навязывалась российской/советской властью в качестве нормативной. Сегодня в их творчестве можно встретить креолизованные формы секулярной/западной/русской (постсоветской) и местной/мусульманской чувствительности, пропущенной через призму переосмысленных модернистских и постмодернистских художественных моделей. Например, работы, напоминающие западное абстрактное искусство и поэтому автоматически классифицируемые как вторичные

или подражательные, содержат элементы, остающиеся невидимыми для мейнстримовской критики, которые соединяют их с текстурами мусульманского искусства и искусства коренных народов, с его символизмом, особыми семиотическими системами, ритмическими и композиционными паттернами. В мягкой нефигуративности «абстрактного» искусства бывших советских неевропейских республик проступают черты вполне узнаваемых элементов местной истории — от орнаментов и пиктограмм до стилизованных изображений гор, антропоморфных и зооморфных фигур и рукотворных предметов, связанных с национальными ремеслами, например с вышивкой и ковроткачеством, с производством шелка и оружия, с ювелирными работами и с резьбой по камню (О. Пирбудагов) (Дагирова 2016).

Эти работы абстрактны не потому, что стремятся стать частью глобального современного рынка искусства, но потому, что совершают радикальное возвращение к множественным космологиям и эстетикам, укорененным в нефигуративных, символических, орнаментальных и эзотерических элементах. Это искусство отмечено многообразием глобальных влияний, отказывается оставаться в рамках единственной предписанной российской/советской реалистической традиции (бледной копии западного оригинала) и пытается пересоздать собственную локальную эпистемологическую и эстетическую сферу в динамическом диалоге и непрекращающемся споре с модерностью/колониальностью.

Постсоветские художественные размышления о сложных отношениях с прошлым нередко представляют собой попытки сшить заново разорванные нити в текстуре памяти, что обусловлено насилием, травмой, унижением, чтобы подтолкнуть зрителя к самокритическому анализу неприглядных истин вместо успокоительных мифов официальной историографии. Декolonизация памяти через искусство предполагает возрождение способности к действию, права выбора и принятия решения о том, что помнить и как. Катарсическая сила такого искусства реализуется посредством импульсов противостояния и реэкзистенции в форме воплощенной памяти, вызывающей самые первичные ощущения (звуковые, визуальные, обонятельные, тактильные), обрушивающиеся на активно участвующего зрителя поток прежде цензурированных, но упорно возникающих вновь и вновь воспоминаний. По словам А. Ассманн, преимущество искусства по сравнению с официальной политикой памяти в том, что искусство «способно работать с метауровнем и обнажить динамику памяти как хрупкого отношения между воспоминанием и забыванием <...>, не только показать нам то, что есть, что можно увидеть и услышать, но и напомнить о том, чего увидеть или услышать нельзя» (Assmann 2018: 88).

ДекolonиАльНЫЕ художественные произведения менее прямолинейны, нежели акционизм новой волны и другие достаточно однозначные в своих политических устремлениях формы арт-активизма. Художественный язык более доступного широкой аудитории акционизма отмечен плакатной однозначностью и дихотомичностью мышления. Яркий пример — перформансы Петра Павленского с их легко считываемым едва ли не в любой стране меседжем, клеймящим цензуру, отсутствие свободы слова, апатию современного общества, глобальный капитализм и т. д. Работы Павленского, без

условно, радикальны и политически заряжены. Однако они также и целиком впадают в парадигму современности, сиюминутности и лишены глубинных измерений памяти, прошлого, как и возможности любых неоднозначных и множественных интерпретаций. В этом смысле они не покидают рамок безбудущей онтологии.

ДекOLONиальное же искусство гораздо более полисеманлично, как правило, открыто различным интерпретациям и основано на иных темпоральностях, будучи свободно от акционистской «метафизики присутствия» (Vázquez 2017), размышляя вместо этого о множественном прошлом, без которого нет настоящего и будущего. Таковы, например, работы Аслана Гайсумова, отмеченные историческим реляционизмом, деколониальным радикальным возвращением и напряженной работой с овеществленными и мучительно вербализуемыми травматическими воспоминаниями и свидетельствами собственной личной и коллективной судьбы целого народа, которые художник пытается отпустить, но при этом не забыть.

### Послесловие

Исчезнувшая, а часто и воображаемая идеологическая общность социалистической модерности сегодня растворилась в культурных, этнических, религиозных и других различиях, многие из которых отсылают нас к имперско-колониальным конфигурациям и неразрешенным трениям Российской Империи, а затем и СССР. Постсоветское все больше разделяется на замкнутые анклавы — каждый со своей повесткой дня и со своей сконструированной историей. Три десятилетия жизни после смерти сделали привычным повседневное посткатастрофическое существование постсоветских субъектов и заставили нас искать пути по ту сторону социалистической или постсоциалистической парадигмы. Необходим интерсекциональный подход к изучению советского и постсоветского опыта, с тем чтобы увидеть, как темная и светлая стороны советской и постсоветской модерности/колониальности взаимодействовали в чередующихся на полпути деколонизаций и манипулятивных реколонизаций, фальшивых дискурсов гендерного, этнического, национального и иного освобождения, в кооптации иного в опасных и предсказуемых формах, в рециркуляции советского прогрессизма в постсоветских/постколониальных национальных идеологиях. На темной колониальной стороне советской и постсоветской модерности возникают деколониальные импульсы, которые зачастую являются единственным источником резкзистенции как инобытия, преодолевающего модерности/колониальность. В несвободных обществах, каковыми являются многие постсоветские государства, деколониальное преодоление модерности/колониальности через искусство является одним из немногочисленных оставшихся путей врачевания колониальной раны и одной из робких возможностей помыслить будущее.

## Библиография

- Agamben G. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Applebaum A. 2018. *Red Famine: Stalin's War on Ukraine*. Anchor; Reprint edition.
- Assmann A. 2018. Silence as a form of language in Aslan Gaisumov's works. In: Gaisumov A. (ed.) *Keicheyhea*. Berlin: Sternberg Press, pp. 83–97.
- Boatca M. 2016. *Global Inequalities Beyond Occidentalism*. London: Routledge.
- Cameron S. 2018. *The Hungry Steppe: Famine, Violence, and the Making of Soviet Kazakhstan*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hirsch F. 2014. *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*. Ithaca: Cornell University Press.
- Karkov N. 2015. Decolonizing Praxis in Eastern Europe: Toward a South-to-South Dialogue. *Comparative and Continental Philosophy*. Volume 7, Issue 2, pp. 180–200.
- King C. 2008. *The Ghost of Freedom: A History of the Caucasus*. Oxford: Oxford University Press.
- Martin T. 2001. *Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Northrop D. 2016. *Veiled Empire. Gender and Power in Stalinist Central Asia*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Sahni K. 1997. *Crucifying the Orient: Russian Orientalism and the Colonization of Caucasus and Central Asia*. Oslo: White Orchid Press.
- Stamenkovic M. 2015. *Suicide cultures: theories and practices of radical withdrawal*. PhD thesis. University of Gent.
- Thomas A. 2018. *Nomads and Soviet Rule: Central Asia under Lenin and Stalin*. I.B. Tauris.
- Vázquez R. Precedence, Earth and the Anthropocene: Decolonizing design. *Design Philosophy Papers*. Volume 15, 2017 — Issue 1: Design and the Global South, pp. 77–91.
- Гамзатова П. 2009. Актуальные проблемы искусства в мусульманском ареале стран СНГ в начале XXI века, в кн. Искусство тюркского мира. Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов. Ред. П. Султанова. Казань: Заман, стр. 56–67.
- Дагирова Дж. 2016. Изобразительное искусство Дагестана. Краткий иллюстрированный исторический очерк-альбом на основе коллекции ДМИИ им. П.С. Гамзатовой. Издание ДМИИ им. П.С. Гамзатовой. Махачкала: ИД «Дагестан».
- Ибраева В. 2002. Отцы и дети казахского contemporary art. Художественный журнал. № 43/44. Июнь 2002. <http://xz.gif.ru/numbers/43-44/contemporary-art/>
- Тлюстанов М. 2017. Прыжок в пустоту. Художественный журнал. № 100, стр. 42–55.





# Что значит быть казахом?

Что значит быть казахом?



Сауле Сулейменова. One Steppe Forward. 2019 (Триптих)  
Пластиковые пакеты, полиэтилен. 130x180 см

## 06 Что значит быть казахом?

С работами Сауле Сулейменовой я познакомилась случайно, прочитав статью о ней в каком-то полуглянцевом журнале, где тем не менее были помещены хорошего качества репродукции ее произведений и несколько цитат из интервью с художницей. Именно этот неопосредованный журналистскими клише авторский голос и скрытое напряжение и сила мастерски акцентированных автором свидетельств — лиц со старых фотографий на коллажах из цикла «I am Kazakh» — привлекли мое внимание и заставили искать возможности поговорить с Сулейменовой о ее творчестве. Я написала ей письмо и довольно скоро получила ответ. Так началось наше поначалу точное знакомство в интернете, которое сразу же обнаружило определенное родство, общность взглядов на многие вещи. Потом были встречи в Москве и Казахстане, лишь подтвердившие это первое впечатление. Определенную роль здесь сыграло то, что мы ровесницы, разделившие опыт тех, чья юность пришлась на Перестройку и распад СССР. Но мы также и те, кто в силу своей принадлежности к колониальной стороне советской модерности, причем в роли детей национальной научной и художественной интеллигенции, выраженной благодаря, но и вопреки противоречивой советской национальной политике, рано и остро ощутили пропасть между интернациональной риторикой и колониальной логикой, неизменно ставившей нас в определенные рамки, покидать которые не разрешалось.

Творчество художницы разнообразно и затрагивает целый ряд тем. Есть в ее работах и определенные лейтмотивы, связывающие их в своеобразные продолжающиеся циклы. Сулейменова пересекает границы родов искусства и жанров, креолизирует художественные техники и приемы. Здесь мне хотелось бы остановиться лишь на некоторых специфически деколониальных аспектах ее художественного мира, поскольку, на мой взгляд, художница воплощает один из самых оригинальных примеров осознанной деколониальной чувствительности на постсоветском пространстве. В ее случае это выражается в

попытках размежевания с прежними бинарными культурно-идеологическими моделями левого и правого, авторитарного и либерального, традиционного и авангардного, которые безнадежно устарели и не способны описать сложную реальность современного мира.

На рубеже 1980–1990-х годов Сулейменова тесно сотрудничала с антеграундной молодежной группой «Зеленый треугольник», главной целью которой, по словам самой художницы, был социальный протест против совдепии, тогда как задачи искусства стояли на втором месте: «Еще в 1988 году мы с друзьями и единомышленниками создали группу «Зеленый треугольник». Мы ненавидели Советский Союз, смеялись над школой соцреализма, Союзом художников и тяжеленными золочеными рамами. Мы слушали рок-музыку, нашими героями были Жан-Мишель Баския, Йоко Оно, Энди Ворхол, Rolling Stones, Sex Pistols и «ГО», а самой важной задачей была свобода от «совета» во всех проявлениях. В своей выставке мы приглашали участвовать всех, и профессиональных художников, и нет, потому на стенах висели самые разные произведения. Наши работы были далеки от академического оформления и размещались на порванных листах бумаги, на газетах, водопроводных трубах, на кусках картона» (Сулейменова 2012: 186).

**Творчество Сауле Сулейменовой — серьезная заявка на программу реабилитации родной культуры и искусства, очищения их от навязанного советского и современного/колониального канона, ограничивавшего свободное и динамичное выражение казахской идентичности, не застывшей в прошлом, но живущей в настоящем, бережно сохраняя связи и переклички с миром предков, с гармонией немодерного бытия.**

Одной из важных составляющих этого юношеского протеста, который, впрочем, осталась актуальной для Сулейменовой, как мне кажется, и сегодня, можно назвать неприятие лжи в искусстве и в жизни, отвержение ловкой подмены подлинных целей и ценностей картонными симулякрами. Вот как размышляет об этом художница сегодня, проводя неутешительную параллель между затхлым поздним советским миром и упорядоченными формами независимого национального существования: «Начиная с соцреализма, с рождением которого все поиски в творчестве были заменены на некую псевдореальность, эта ложь планомерно перекочевала в нашу новую государственность...

Многие по-прежнему уверены, что искусство — одна из разновидностей лжи, которой нас кормят на постоянной основе» (Сулейменова 2019).

На рубеже 1980-х и 1990-х, когда Сулейменовой лишь предстояло выработать свой почерк, обрести свой голос, выбрать особую оптику, в большинстве советских национальных республик художественные протесты против диктата социалистического реализма были в большей мере связаны с интересом к миру за пределами железного занавеса, к запрещенной западной культуре, которая для молодого поколения олицетворяла свободу. «Зеленый треугольник» также экспериментировал с рок-, панк- и хиппи-культурами, при этом креолизируя их с вновь открытыми для себя корнями собственной национальной космологии, находя тем самым отдушину в позднесоветском ханжеском мире. Сулейменова, впрочем, несколько выбивалась из этой общей антисоветской направленности, которая легче всего находила выражение именно в обожествлении западного. Ее позиция с самого начала была сложнее и многограннее прямолинейного антисоветского пафоса в силу семейного влияния. Вот как она сама вспоминает об этом: «А тем временем дома у меня была мама — этномузыковед, которая положила жизнь на сохранение и популяризацию казахской традиционной музыки, собирались традиционные музыканты, велись разговоры о европоцентризме, освобождении национального духа» (Сулейменова 2012: 186).

По прошествии времени становится ясно, что юношеский антисоветский пафос художницы — это не столько в чистом виде политическое диссидентство, сколько достаточно ранняя заявка на программу реабилитации родной культуры и искусства, очищения их от наносных элементов навязанного советского и шире — евромодерного канона, ограничивавшего свободное и динамическое выражение казахской идентичности, не застывшей в прошлом, но живущей в настоящем, бережно сохраняя связи и переключки с миром предков, с гармонией немодерного бытия. Иначе говоря, уже здесь прослеживается тенденция художницы к созиданию, воссозданию, собиранию заново, реэксистенции, а не к разрушению, отрицанию, сарказму и жесткому противостоянию — все то, что с успехом разовьется в ее последующих работах.

Распад СССР и начало периода независимости Казахстана в целом сняли антисоветскую тематику с повестки дня, выдвинув на первый план проблемы постсоветского постколониального самоопределения. Впрочем, как иронически замечает художница уже в недавнем интервью, по-прежнему пользуется авторитетом «старая гвардия» кураторов и журналистов, пишущих об искусстве, которые «ташат за собой призрак коммунизма» и «не могут освободиться от советского влияния и от борьбы с этим призрачным совком, которого уже лет тридцать как нет» (Сулейменова 2019а). Это отсутствие языка и соответствующего дискурса для обсуждения сегодняшнего искусства, не попадающего в узкие предписанные рамки строго разграниченных форматов, — несомненно, общая проблема далеко не только постсоветских стран.

Попытки ответить на вопрос «Кто мы?» характерны для всех постзависимых обществ, стремящихся перейти от политики идентичностей, запирающей индивидов в рамках определенных стереотипных представлений, к динамичским идентичностям в политике, ярким примером которых является позиция



боливийского философа и активиста Фаусто Рейнаги, который заявил, что он не индеец, а Аймаара. Но поскольку из него сделали индейца, то в качестве такового он и будет бороться за свое освобождение (Mignolo 2007). В своих ответах на вопрос «Кто мы?» Сулейменова, похоже, выбрала деколониальный, по сути, путь постоянного вопрошания, проб и ошибок, самокритики и самосозидания. При этом она не уходит от советской и антисоветской тематики совсем, но лишь смещает акценты в их репрезентации, подчиняя главной для себя онтике казахской национальной культуры. Ведь художнику интересуют не изъяны социалистической идеологии как таковой, а то, как трагически она повлияла на судьбу ее народа, к каким эксцессам колониальности бытия, знания, памяти, ощущения она привела.

Для искусства Сулейменовой в целом, как мне кажется, не характерен прямолинейный акционистский протест, сиюминутность художественного отклика на реальность. Она работает все же на другом уровне, и воздействие ее произведений связано не с высвобождением ярости и негодования, зачастую оставляющих зрителя опустошенным, а скорее, с эмоционально заряженной солидарностью, единением, состраданием, сопричастностью и ответственностью за свой дом, родную землю, за мир в целом. Но это не значит, что она уходит от политически острых и злободневных проблем. Совсем наоборот. Так, в ряде работ, созданных за последние несколько лет, художница возвращается к ключевым и поворотным историческим событиям в жизни казахстанцев, связанным с советским и постсоветским политическим опытом противостояния власти, восстановления человеческого достоинства и пробуждения самосознания. Это и декабрьское восстание 1986 года в Алма-Ате «Желтоқсан» (в нем приняла участие и сама тогда совсем еще юная художница) — одна из первых ласточек национально-освободительных выступлений в разваливавшемся СССР; и трагический голод 1932–33 годов — «Ашаршылық», унесший жизни по меньшей мере полутора миллионов казахов; и расправа властей над восставшими нефтяниками в Жанаозене; и мирные массовые протесты весны 2019 года (их участницами стали уже повзрослевшие дочери Сулейменовой), обернувшиеся судами и репрессиями.

Квинтэссенцией этих насаивающихся размышлений о прошлом и настоящем, о цене свободы, о преодолении страха и зависимости стала одна из недавних работ — триптих «One steppe forward», в котором художница размышляет «о динамике казахского протеста, о его лицах, телах, цветах»: «Эта работа о базовых гражданских правах или их отсутствии. Это объединяет гражданское движение в Казахстане с подобными движениями по всему миру, например в Кыргызстане, Гонконге, России, Турции, Франции и т. д. В этой работе я попыталась выразить глубинное чувство сопричастности с протестующими по всему миру. Эта работа в конечном счете должна быть прочитана как выражение метиссажа и неразрывных связей политического и экологического активизма и художественной практики» (Сулейменова 2019б).

Сулейменову предсказуемо не интересует псевдоориентальное искусство, широко распространившееся в постсоветский период в Казахстане и Центральной Азии, основанное на самоэкзотизации и коммерциализации различия. Современное искусство Казахстана она делит на тех, кто создаст

свою эстетику, и тех, кто работает с готовыми формами. Первые — как правило, концептуалисты, идеологи, создатели, а вторые — традиционалисты (включая и модернистов), применяющие эстетику Пикассо, Матисса или чью-то еще (Suleimenova 2010б). Сулейменовой не близок подобный традиционализм, лишенный связей с повседневной реальностью и с обычными людьми. Ее собственные работы невозможно суммировать в каком-либо ясном и однозначном рациональном ключе и тем более классифицировать как определенный вид, направление или жанр искусства. Аффекты столь же важны для нее, сколь и политический, философский или эстетический месседж. Причем это аффекты, не завязанные лишь на собственное «я» художницы, но всегда обращенные вовне, зависимые от контекста, от контакта, от аудитории, от диалогической, по сути, задачи понимания.

Траектория Сулейменовой не совсем типична для современного искусства постсоветских стран в том смысле, что она, будучи неудовлетворенной теми возможностями и вариантами, которые предоставлял ей мир искусства постсоветского независимого Казахстана, не спешила примыкать к уже существующим и имеющим определенный вес и влияние группам и направлениям, что обеспечило бы ей более легкое вхождение в мир выставок, художественной критики и т. д., а сделала ставку на собственный внутренний подспудный рост, вызревание, рефлексию, что и привело в итоге к тому, что теперь уже ее собственные подходы и оптика составляют вполне самостоятельное и оригинальное направление, во многом перекликающееся с деколониальным искусством в разных странах мира.

Сегодня ясно, что начиная с проекта «I am Kazakh» Сулейменова ведет свою оригинальную и ни на что не похожую линию творчества, мышления, восприятия и деятельности. Она и сама осознала это в определенной мере, задним числом, упомянув в недавнем интервью, что с 2004 года «развивает тему о 'деколониальном повороте'» (Сулейменова 2019а). Важно, что связано это было поначалу не с умозрительным выбором модной темы, тем более что модной она тогда еще не была, а с деколониальной чувствительностью самой художницы. Поэтому и ее сегодняшнее определение деколониальности — яркий пример геополитики и телесной политики знания, ощущения, бытия, а не следование прочитанным чужим текстам: «Деколониальный поворот — это сбивание центров, снятие наносных пленок, стерсотинов, заплеванных авторитетов. То есть ты пытаешься разобраться, кто ты сам. Начиная от национальной идентичности и гендера. Это касается всего, я думаю» (Сулейменова 2019а).

Уже в ее известном и в то же время поначалу противоречиво встреченном цикле «I am Kazakh» экспериментальная техника граттографии, на основе которой художница создавала коллажи по мотивам современных и архивных фотографий, в полной мере отвечала многослойному, политемпоральному и мультипространственному замыслу. Сулейменова упорно пытается высвободить некие полузабытые и подавленные импульсы и ощущения красоты, чтобы вернуть людям вкус к жизни, самоуважение и достоинство. Делая это, она действует на ином уровне, нежели это происходит в насквозь головном концептуальном искусстве. В случае с Сулейменовой речь идет о постоянном



взаимопроникновении рациональности, аффектов и взаимосвязей с космогонией предков.

В творчестве художницы есть несколько мотивов, связанных с деколонизационными импульсами. Один из них — акцент на освобождении представлений о прекрасном. Сулейменова подчеркивает, что маленькие дети, еще не испорченные культурой, способны тонко чувствовать красоту, нередко не замечаемую или не воспринимаемую как таковая конвенционально не свободными взрослыми, потому что дети видят сердцем, а не определенным образом натренированными глазами (Сулейменова 2010). Отвечая на мои вопросы, она добавила, что «художник может и должен быть свободен от каких бы то ни было стереотипов в эстетике, он всегда и везде ставит вопрос, он ищет новую формулу красоты. Этой свободой он отличается от других людей, и поэтому у него есть шанс создать нечто, высвобождающее «ген независимости и достоинства» (Сулейменова 2010а). Красота для Сулейменовой, когда нет никаких «ссылок на», нет «раздражающих факторов культурных несовпадений. Это простота и сияние правды в чистом виде, свобода, ликование, жизнь. Как может быть красотой вторичное, колониальное использование чьей-то свободы, чужого ликования?» (Сулейменова 2010а).

Не случайно художница отказывается изображать людей в соответствии с европоцентристскими эстетическими конвенциями, надоевшими российскими ориенталистскими репрезентациями экзотических или демонических иных, или же следовать канонам вновь сконструированного казахского свода представлений о красоте и гармонии, не имеющего ничего общего с прежними этнокультурными моделями и ценностями. Вместо этого она выбирает эстетику документального свидетельства, бережно воссоздавая неприукрашенные лица обычных людей, часто детей, стариков, женщин, чей внутренний свет и мягкое, неброское очарование прорываются в актах единения с родной землей, с близкими людьми, в способности радоваться жизни в самых ее простых проявлениях.

Вот как говорит об этом сама Сулейменова: «Удивительно, что такой гордый и красивый народ, с таким развитым степным кодексом чести, последнюю сотню лет изъедаем комплексом неполноценности. Казахи в своей естественной языковой среде, в ауле невероятно расслаблены и красивы. Я никогда и нигде не видела таких красивых стариков и детей, как в ауле. С каким достоинством и изяществом ведут себя бабушки, как изысканно, в рамках своей национальной эстетики, они одеваются. Культурой, удивительно самодостаточной и глубокой, пропитано все в этом пространстве» (Сулейменова 2012: 188).

Гендерный элемент часто присутствует в работах Сулейменовой, причем не в виде феминистских деклараций, но скорее в качестве размышлений о противоречивом и вместе с тем парадоксально наделяющем властью позиционировании женщины и в так называемой традиционной культуре, и в мире искусства. Отсюда, как мне кажется, растущий интерес Сулейменовой к исследованию женских образов, идентичностей, судеб прошлого, будто своенравная и исполненная внутренней силы невеста с работы «Келин» или наделенная разнообразными талантами, но всегда находившаяся в тени



Сауле Сулейменова. Три невесты/Үш келін/Three Brides. 2015  
Пластиковые пакеты, холст. 100х140 см

художников мужчин, во многом незаслуженно забытая Лидия Блинова, недавний фильм о которой, сделанный Сулейменовой совместно со старшей дочерью Суинбике, занял важное место на международной выставке «Хлеб и розы» в Берлине. При этом художница не разделяет ориенталистские стереотипы, в том числе и свойственные западному и российскому феминизму, в трактовке казахских гендерных отношений, как и не идеализирует женскую долю прошлого, что отличает многих записных патриотов и фальшивых традиционалистов. Ее позиция сродни тем незападным интерсекциональным формам феминизма, которые пытаются балансировать между отказом от западного в своей основе, но имеющего в данном случае свой российский и советский вариант, представления о «забитой восточной женщине», нуждающейся якобы в освобождении и наставлении на путь истинный, и критикой патриархата внутри собственной культуры. Многочисленные женские образы Сулейменовой, возникающие в разных техниках и материалах, не вписываются в бинарную оппозицию бессловесной жертвы и воительницы-амазонки.

Само сочетание старинных фотографий и обшарпанных стен, гаражей, задних дворов непарадного Алматы, испещренных граффити и всевозможными рекламными объявлениями, далеко не сразу было встречено публикой и критикой с пониманием. Устоявшийся стереотип нормативного прославления родной культуры в упрощенных и сглаженных формах слишком контрастировал со свежей и свободной оптикой Сулейменовой, не боявшейся глядеть наизнанку лакированных фасадов. При этом сами возражения ее оппонентов лишь свидетельствовали о правильно поставленном диагнозе колониальности сознания и мышления, поскольку основывались на не ставившемся под сомнение противопоставлении современности и традиции. По сути, они снова и снова подпитывали извечный комплекс догоняющей модернизации (обвинители настаивали на суперсовременности казахов и казахских городов, полагая, что несприятельные городские ландшафты Сулейменовой и ее архаические герои — результат очернительства и пренебрежения вниманием к отсталости, на самом деле давно и успешно преодоленной).

Прошло всего несколько лет, изменилось время, деколониальный дискурс вошел в культурный и политический контекст даже в России, не говоря о постколониальных постсоветских независимых государствах. И прежние обвинители немедленно превратились в поклонников творчества художницы. Сама она иронически и очень точно высказалась по этому поводу: «Было очень смешно: как они так быстро переобулись? Я-то сама не изменилась, да и работы были те же самые» (Троценко 2019). Но, на мой взгляд, важно, скорее, другое. Сделала свое дело освободительная привычка работ Сулейменовой, способствуя развитию осознанного казахского деколониального сообщества смысла и чувства. Именно поэтому недавние выставки художницы были встречены уже с большим пониманием и приятием. Характерно, что сама она находит объяснение этому сдвигу не в семиотике, а в особом характере казахской народной вокальной традиции, в рамках которой певцы-сказители жили, отдавая себя миру и людям (Сулейменова 2010).

Отвечая на вопросы моего давнего интервью, художница отметила, что пытается «восстановить связь и примирить традиционную казахскую

культуру и эстетику протеста, модернистские художественные приемы, пафос вечности и поэтику повседневна» (Сулейменова 2010а). Фокусируясь на поисках собственной национальной идентичности, характерных для постсоветского постколониального Казахстана, Сулейменова освобождает визуальность и пытается подтолкнуть соотечественников к тому, чтобы они разучились безоговорочно принимать лакированную эрзадную эстетику, которая им подсовывается в качестве нормативной и подлинно национальной. Тем самым она освобождает их представление о казахскости. Этот отказ от колониальной ментальности, навязанных культурных стереотипов и мидиаобразов, мимикрирующих моделей — важен не только для зрителя, но и для самой художницы. Вот как Сулейменова размышляет об этом: «У нас часто стесняются всего настоящего. Казахи стесняются быть казахами, в городе теряют язык, традиции, стараясь быть похожими на русских, в аулах Южного Казахстана есть авторитет соседних оседлых культур (узбекской, индийской), с их эстетикой. Юрта, как «кара уй» — черный, простой дом, народная песня, «кара олен» — черная, простая песня. А есть нечто «высшее», «красивое», к чему надо стремиться, — дом с колоннами, с блестящей атрибутикой, одежда с люрексом, оперное пение. И если казахское, то его надо приукрасить, нанести золотой узор, добавить ярче цвета, сделать больше глаза. Так и в казахстанской «сувенирной» живописи — это пафосность, стилизация, поэтизация героев прошлого» (Сулейменова 2012: 189).

Сулейменова преодолевает оппозицию традиции и современности, противопоставление современного (похожего на западное) искусства и некоего пути назад в архаику, пусть иногда и стилизованную (так пазываемое национальное искусство). Элементы традиционной национальной культуры или образа жизни не маркируются раз и навсегда как архаика, а взаимодействуют с чертами современности (совершенно не обязательно позитивными) вне обычной логики «либо то, либо это». Художница возвращается к многочисленным изменчивым и нестойким версиям прошлого и настоящего и при этом сохраняет некие повторяющиеся и всегда узнаваемые и реконструируемые элементы. Происходит перетасовывание времен как отказ от векторности времени, от прямой стрелы из традиции в модерн. Складывается впечатление, что все в этих произведениях существует одновременно и не исключает одно другое, а дополняет в многослойных, поливременных и полипространственных палимпсестах.

Таковы, например, ее работы, сделанные для международного проекта «Ультратраппамять» (2012), коллажи, балансирующие между живописью и фотографией, прошлым и настоящим, рациональным и чувственным. Возникает чувствительность, освобожденная от любых сковывающих эстетических канонов и идущая от сердца, от детства, от души, и одновременно концептуальная апалитическая интерпретация образованного и эстетически подкованного индивида. Она не пытается возвращаться к воображаемому примордиализму, который становится эрзацем, не успев запечатлеться, и противопоставляет иную идентичность (неофициальную и непричесанную) сегодняшней постколониальной модерна третьего сорта, в результате производя шокирующий и отрезвляющий деколониальный эффект. В граттографии Сулейменовой это





Сауле Сулейменова. One Steppe Forward. 2019 (Триптих)  
Пластиковые пакеты, полиэтилен. 130x180 см



выражалось в «проступании» старых фотографических портретов и снимков современного Казахстана друг через друга.

Несколько иная интерпретация той же темы и тех же приемов своеобразного переосмысленного художницей документального свидетельства, в котором роль творца осознанно скромна и сводится формально к особой технике, присутствует в недавнем проекте «Astana Line» (2019), где Сулейменова переосмысляет взаимоотношения прошлого и настоящего посредством игры пространственной памяти, локальной истории и столкновения различных пространственных архетипов и духовных ландшафтов. Для художницы сама Астана — яркий пример воплощенной колониальности, с которой надо критически работать: «Наскоро построенный волшебный город, как мираж в пустыне, стоит посреди бесконечной степи. Построенный кочевниками, со слетающей на ветру облицовкой из золотого алюкобонда, город является примером, того как эфемерны все заслуги оседлого образа жизни, особенно с нашим климатом. Город стоит как памятник нашим комплексам перед русской и западной культурой, как отчаянное доказательство, что мы и это можем. Так ли видели наши отцы, борцы за казахскую независимость, будущее страны?» (Сулейменова 2012: 190).

В определенной мере она оживляет и пасялет призраками прошлого пресловутые «места памяти» (Nora 1996: 1), которые современники попытались уничтожить или замешить другими пространственными символами. Вот как она объясняет свой замысел: «Идея заключалась в том, чтобы изобразить архетипические образы казахов, живших какое-то время назад в местах, где теперь «живут» небоскребы. Здесь речь о времени, горизонтальной свободе степи против вертикального урбанизма современных городов <...> кочевников недавнего прошлого и современной оседлости» (Сулейменова 2019).

Подобная нелинейная темпоральность — один из повторяющихся деколониальных приемов Сулейменовой, используемый ею для воображения заново казахской идентичности и восстановления национального достоинства. Эта задача остается для нее актуальной и в выставке «I am Kazakh» (2010), и в последовавших за ней «Казахских хрониках» (2018), «Аруахах» (Духах предков) (2017), «Культурной ценности?» (2014). Снова и снова художница пытается исцелить застарелую колониальность восприятия, по-прежнему характерную для ее соотечественников, которые, по ее словам, боятся, что кто-то о них плохо подумает, и «прикрываются золотым алюкобондом» (Сулейменова 2019). Не случайно она чаще всего аллюирует для этого к фотографии как более честному и неприукрашенному способу отражения духа времени. По сути, она призывает отказаться от бездумного потребления и воспроизводства тех нормативных представлений о должном, прекрасном, героическом, современном, которые навязывались и продолжают навязываться сегодня, освободиться от страха выбиться из общей массы.





Сауле Сулейменова. One Steppe Forward. 2019 (Триптих)  
Пластиковые пакеты, полиэтилен. 130x180 см

Характерно, что самые знаковые работы и циклы художницы, связанные с освобождением сознания и мышления, отмечены и ее новаторскими поисками в области различных техник. И граттография, и целлофановая живопись в этом смысле — примеры деколонизального размежевания и стремления «учиться разучиваться» (например, традиционной академической живописи) и учиться заново, создавая наиболее адекватную для ее замыслов технику. Так, в последние несколько лет, отойдя от экспериментов с граттографией, художница нащупывает и создает свою уникальную технику коллажей из использованных целлофановых пакетов, буквально превращая опасный мусор в искусство. В целлофановой живописи привлекает жизнетворческий элемент, который стирает грань между жизнью и искусством, между репрезентацией и реальной этико-политической позицией. Пластиковые пакеты разных цветов и оттенков со всех концов земли Сулейменовой шлют самые разные люди с разными судьбами и жизненными историями. С помощью горячего силикона и клеевого пистолета художница создает, буквально «выплавляет» из пластиковых отходов «картины». Обращаясь к пластику, она не только способствует повторному использованию опасного для окружающей среды и крадущего наше общее будущее материала, но и размышляет о динамике человеческого отношения к времени, возрасту, связи поколений, в том числе и посредством повторного использования рукотворных предметов, к жизненным циклам в разных временах и культурах.

Само повторяющееся вновь и вновь стремление Сулейменовой создать иной художественный мир из осколков и остатков прежнего, путем склеивания, смешения разных структур, рециркуляции фрагментов забытых и обесцененных смыслов и материалов — сродни сходным техникам других деколонизальных художников, например, Хаив Кахраман, чье творчество также строится на сшивании, сплетении заново своего «я» и мира из микроскопических остатков изрезанного на мелкие части холста. В случае с Сулейменовой традиционное центральноазиатское лоскутное одеяло, создание которого из оставшихся кусочков ткани она не раз наблюдала ребенком в исполнении собственной бабушки (Vergoe 2018), неожиданно возрождается в целлофановой живописи, воспроизводя на новом витке столь характерный для коренных народов и домодерных обществ принцип рециркуляции, позволяющий производить новые материальные предметы, как и еду, энергию, — в достаточно скромных масштабах, соблюдая равновесие с окружающим миром. Тони Фрай назвал этот подход осознанным самообеспечением, вместо распространенного устойчивого развития (Fry 2003), показав, что уже сегодня человечеству следует отказаться от излишеств потребления ради сохранения жизни на Земле, иначе говоря, вернуться к забытым принципам традиционных культур, что по-своему совершает и Сулейменова.

Целлофановая живопись в осязательно физическом смысле подключает к и без того сложному комплексу проблем творчества Сулейменовой тему сохранения окружающей среды. Продолжая размышлять о том, что искусство не может постоянно сводить противоречивую реальность к плоским и застывшим образам, к радужной красивости или стилизованной архаике, художница вступает в своеобразную лукавую игру с этнонациональными архетипами и

стереотипами, соединяя их с более глобальным экологическим измерением и размышлением о колониальных формах потребительского общества второй разрядной модерности. Лейтмотивом целлофановых работ выступает ключевой для казахского сознания образ степи. Он нещадно эксплуатируется западными патриотами, которые продолжают при этом засорять степь теми самыми целлофановыми пакетами, что остаются от их счастливого потребления, до такой степени, что прекрасная цветущая природа почти не видна под плотным слоем мусора. Сулейменова тем самым размышляет в овеществленной форме о постсоветско-постколониальном потребительском буме, оборотной стороной которого является полное отсутствие экологической ответственности как печальный итог разрыва с этнонациональными космологическими и этическими представлениями, неизменно основывавшимися в прошлом на осознании своего родства и реляционной связи с живой и неживой природой. Еще громче экологическая тема зазвучала в последнее время в творчестве и выступлениях Сулейменовой в связи с общественным движением в защиту «Небесного Пастбища» Кок-Жайлау.

Как граттографические работы отличало сочетание, казалось бы, несочетаемого (обшарпанные стены с обрывками объявлений и нездепные исполненные достоинства и внутренней гармонии лица рубежа XIX и XX вв.), так и целлофановая живопись парадоксально соединяет экологически вредный материал, производимый при этом в результате беспощадного экстрактивизма, материал, символизирующий бездумное потребление в чистом виде, и политическое, социальное, культурное, гендерное беспокойство и осведомленность. Это позволяет художнице воссоздать сложную и противоречивую природу современной казахстанской реальности, не сводя ее к прямолинейным плакатным образам. Ее целью становится тогда подтолкнуть зрителя к тому, чтобы они научились ценить эту симфонию жизни, не пытаясь ее упрощать и подгонять под готовые схемы. Подобная эпистемологическая, визуальная и аффективная пограничность роднит Сулейменову с другими деколониальными художниками, для которых важно отказаться от логики или-или и подчеркнуть неисключающую, неразрешимую дуальность мира. В этом смысле сложные отношения Сулейменовой с казахскостью напоминают месоамериканский модус циклического движения с вариацией. Она также проигрывает заново многие версии прошлого и настоящего — изменчивые, непостоянные и все же сохраняющие определенные повторяющиеся и всегда узнаваемые и легко воссоздаваемые элементы. Сулейменова называет это ощущением вечности в настоящем искусстве, которое всегда говорит обо всем и ни о чем (Сулейменова 2010а).

Выставка «Остаточная память» (2019) акцентирует болезненную для всего постколониального постсоветского пространства тему официальной политики памяти и того, что остается за ее пределами (Brügge mann, Kasekamp 2008). Она посвящена деколонизации коллективных и личных воспоминаний посредством совместной скорби и ритуалов поминовения. Так, сильнейшее впечатление производит работа «Исход казахов». Репродукция старой фотографии истощенных людей, бредущих куда глаза глядят из опустошенных коллективизацией родных мест в надежде на выживание, создана

из целлофановых упаковок от чая, шоколада и хлеба, словно художница отдает дань уважения жертвам массового голода, хотя бы символически падежая их едой, которой они были лишены при жизни, и одновременно подчеркивая, что пустые обертки не вернут эти утраченные жизни.

Целлофановые коллажи позволяют вернуться к по-прежнему во многом забытым и стертым страницам национальной истории — Ашаршылык, массовые политические репрессии, уничтожавшие целенаправленно национальную интеллигенцию и в то же время сделавшие Казахстан местом ссылки нескольких высланных народов (чеченцев, балкарцев, карачаевцев и др.), политических заключенных, а позднее прибежищем освоителей целины, жестокие подавления народных восстаний и т. д. Обо всем этом и сегодня не прочесть подробно в учебниках истории. Эти события долгое время оставались погребенными в недрах человеческой памяти, не переданными потомкам. По словам Алейды Ассманн, «диспортированные, узники войны, подверженные принудительному труду, перемещенные лица и беженцы — эмблематичные жертвы неспокойных времен. Из-за того что они остаются в тени, то, что с ними происходит, редко воспринимается как «событие» или становится предметом исторического исследования» (Assmann 2018: 85). По-своему Сулейменова пытается исправить эту несправедливость. Художница исследует периоды национальной истории, отраженные в редких сохранившихся фотографиях и видеодокументах, запечатлевая эти сцены исторических травм в коллажах, сделанных из «вечных» пластиковых пакетов, которые так же трудно уничтожить, как и память. Тем самым она приглашает нас разделить с ней целительный ритуал очищения и приятия: «Прошлое нельзя выбросить, его нельзя запретить или притвориться, что его никогда не было. Прошлое, как целлофановые пакеты, не разлагается» (Утеутова 2019).

Одна из часто возникающих тем деколониального искусства в постсоветских странах — тема молчания и мучительных попыток все же рассказать о цензурированных памятью событиях прошлого, путем своеобразного экзорцизма вернуть себе право на высказывание, не обязательно вербальное, ведь «некоторые вещи должны оставаться несказанными» (Gaisumov 2017) не только из-за страха и желания защитить своих близких или потому, что говорить об этих вещах больно, ведь такого рода воспоминания несут риск ретравматизации и инстинктивно помещаются на самое дно подсознания выживших, но и потому, что язык как таковой не способен репрезентировать это страдание.

Избранный Сулейменовой вариант бережного художественного прочтения документального визуального свидетельства — мощный по своему воздействию и катарсическому потенциалу, как и по своей способности разрушить две стены молчания — стену свидетелей, воздвигнутую, чтобы оградить себя от травматических воспоминаний, и стену, построенную обществом, которое не желает помнить или узнавать о неудобной или жестокой правде (Dan Bar On 1994: 293). Ее способ работы со свидетельствами помогает запустить механизм деколониального возвышенного, ведущего к восстановлению человеческого достоинства, ответственности и способности и стремления к действию, к совершению собственного выбора и принятию самостоятельных



решений о том, что помнить и как.

Выставка побуждает зрителей вернуться к подавленным воспоминаниям, отпустить их на свободу, воссоединиться с забытыми предками и отвергнуть санкционированные версии прошлого, чтобы путем проживания этих темных страниц истории заново, критически переосмыслить настоящее и себя самих как современных казахов. Художница называет это духовной работой над собой и полагает обязательным условием зрелого общества.

Работа с памятью, прорабатывание исторических травм, успокоение беспокойных призраков прошлого, мешающих нам помыслить о будущем, — важнейшие процессы деколонизации, одинаково трудно идущие и в постколониальных независимых государствах, где нередко торжествуют упрощенные и соответствующие политической конъюнктуре модели прошлого, и тем более в тех регионах, которые по-прежнему находятся под властью бывших империй. Часто это ведет к тому, что прошлое становится непредсказуемым, поскольку оно может быть реинтерпретировано теми, кто у власти, любым удобным им способом. Это, по сути, фиксирует разрыв в текстуре памяти, закрепляет насилие, травму и унижение как извечные паттерны, мешая бывшим колонизированным народам освободиться от привычного существования в рамках успокоительных мифов, трезво посмотреть на собственное бесправие и выйти, наконец, из апатичной модели жизни лишь в сиюминутном настоящем. Подобная модель, по словам Франца Фанона, помещает наше уязвимое будущее «под залог» (Fanon 1967: 22) и мешает начать долгий и трудный путь от страха и насилия назад к самим себе. Сулейменова, по сути, говорит о том же, связывая освобождение с расцентрализацией, «созданием центра в самом себе, в своей культуре» (Троценко 2019).

Так или иначе, во всех своих работах художница размышляет о колониальности как состоянии коллективной несвободы, экзистенциальной, ментальной, телесной, аффективной, мнемотической зависимости, сохраняющейся в ситуациях, когда политическая, военная или экономическая оккупация вроде бы завершилась. Метастазы колониальности прорастают в живом организме обнулившего свою историю общества и мешают ему нормально развиваться. Показательно, что эта зловещая метафора была во всей материальной наглядности воссоздана в недавнем проекте младшей дочери Сулейменовой Медины с характерным названием «Деколонизация курта», где захваченный колониями плесени, а затем очищенный художницей в ходе перформанса до белоснежности курт все равно скрывает невидимые споры плесени, которые продолжают разрушать его изнутри. Прекрасно осознавая невозможность полной победы, во всяком случае в обозримом будущем, Сулейменова, как и ее дочери Суинбике и Медина, в своих художественных проектах и активизме упорно продолжает деколониальную критическую работу и нескончаемый процесс самосозидания, вовлекая в него все большее число зрителей и участников.

«Прошое нельзя выбросить,  
его нельзя запретить или притвориться,  
но его никогда не было.

«Прошое, как целлофановые пакеты,  
«разлагается»

Ауле Сулейменова

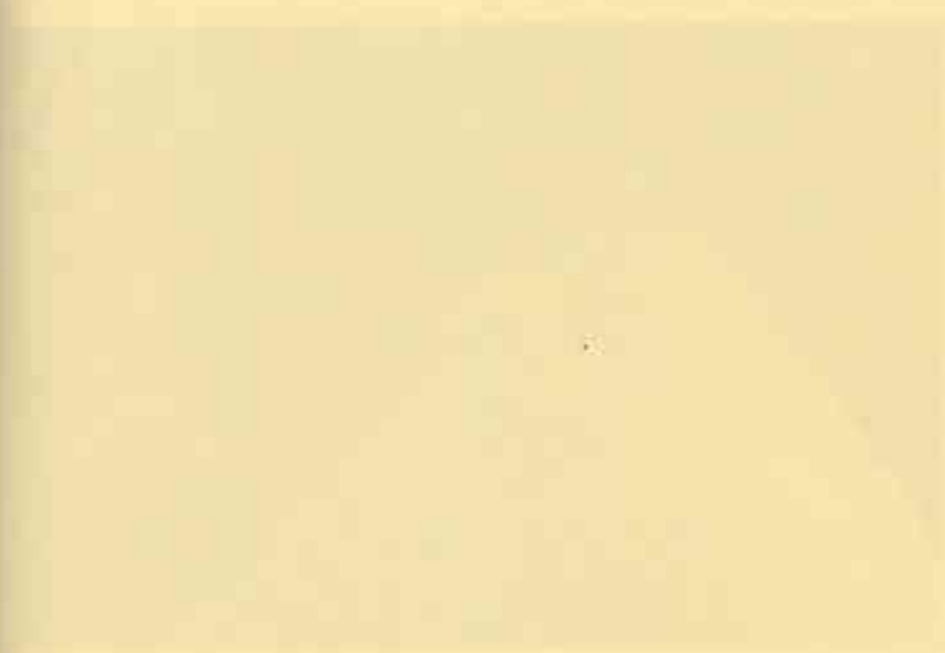


популярная колониальность и постколониальное состояние

- Судейменова С. 2010. Интервью, 15 марта, [www.stan.tv](http://www.stan.tv).  
<https://www.newstube.ru/media/ehksklyuziv-saule-sulejmenova>
- Судейменова С. 2010а. Интервью по электронной почте с автором. 05.11.10
- Судейменова С. 2010б. Интервью. *Парк культуры*, 24 марта.  
[http://tuz-almatyucoz.ru/news/saule\\_sulejmenova\\_khudozhnik\\_kazakhi\\_ne\\_uvazhajut\\_samikh\\_sebja/2010-03-24-1140](http://tuz-almatyucoz.ru/news/saule_sulejmenova_khudozhnik_kazakhi_ne_uvazhajut_samikh_sebja/2010-03-24-1140)
- Судейменова С. 2012. Гим Kazakh: в поиске национальной идеи. *Личность. Культура. Общество*. Том XIV, Вып. 1, № 69-70, стр. 185-191.
- Судейменова С. 2019. Я пытаюсь показать ту казахность, которая была до всех этих ужасных народных травм. *Esquire*, 13 ноября.  
<https://esquire.kz/potoki-vremeni-astana-line/>
- Судейменова С. 2019а. Художница Сауле Судейменова: О том, почему все современные художники — активисты. *STEPPE*, 4 февраля,  
<https://the-steppe.com/lyudi/hudozhnica-saule-sulejmenova-o-tom-pochemu-vse-sovremennye-hudozhniki-aktivisty>
- Судейменова С. 2019б. Личный сайт художницы.  
<https://saulesulejmenova.com/one-steppe-forward/>
- Троценко П. 2019. Сауле Судейменова: «Давайте признаем Ашаршылык геноцидом». *Радио Азаттык*, 4 февраля, <https://rus.azattyq.org/a/kazakhstan-saule-sulejmenova-residual-memory/29750274.html>
- Утеутова А. 2019. Казахстан: когда политическое инкомьюнisme — семейный черта. *Eurasianet*, 3 июня, <https://russian.eurasianet.org/%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD-%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%B4%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B5-%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D1%8B%D1%81%D0%BB%D0%B8%D0%B5-%E2%80%93%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D1%87%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0>
- Assmann A. 2018. "Silence as a form of language in Aslan Gaisumov's works". In: Gaisumov A. (ed.) 2017. *Kicicheyha*. Berlin: Sternberg Press, pp. 83–97.
- Bar On, D. 1994. *Legacy of Silence*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brüggemann K., Kasekamp A. (2008) *The Politics of History and the "War of Monuments" in Estonia, Nationalities Papers*, Vol. 36, № 3, July.
- Fanon F. 1967. *The Wretched of the Earth*. London: Penguin.
- Fry T. 2003. *The Voice of Sustainment: An Introduction, Design Philosophy Papers*, 1:1, 41–48
- Mignolo W. 2007. Epistemic disobedience: the de-colonial option and the meaning of identity in politics, *Niterói*, n. 22, p. 11–41.
- Nora P. 1996-1998. *Realms of Memory*. N.Y.: Columbia University Press.
- Vercoe R. 2018. Saule Sulejmenova: A journey to find true Kazakhness. *Voices on Central Asia*. November 1. <https://voicesoncentralasia.org/saule-sulejmenova-a-journey-to-find-true-kazakhness/>

THE HISTORY OF THE  
CITY OF BOSTON  
FROM 1630 TO 1800

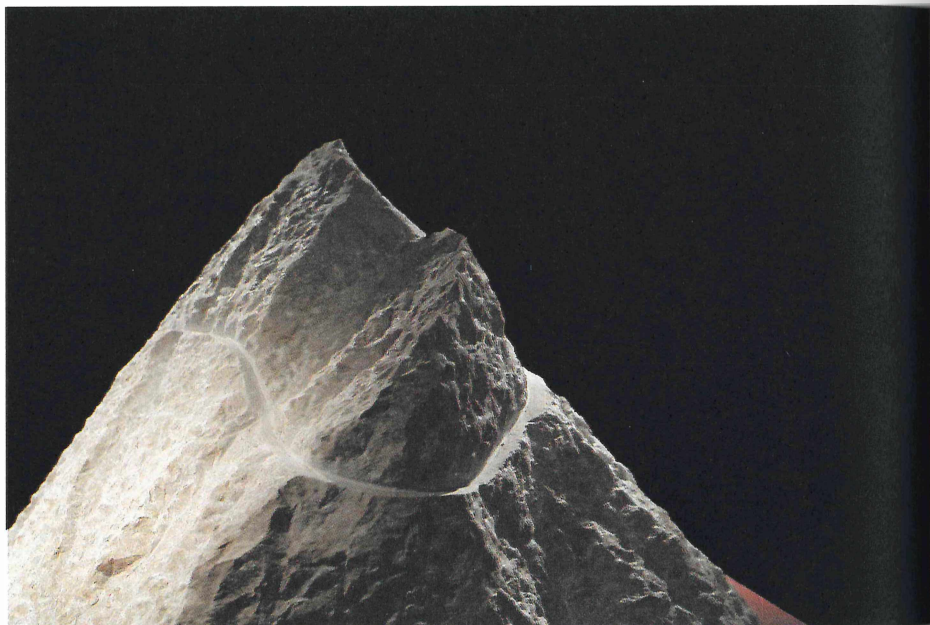
By  
JOHN B. HENNING



Published by  
JOHN B. HENNING  
1800

# Супер Таус и другие герои

Супер Таус и другие герои



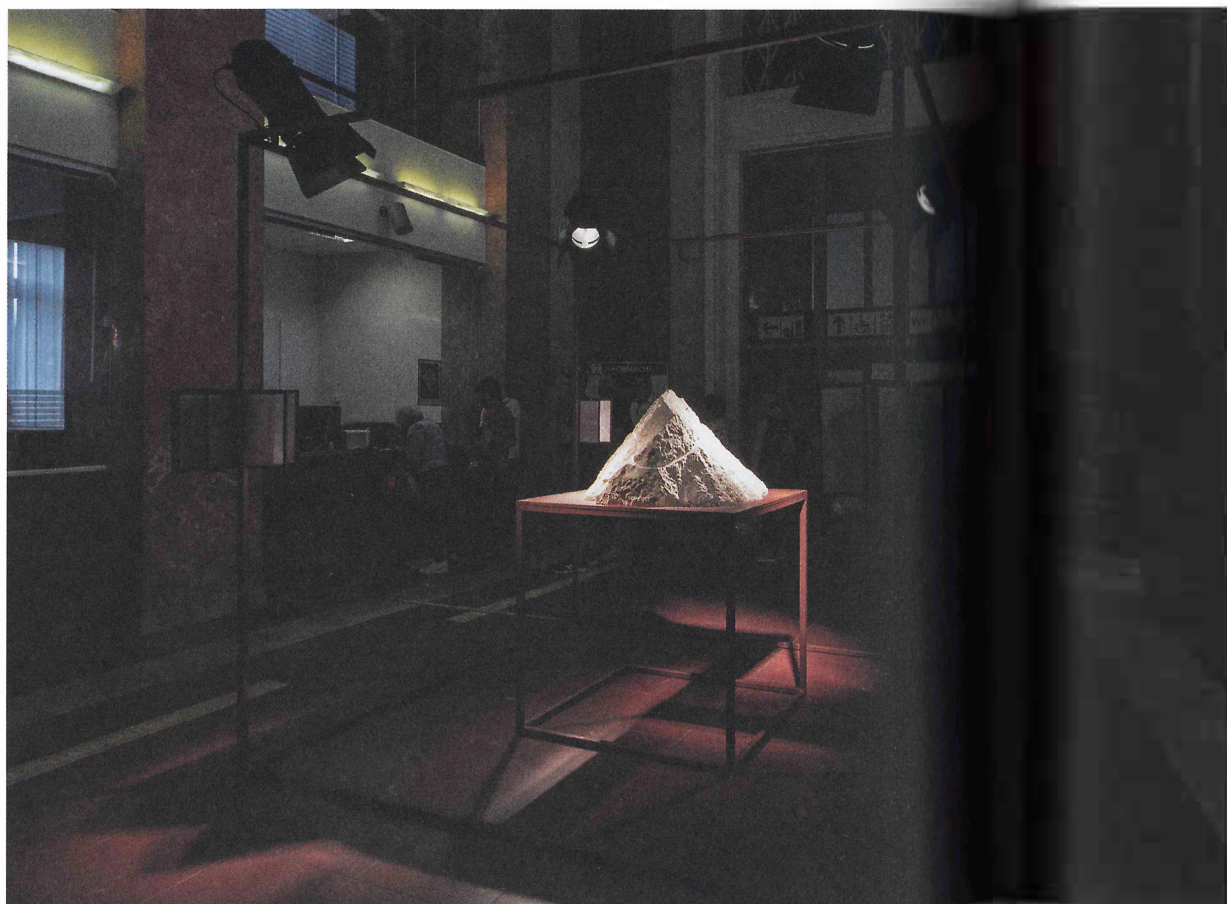
Таус Махачева, Кольцевая, инсталляция, смешанная техника. 2018  
Скульптор: Алексей Селиванов  
Каменщик: Сергей Соловьев  
Работа создана при поддержке Фонда поддержки современного искусства Cosmossow в рамках программы «Художник года»  
Фото: Мартынас Плепюс

## 07 Супер Таус и другие герои

Мы познакомились с Таус Махачевой около десяти лет назад — темным и сырым мартовским вечером на ступеньках Института философии РАН, тогда еще находившегося на Волхонке, куда художница пришла послушать мой доклад о пересечениях постсоветского и постколониального. Уже после десятиминутного разговора стало ясно, что, несмотря на разницу в возрасте, мы очень хорошо понимаем друг друга и нас многое связывает — и пограничная мерцающая чувствительность, и сложное отрицающе-преемственное отношение к Кавказу, и нежелание вписываться в общепринятые рамки мышления, творчества и восприятия. Мы разделяем судьбу постколониальных постсоветских иных — внутренних в России и абсолютных на Западе.

Еще живущая в памяти тех, кто застал советский период, модель национального по форме и социалистического по содержанию искусства, сводящая этнокультурные особенности к застывшему бутичному мультикультурализму и местному колориту, сегодня модифицируется в след экзотизма, ориентализма, этнического искусства, в котором нередко эксплуатируется собственный утрированный образ дикаря-азиата как бренда, помогающего продавать свою инаковость и на Западе, и в российском арт-пространстве. Сломать этот стереотип возможно лишь путем привлечения иронического внимания к его изъянам, что собственно и делает Махачева во многих своих работах.

Отказ как от ассимиляции, так и от эксплуатации своей инаковости чреват выпадением из художественной среды, поскольку эти нехитрые модели были и остаются едва ли не единственными способами и условиями включения в пространство искусства. С этой непростой дилеммой приходилось бороться уже знаменитому делу Таус Махачевой — народному поэту Дагестана Расулу Гамзатову, в самые темные годы навязываемого соцреализма сумевшему сохранить в своей поэзии хрупкий баланс этнонационального и глобального, общечеловеческого измерений. В творчестве же его внучки многое, о чем нельзя было говорить прежде, вышло на первый план.



Таус Махачева, Кольцевая, инсталляция, смешанная техника. 2018  
Скульптор: Алексей Селиванов  
Каменщик: Сергей Соловьев  
Работа создана при поддержке Фонда поддержки современного искусства Cosmoscw в рамках программы «Художник года»  
Фото: Мартынас Плеплюс

Как мне представляется, в работах Махачевой произошел качественный сдвиг от прежней модели интроспекции, поиска корней, архетипов, этноренессанса, свойственных многим этнонациональным школам конца XX столетия, к попыткам понять, что происходит с этими корнями, архетипами, идентичностями и символами в современной социальной и политической реальности, как строится взаимовлияние этнонациональных космологий и модерности, как рождается симбиоз древних моделей и современных социальных и культурных институтов, вместо привычной прогрессистской формы неперенной смены традиции модернизацией. В этом смысле творчество Таус Махачевой отрицает ложное противопоставление современного и этнического искусства, представляя их творческий диалог.

Знакомство со многими работами Махачевой и подготовка, по просьбе художницы, нескольких текстов для ее каталогов и выставок заставили меня в

очередной раз задуматься над тем, что искусство, возникающее на пересечении разных форм медиативности и способов познания мира, способно выражать более сложные, глубокие и противоречивые мысли, чем это доступно любому академическому дискурсу, способно быстрее и острее реагировать на изменения духа времени в формах, не всегда поддающихся вербализации.

Одна из самых успешных молодых постсоветских художниц, Махачева очень быстро обрела международную известность. Ее, конечно же, нельзя свести к дагестанской идентичности, которая в ее случае крайне проблематична, как нельзя и вписать в неоуниверсалистские глобальные альтермодерные модели в духе Буррио или Рансьера, хотя Махачева и делит свое время между Дагестаном, Москвой и многочисленными арт-резиденциями в разных странах мира. Критический космополитизм художницы не мешает ей сохранять связи с Кавказом, но при этом находиться на иронической дистанции от



собственной культуры, продолжая быть ее частью. Можно сказать, что Махачева выступает в роли саморефлексирующего антрополога и одновременно художника, стремящегося лучше понять современную культуру, социальную и политическую реальность Дагестана, разрываемого между модернизацией и вестернизацией, зачастую привнесенными извне мусульманскими моделями, все более мизерными остатками советской модерности и сохраняющимися, несмотря ни на что, местными космологическими и этнокультурными традициями.

Даже ранний видеоарт Махачевой явно имел отношение к деколониальным импульсам. Таков ее перформанс «Ковер» (2006), где художница медленно заворачивалась и разворачивалась в традиционный килим, встречающийся в Персии, на Ближнем Востоке, в Центральной Азии и, конечно же, на Кавказе. Эта работа отходит от привычных путей репрезентации ковров и ковроткачества, основанных, как правило, на экзотизации и архаизации, и фокусируется на попытках автора пробиться к истокам родной культуры, нащупать связь с предками. Не случайно Махачева добивается этого эффекта с помощью непосредственного телесного ощущения, нащупывая и примеривая на себя следы коллективной памяти других кавказских женских тел, заворачивавшихся в ковры, включая, возможно, и не самые приятные ассоциации похищения и продажи в рабство. Последнее, однако, не столь важно для художницы. В ее случае само заворачивание в ковер становится деколониальным актом телесного единения с забытыми родными звуками, запахами, поверхностями, текстурами и вкусами. Видео воссоздает почти физически ощутимое трение старого шероховатого ковра о человеческую кожу. Художница проживает заново эти личные и коллективные овеществленные воспоминания, используя старый ковер как деколониальный инструмент и как почти живое существо, наделенное субъектностью, а не объективированный экспонат музея декоративно-прикладного искусства.

В следующее десятилетие Махачева создала несколько осознанно деколониальных работ, включая перформанс *Delinking* (2011), где она интерпретировала это понятие в предельно телесном смысле. Изменяющийся цвет лица как полипространственного взаимоналожения разных эпистемологических и эстетических систем в этой работе становится комплексной метафорой деколониального сдвига в географии мышления и воссоздания летучего, подвижного деколониального сообщества смысла и ощущения. Махачеву привлекла идея размежевания с европейским мышлением и путями получения знания, поскольку, по ее собственным словам, во всех культурах существуют свои системы и практики передачи знания, культурного и интеллектуального наследия, отличные от западного, но мир по-прежнему ориентируется только на западную академическую традицию (Леденев 2011).

Таус Махачева представляет историю как констелляцию нарративов, ни один из которых не обладает правом на истину, но все они вместе обогащают наше восприятие мира, человека, определенной культуры или события. И это, по сути, продолжение размышления на тему освобождения сознания и восприятия, в том числе и искусства, от канонов, правил, шаблонов, которые уже не работают в качестве универсальных путешествующих теорий и практик.



Размышляя о размежевании как деколониальном понятии, Махачева также касается герметических институциональных контекстов, вмещающих в ткань перформанса. Она полагает, что те перформансы, которые мы видим на открытиях выставок, редко выходят за границы общепринятых форматов и практически никогда не становятся достоянием более широкой публики, нежели та, что присутствует на этих вернисажах. Махачева решила покинуть это герметическое пространство и продлить перформанс на неделю. Лицо художницы было расписано хной с использованием индийских, африканских и ближневосточных орнаментов (обычно техника росписи тела хной используется в брачных церемониях и в основном на ладонях и ступнях, а не на лице).

Как только лицо было целиком покрыто орнаментом, оставшиеся свободными участки были немедленно заполнены другими орнаментами, так что вскоре все лицо было скрыто под сплошной зеленой массой. После того как она высохло и хна была смыта, лицо изменило свой цвет на оранжево-бурый и оставалось таким примерно в течение недели — новая маска, новая ироническая идентичность, непостоянная, но все же оставляющая след. В этом перформансе изменяющийся цвет лица как пространства шлюриотического наложения разных культурных и эпистемологических систем становится полисемантической метафорой сдвига в географии знания и воссоздания плавающего, изменяющегося и всегда открытого деколониального сообщества смысла и ощущения.

В центре внимания художницы, как и в ряде других ее творческих исследований, здесь стоит мимикрия, помогающая реабилитировать и очистить тактильно-визуальные ощущения. Мимикрия, как известно, является одним из ключевых постколониальных тропов. Хоми Баба рассматривает ее в более позитивном и конструктивном ключе, чем многие другие постколониальные авторы, утверждая, что мимикрия создает творческую амбивалентность, соскальзывание и неопределенность (Bhabha 1994: 86), раскалывающие колониальный дискурс изнутри. В «Месте культуры» Баба обозначает мимикрию как иронический компромисс между идентичностью и различием и как «желание измененного, по узнаваемого иного как субъекта различия — почти своего, но не совсем» (Bhabha 1994: 86).

Амбивалентность мимикрии умножается и искажается в творчестве многих постсоветских художников и из-за размытости оппозиций и редупликации и усложнения имперско-колониальных зависимостей и моделей модерности посредством имперского различия (России). Постсоветская траектория мимикрии пересекает внутреннее колониальное различие с глобальным имперским различием. Махачева проблематизирует различные стороны мимикрии — границы между социальным и природным, одушевленным и неодушевленным, процессы интеграции и дискриминации, оказавшиеся не способными предложить адекватные ответы в русле негативной дискриминации. Она постоянно ставит под сомнение репрезентацию как таковую в ее главным образом неподвижных формах, основанных на обмане власти или на стереотипизации. Это двойная игра, позволяющая сильным мира дистанцироваться от необходимости обращать внимание на дискриминационные

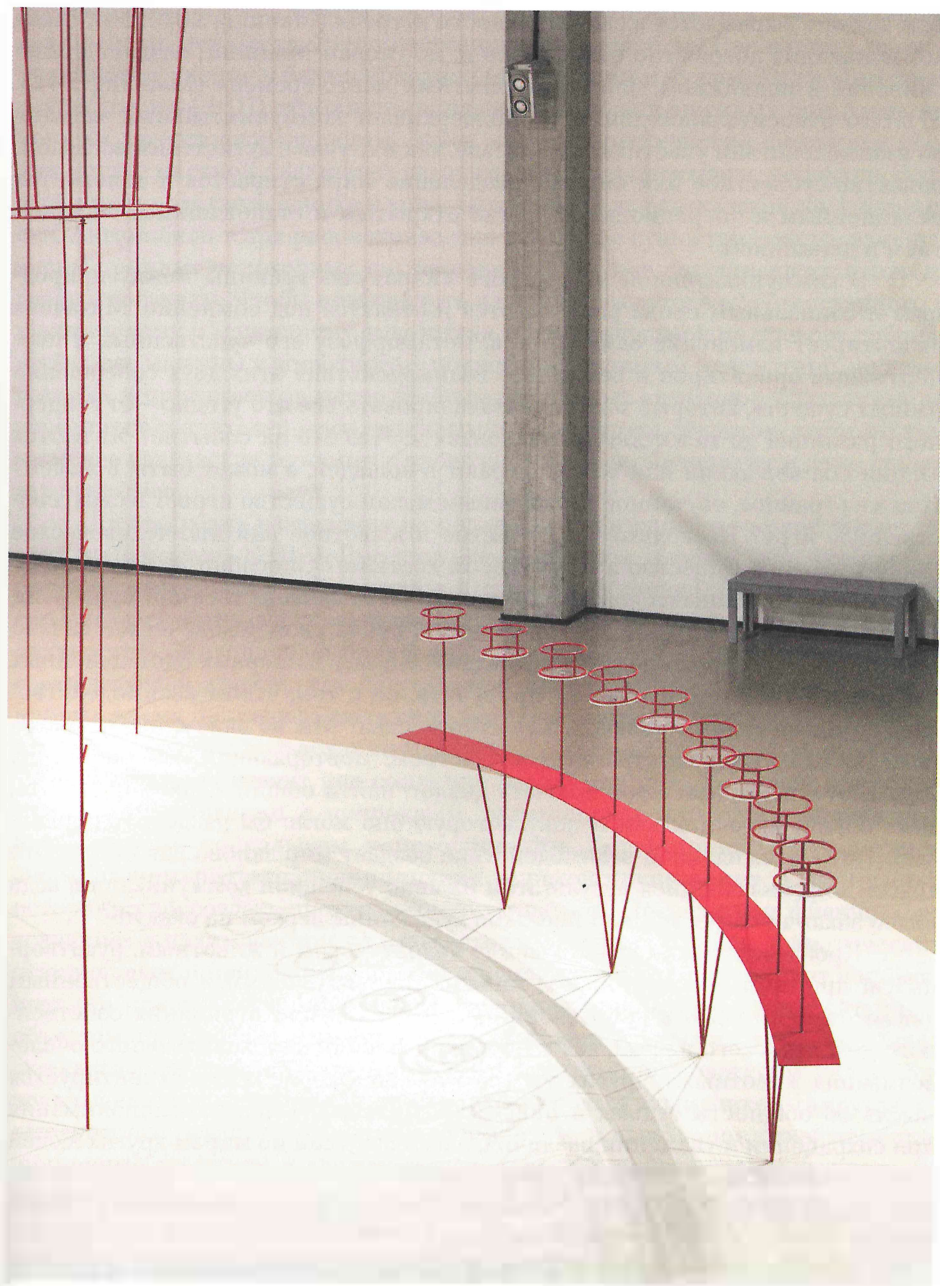
практики и прятаться за радужной мультикультурной риторикой, а миноритарным субъектам — мимикрировать, чтобы практиковать различные лукавые защитные стратегии.

Перформансы Махачевой часто основаны на попытках примерить разные идентичности в различных контекстах. Главным образом они относятся к оспариванию расовых, этнических, культурных и гендерных границ. Костюм делает ее более видимой, как, например, в «Портрете аварки» (когда Махачева облачилась в традиционное аварское женское платье, сделанное в необычном цвете, почти сливающимся с цветом ее кожи, и дополнила наряд латексными репликами традиционных ювелирных украшений, а затем проехала в таком виде в московском метро и автобусах, вызывая разные реакции у пассажиров). Но одновременно подобная тактика сообщает анонимность, помогая спрятаться и стать невидимой в собственной гипервидимости. Это ощущение связано со сложной и нюансированной корпоративной и геополитической знанием, резонирующими на многих уровнях — от локального до регионального и глобального.

В работах Махачевой стираются или проблематизируются грани между человеческим (социальным) и природным, живой и неживой материей, животным и машинным. Художница исследует подвижную, проницаемую границу между своим и чужим, приятием и отторжением, привлекая внимание к нашим неосознаваемым попыткам ассимиляции, слияния, мимикрии, протекания друг в друга, в другого человека, в иное сообщество — природное или социальное, деревенское или городское, реальное или воображаемое. Таков герой «Рахена» (2009), притворяющийся животным, чтобы быть допущенным в нечеловеческое сообщество. Название этой работы по-аварски означает «отара», или «стадо», а главный герой накрывается традиционной пастушьей шубой «тимуг» и медленно и осторожно пробирается в стадо овец, пытаясь безуспешно интегрироваться в их сообщество. Художница как будто спрашивает, на какие жертвы мы готовы идти, чтобы стать одним из своих?

Таков и антропоморфный персонаж «Каракуля» (2007). Это живое существо (роль которого играет сама Махачева), облаченное в костюм из каракуля, целиком закрывающий и тело, и лицо. Как и в случае со шитым из неподходящей ткани национальным костюмом, каракулевое полотно здесь несколько очуждается. Ведь обычно на Кавказе из него шьют мужские папахи. Покрытый каракулем антропоморфный персонаж этого перформанса вступает в странные взаимоотношения с конем. Их игра во многом напоминает «аутистский взгляд», как его описывает Эрин Мэннинг.

В статье об ином (или глубинном) взгляде Мэннинг рассматривает тревожный пример ученого-аутистки Дон Принс, коммуницирующей с приматами и изучившей язык гориллы на пересечении тела, сознания и духа. Во время игрового радостного общения шимпанзе Канзи спросил ее, прибегнув к языку знаков, не горилла ли она. Принс пересекает границы биологических видов в аутистском взгляде и практикует коммуникацию, укорененную в искренней заботе, а не в простом подражании. Мэннинг отмечает: «Движение Дон происходит из аффективной подстройки к давно существующей связи с нечеловеческими языками... Она слушает посредством движения, следит за



Таус Махачева, Шаривари, смешанная техника, 2019  
Архитектор: Мария Серова  
Текст: Александр Снегирев  
Дизайн костюмов: Паника Деревья  
Работа создана при поддержке YARAT Contemporary Art Space  
Фото: Пэт Вербрюгген

тем, как оно выражается в сиюминутности встречи (Manning 2013: 56). Такая коммуникация абсолютно реляционна и, по словам Мэннинг, создает ощущение «сбивание в подвижном сочетании опытных место-времен» (Manning 2013: 57). Это относительное движение подчеркивает коммуникативный элемент во взаимодействии участников. В идеале, как в случае с аутистским взглядом, объектно-субъектное или видовое разделение мира стирается и заменяется реляционным и операционным, всегда открытым и становящимся восприятием и движением.

В коммуникативной игре героев «Каракуля» границы между природным и социальным снова размываются и ставятся под сомнение. Махачева акцентирует изменение самого мира, метаморфозу его чувственных и перцептивных ориентиров в результате взаимодействия этих двух совершенно разных существ, которые могут символизировать все что угодно — от гендерного различия до межкультурного контакта. Что это за событие? Являются ли они оба лопадями или только играют в лошадей, а может быть, в людей? Или же странное, окутанное каракулевым мехом существо играет в свою собственную игру? Насколько человеческое и животное или ино-человеческое и ино-животное существо в каракулевом костюме? Способно ли оно преодолеть границы человеческой телеологии и часто насильственной субверсии в трактовке иных миров и других существ, пряча свое человеческое начало под каракулем и робко подражая лошади — одному из первых одомашненных животных — не с тем, чтобы его приручить, но с тем, чтобы взаимодействовать с ним на равных — как два живых существа? Мы не знаем, что «думает» лошадь, наблюдая за странным существом, повторяющим все движения животного, намеревающимся начать диалог, найти общий язык, может быть, даже общий источник или основу, которую оно могло бы разделить с лошадью. Такое неожиданное взаимодействие создает мир заново для обоих. Это другой мир, являющийся результатом их явно успешной коммуникации, ведь видео заканчивается мирной поездкой художницы верхом на скакуне.

Проблематизация границ между человеческим и животным, рукотворным и природным, машинным и живым, индивидуальным и общественным движется не столько в направлении утверждения или отрицания собственного человеческого начала, как и не в направлении снисходительного очеловечивания животных и других живых существ. Скорее, здесь акцентируется мысль об общности судьбы и поисках возможных основ взаимопонимания при сохранении и уважении различия, о путешествии по мирам других людей (и не только людей) с любовью (Lugones 2003), которая несет непредсказуемую ускользающую близость, сопротивляющуюся институализации и омертвлению.

Интерес Махачевой к границам человеческого, животного и машинного проявился причудливым образом и в нескольких работах, касающихся метаморфозы кавказской мужской идентичности, с трудом находящей себе место в предписанном варианте модерности. Махачева проблематизирует демонические и экзотические стереотипы кавказской маскулинности, внедряя в свои произведения женского персонажа, проникающего в типично мужское закрытое пространство (с доминирующим машинным или живот-



ным началом), в субкультуры и особые формы социализации, где женщинам, как правило, нет места. Это позиционирование сообщает ее взгляду ироническое отстранение и балансирование между своим и чужим. Так, в «Быстрых и неистовых» (2011) художница попадает в мир запрещенных автогонок по ночным дагестанским дорогам. Здесь мужской технический фетишизм соединяется с местной традицией наездничества и джигитовки, основанной на глубинном родстве всадника и коня, характерном для кавказской маскулинности. Автомобиль тогда рассматривается как живое существо — зверь, замещающий прежних непокорных чистокровных скакунов, подчинявшихся только удалым хозяевам. Чтобы подчеркнуть плавность перехода от естественного к рукотворному и машинному, художница создает внушающий тревогу гибридный образ машины и животного — полностью покрытый мехом джип, на котором она и приезжает на место проведения ночных автогонок, озадачивая их участников и зрителей этим странным и неуместным объектом, который тем не менее кавказские мужчины с удовольствием рассматривают и даже глядят как животное.

Другая грань разделения на человеческое и нечеловеческое представлена в «Гамсутле» (2012). Гамсутль — заброшенное древнее аварское горное селение, практически вырубленное в скалах и в давние времена известное своими оружейниками и ювелирами, как и религиозной и культурной толерантностью. Живописные руины врастают в пейзаж, гармонично сливаясь с окружающей средой, как будто завершился какой-то жизненный цикл и пришло время природе заявить свои права на вечные камни и скалы, бывшие некоторое время в пользовании у людей.

Художница ставит под сомнение различные пути освоения пространства и коммуникации с природным, рукотворным, животным, машинным, человеческим, социальным и историческим. Герой принимает участие в своеобразном ритуале припоминания и реконструирования. Он пытается осторожно воссоздать пространственную память. Посредством физического «слияния» с палимпсестом из множества культурных слоев и драматических исторических и природных событий «танцор» телесно припоминает и проживает это пространство, иронически подражая природным и архитектурным объектам, примеряя и дешифруя различные идентичности, связанные с русско-кавказской войной, советской модерностью, постсоветским упадком и возвращением к природе. Он представляет себя то защитником Гамсутля, то ведущим его осаду, то колхозным бригадиром, в чьем танце сливаются традиционные элементы и движения, подражающие действиям тракториста, то человеком, который пытается понять, что значит быть могильным камнем, сторожевой башней или трещиной в стене. Но его застывшие позы вряд ли можно объединить в некий связный танец или даже законченное убедительное движение. Это осколки забытого прошлого, которые не способны сложиться в какую-либо целостную картину. Уже невозможно отличить один уровень от другого и сказать, кто свой, а кто чужой, где сегодняшняя реальность, а где отгиск того же места на старой фотографии. Все они равны и все перетекают друг в друга и сливаются перед лицом вечности.

Мотив обыгрывания пространства и пространственных историй, кото-

рые всегда связаны с телами и телесностью, вообще характерен для многих работ Махачевой. Так, инсталляция «Пейзаж» (2013) построена на том, что и аварском языке нос и гора обозначаются одним и тем же словом. Инсталляция состоит из деревянных копий настоящих носов жителей Дагестана, традиционно известных и гордящихся своими крупными и выразительными носами. Деревянные копии размещены художницей на поверхности так, что инсталляция становится макетом большого Кавказского хребта, составленного из человеческих носов, акцентируя телесные измерения аварской идентичности и — с некоторой долей юмора — их связь с окружающей средой.

Более откровенно политическое и тревожное измерение пространства и геополитики вошло в творчество художницы в «Каспийском море» (2014). Махачева приготовила географический торт в форме Каспийского моря и его побережья. Разрезав его на куски, художница предлагала их публике на открытии фестиваля перформанса «Фрикция». Тем самым она буквально воплотила метафору аннексии как поглощения и переваривания территорий, что, у нас, становится сегодня снова обыденностью. Искажаемая пропагандой с разных сторон, война также насильно скармливается публике в той же России в виде неаппетитного блюда. Дополнительный тревожный смысл этого произведения — в историческом параллелизме. Как и в других своих проектах, Махачева начинает работу с забытых архивных материалов, которые она изучает в государственном архиве документального кино в Красногорске. Именно там она обнаружила кинохронику Второй мировой войны, где генералы Вермахта подарили Гитлеру торт в форме Каспийского региона, памякая на скорый захват Закавказья. Художница относится скептически к подлинности этой хроники, поскольку ни в одном из кадров Гитлер и торт не присутствуют вместе. Но даже если это и монтаж, это не отменяет явной параллели между недавними геополитическими событиями и историей Второй мировой войны.

Во многих работах последних лет Махачева обращается к смешанным словесным и визуальным нарративным формам, тяготея все больше к словесному элементу, порой театрализованному, порой склоняющемуся к документу, устной истории, интервью социолога или антрополога, но неизменно с ощущением вымышленной природы этих нарративов. В работе «Позвольте мне быть частью нарратива» (2012) художница пытается проблематизировать различные истории как всего лишь произвольные повествования, которые могут представляться официальными версиями или отбрасываться в пользу других великих нарративов. В данном случае это относится к подспудно присутствующему негативному образу дагестанской культуры, создающемуся российскими масс-медиа и значительно упрощающему сложные и взаимосвязанные местные истории. Конфликтный нарратив проекта Махачевой рождается из взаимодействия двух документальных фильмов — старого советского пропагандистского фильма о знаменитом дагестанском борце Али Алиеве — многократном чемпионе мира, и демонстрирующемся на соседнем экране современном репортаже с чемпионата по боям кавказских овчарок в Дагестане, запечатленном самой Махачевой. Здесь особый интерес представляют интервью с заводчиками собак.



В обоих случаях художница обнаруживает дух соперничества как форму самовыражения и способ канализации мужской агрессии в более мирные формы. Она размышляет об определенном кодексе чести и мужестве встретить поражение с честью. Собачьи бои, как и традиционная борьба, существовали как специфически мужские формы социализации и самореализации в Дагестане с незапамятных времен. Но нарратив Махачевой не является простым воспроизведением старинного социального института, а скорее, изменчивой и подвижной историей с неожиданными современными элементами, например, интервью с девушкой-заводчицей собак, для которой это занятие, по-видимому, связано с задачей гендерной самореализации.

Сопоставление двух видео также играет важную роль в создании эффекта множественного повествования, превращаясь в размышление об эволюции кавказской маскулинности. С одной стороны, это помогает воссоздать непостоянные пики мужского самовыражения на пересечении городской и сельской среды, воссоздавая идентичности, перетасованные модерностью и часто лишенные оснований в силу социальных и экономических проблем. С другой стороны, прослеживая прежние социальные связи, институт собачьих боев рискует подвергнуться коммерциализации. В этой работе художница подчеркивает проблематичный и субъективный характер любых интерпретаций. Ведь даже в документальном кино создается определенный нарратив, своя история, которая является лишь одной из возможных трактовок. Художница это в полной мере осознает, привлекая наше внимание к манипулятивному элементу любого документального фильма. Двойное видео становится размышлением о том, как создается и конструируется история, как соотносятся индивидуальные и коллективные официальные и неофициальные версии истории. История становится констелляцией нарративов, нередко вписанных один в другой, ни один из которых не имеет монополии на истину, но каждый из которых обогащает наше понимание определенной культуры, сообщества, события или индивида. Ключевым моментом здесь является то, как мы проживаем историю, как она складывается в некую осмысленную интерпретацию в результате нашего восприятия.

Ярким выражением деколониальных драйвов в творчестве Махачевой являются ее работы, фокусирующиеся на деколонизации музея. Как и многие деколониальные художники, Махачева примеряет на себя роль куратора, критически переосмысляя постоянные экспозиции, пространственные и временные структуры существующих музеев и пути, по которым они выстраивают свои отношения с публикой. Дисциплинирующая роль музея как имперского или национального института, предлагающего единственно верную историческую или эстетическую истину в популярной форме, проблематизируется уже в небольшой пробной работе «Путь объекта» (2013), основанной на использовании некоторых экспонатов Дагестанского музея изобразительного искусства. В этой работе художница взаимодействует с рядом экспонатов, помещая их в различные незнакомые контексты вне музея, например, представляя перформанс на ступенях Дагестанского кукольного театра, где мне и довелось его впервые увидеть. Махачева следует тенденциям слияния словесного и визуального начал посредством площадного кукольного театра.

Три марионетки, созданные на основе реальных экспонатов музея, вовлекаются в сложный диалог специально написанной для перформанса пьесы. По сути, художница производит демузеизацию, чтобы вернуть голоса объектам, которые были ранее немymi. Героями представления стали аварская соловья, кубачинский браслет и картина В. Васнецова «Птица Гамаюн» (1895). В бесконечных спорах Махачева переосмысляет самую идею рассказывания множественных историй в отношении к музейной экспозиции.

В отличие от большинства беззвучных перформансов Махачевой, «Путь объекта» экспериментирует с возвращением в речь, с креолизацией визуальности и театральности, образов и нарративов. Возвращение немым объектам права и способности говорить — один из часто встречающихся методов деколонизации музея. В «Пути объекта» Махачева также размышляет о том, что помещенные в стерильную музейную среду экспонаты из традиционной дагестанской культуры оказываются оторваны от своих контекстов и лишены привычных социальных, культурных, утилитарных и космологических функций и качеств.

Картина Васнецова также изъята из своего первоначального контекста и становится мертвой репрезентацией чужеродного непроницаемого канона. Эта работа была в свое время передана в Дагестанский музей для воспитания местного населения в духе западных/российских/советских эстетических представлений. Отсюда и определенная связанная с функцией этой картины в данном музее колониальная повестка дня, ярко вербализованная в репликах «Птицы Гамаюн» в перформансе Махачевой. По сути, это музейная интервенция, вынутая из мертвящего музейного пространства и помещенная на улицу. В этом проекте художницы соединяются постмодернистское фукодианское прочтение музея как гетеротопии, способной аккумулировать, уничтожать и прерывать время (Foucault 1986: 26), и деколониальный разрыв прогрессивистской модели музея как децентрация официального нарратива. Кукольный театр Махачевой воссоздаст эти тенденции в сравнительно небольшом масштабе. Ее более поздние работы возвращаются к идее деколонизации музея уже в более амбициозных и далеко идущих музейных интервенциях.

Яркий пример — перформанс «Канат» (2015) и последующая биеннальная версия под длинным ироническим названием «О пользе пирамид в культурном воспитании, укреплении национального сознания и формировании морально-этических ориентиров» (2015). Это название отсылает к советскому мультикультурализму и его современным неимперским реинкарнациям. Выбор павильона ВДНХ как пространства экспозиции усиливает постсоветский/постколониальный эффект этого проекта (Sharovalov 2017).

Эта работа Махачевой в конечном счете не об уязвимости музеев как институций и их сложных взаимоотношениях с властью. Основная метафора ее проекта — канатоходец, бережно переносящий картины одну за другой с одной горной вершины на другую, что вызывает ассоциации с уязвимостью искусства в глубинном смысле, перед лицом изменяющегося времени и с человеческой ответственностью за сохранение и передачу искусства потомкам. При этом важно, что речь идет не только об искусстве вообще, но и конкретно об истории изобразительного искусства Дагестана XX века и

его сложных взаимоотношениях с насильственной модерностью. Художница размышляет о связях и пересечениях между так называемым академическим и декоративно-прикладным искусством, которое рассматривалось как традиционное и, следовательно, менее ценное. Подобные присущие модерности оценки нередко сохраняются и сегодня.

Картины, участвующие в этом перформансе, — копии шестидесяти с лишним полотен известных дагестанских художников, бережно перепосит через пропасть младший представитель семьи потомственных канатоходцев в пятом поколении Расул Абакаров. Хождение по канату — явно не академический вид искусства. Оно связано больше с площадными и демократичными практиками, как и кукольный театр в предыдущем проекте, будучи древнейшим жанром, сохранявшимся в течение столетий и важным для народного самосознания.

Однако художница идет еще дальше и вручает канатоходцу крайне необычный баланс — копии полотен дагестанских авторов, которые в рамках советской модернизации получили академическое образование и научились писать в российском и советском (условно реалистическом) стиле, смешивая этнонациональные сюжеты и изначально западные (хотя и закамуфлированные как соцреалистические) эстетические формы и нормы. Но канатоходец упорно бережет и сохраняет эти отчасти вторичные и подражательные работы, перенося их из одного импровизированного хранилища в другое. Он вовсе не Калибан, отвергающий образование Просперо, а балансирующий на грани пограничный персонаж, объединяющий и пересоздающий различные миры. Творчество самой Махачевой также во многом отвечает этой модели.

Хождение по канату — весьма популярный вид искусства, который во многих незападных пространствах до сих пор остается в определенной мере вне современного контекста коммерческих цирков и шоу-бизнеса, сохраняя связи с местными космологиями, образом жизни и этикой. В широком поле персидского влияния, куда входил и Дагестан, канатоходцы сохранили свое древнее фарсиязычное название — «пехлеваны», то есть герои, богатыри. Это слово происходит от парфян — жителей древнего Парфянского царства. Канатоходцы воспринимаются в этой традиции не как спортсмены, а именно как герои. Они хранят связи с мифическими и реальными историческими суперлюдьми. Поэтому даже сегодня для канатоходцев, происходящих из ряда незападных культур, где не прерывалась связь с древними космологическими представлениями, их искусство не ограничивается физической ловкостью, которой можно обучиться в цирковом училище. Скорее, это особое состояние ума, души и тела, поддерживаемое опытом многих поколений, вложенным в коллективную духовно-телесную память. Важно и то, что это, как правило, опыт преодоления индивидуальных человеческих ограничений.

Идея преодоления и отрицания линейной темпоральной логики визуализируется даже в направлении движения героя перформанса Махачевой. В отличие от обычных западных принципов репрезентации, укорененных в алфавитном письме слева направо, канатоходец движется справа налево, то есть в западных временных терминах — из настоящего в прошлое. Но, как и в случае с выбором картин и порядком их появления, Махачева вполне созна-

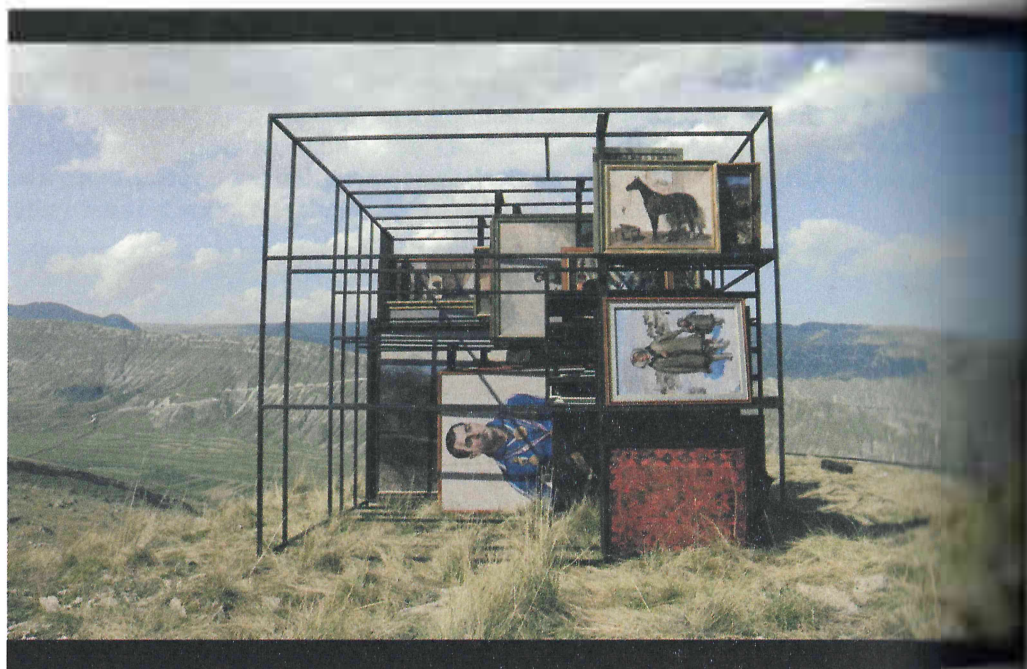


тельно взрывает пространственно-временную линейность. В этой субверсивности следы незападных письменностей (например, арабского письма справа налево) и правил визуального восприятия, как и акцент на сложности такого рода движения. Движение справа налево в кино- и видеоарте, как правило, считается менее динамичным, но связывается с преодолением трудностей или с противостоянием. Но универсальность подобного восприятия, по мнению, также должна быть поставлена под сомнение.



В «Канате» художница проблематизирует модусы восприятия и трансляции истории дагестанской живописи и графики XX века, размышляя в том числе и над тем, может ли это искусство стать узнаваемым в более широком контексте. Музейные перформансы Махачевой метарефлексивны, поскольку они выполняют лукавую функцию просвещения наоборот: ведь дагестанская художница пишет своеобразный «ответ центру», предлагая дар, от которого нельзя отказаться. Видеодокументация этих работ была сразу же приобретена музеями Вап Аббе в Нидерландах и современного искусства в Антверпене (Бельгия) для постоянных экспозиций. И это своего рода способ сделать дагестанских художников (и современных, как сама Таус Махачева, и забытых прежних мастеров, чьи работы фигурируют в перформансе) более известными в мире. Всю неоднозначная и нелинейная история дагестанской живописи и графики XX века оказывается невольным дополнительным контентом приобретенного музеями видеоарта Махачевой, надежно упакованным в тело ее перформансов. Посредством субверсивного акта художественного трикстера Махачева как бы выпускает прежде запертые внутри локальной среды работы в большой мир.

Таус Махачева, Канат, видео, 58.10 мин., цвет, звук. Дагестан, 2015  
Канатоходец: Расул Абакаров  
Работа основана на коллекции Дагестанского музея  
изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой



Таус Махачева, Канат, видео, 58.10 мин., цвет, звук. Дагестан, 2015  
Канатоходец: Расул Абакаров  
Работа основана на коллекции Дагестанского музея  
изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой



Перформанс Махачевой является не только необычной выставкой, но и попыткой ревизии канона, произведенной особым агентом — не изнутри национальной культуры, не из позиции западного авторитета в области истории искусства, а из особого пограничного состояния не там и не здесь, из космополитического взгляда с птичьего полета. Буквально это состояние воплощается в образе акробата, становящегося арт-критиком и музейщиком в своем импровизированном выставочном зале на вершине горы. Драматургия перформанса основана на многократно повторяющихся путешествиях и возвращениях этого необычного хранителя картин. Сначала произведения искусства деконтекстуализируются и очуждаются, а затем помещаются в новые произвольные контексты, которые в следующем преходящем событии снова стираются, чтобы дать место новой художественной констелляции, также открытой и неокончательной.

Музей в этом проекте представляет собой антииерархическую и нелинейную противоположность пресловутого белого куба, традиционной музейной анфилады и последовательной визуальной репрезентации. В этом музее абстракции конца XX века легко соединяются с романтической и этнографической живописью середины XIX столетия. Едва прочерченные пунктиром связи между разными полотнами исчезают, как только капатоходец перемещает их из одного хранилища (или из одного канона) в другое/и. Перформанс легко пропускает целые периоды и прослеживает на первый взгляд случайные ассоциации, которые в итоге оказываются более глубокими и интересными, чем привычный прогрессизм с его претензиями на объективность канонических музейных генеалогий.

Импровизированный музей сводится в этом перформансе к двум точкам прибытия, соединенным канатом. Первая напоминает велосипедную парковку. В ней картины размещены слишком близко друг к другу, порой почти касаясь поверхностей соседних полотен. Вторая представляет собой металлическую клеть, оставляющую каждому полотну больше пространства, как это должно быть в настоящем музейном хранилище. Отчасти Махачева обыгрывает здесь свою давнюю идею музея на колесах или подвижного музея, не ограниченного стенами. Здесь эта модель доведена до своего апогея — музея между небом и землей. Но парадоксально, искусство в этой ситуации предельной уязвимости балансирования над пропастью оказывается более живым и свободным, чем когда оно помещено в мертвящую атмосферу традиционного музея. В этот момент картины становятся внезапно частью деконструированного настоящего, они еще не или уже не в музее.

Этот вдохновляющий аффе́ктивный момент оживления искусства посредством канатоходчества был воссоздан и в павильоне ВУНХ на Московской биеннале, где вместо реальных гор Махачева сконструировала воображаемые — пирамиды, созданные из тел акробатов. Молодые атлеты — студенты циркового училища — повторили перформанс Абакарова в антураже выставки современного искусства, на время примерив на себя роль «пехлеванов». Художница словно задается вопросом, как прийти к сходным результатам различными путями — через образование в академическом цирковом училище или через семейное искусство, передаваемое из поколения в поколение.



И тот и другой пути одинаково ценны и достойны сохранения.

Подобно «пехлеванам» или акробатам, балансирующим в воздухе между небом и землей, бросая вызов земному тяготению, современные художники из бывших советских республик также находят пути к нетривиальным художественным решениям не только в силу более пристального знакомства с западными и глобальными трендами, но и в результате восстановления своих связей с местными космологическими корнями и эстетическими принципами. Махачева привлекает внимание к тому, каким сложным и непредсказуемым является и сам творческий процесс, и признание его результатов. Она прочерчивает ассоциативную связь между художником, рискующим всем в каждом новом проекте, и канатоходцем, скользящим над пропастью. Но это и размышление о важности хранителей преемственности в культуре, подобно канатоходцам, ежедневно и привычно рискующих жизнями ради искусства. Это размышление о сложности путей передачи этнокультурных традиций и об уязвимости творчества. Его результаты никогда не известны заранее — никто не может ответить, будет ли это успех или поражение, попадут ли эти работы в музеи и коллекции и останутся ли в коллективной памяти, или канут в бездну забвения. Ощутимо визуализированная уязвимость в этом проекте объединяет искусство, художников, музеи и их хранителей.

В одной из более поздних работ, специально созданной для выставки в Музее Помпиду в 2016 году, Махачева соединит этот мотив со своим давним увлечением образами супергероинь, как, например, в ее ставшем вирусным видео «Супер Таус», снятым авторегистратором<sup>9</sup>. Художница неоднократно подчеркивала, что ее супергероиня — не из комиксов и массовой культуры, что это, по сути, обычная дагестанка, какую и сегодня можно встретить в горном селении (Махачева 2015). Она не рассматривает свои каждодневные подвиги как великие достижения. В работе, представленной в центре Помпиду, в уже знакомом образе Супер Таус Махачева обессмертила двух никому не известных служительниц Дагестанского музея изобразительных искусств Марию Кормасову и Хамисат Абдулаеву, не задумываясь, бросившихся спасать похищенную у них на глазах работу Родченко.

Хотя творчество Таус Махачевой необычайно многогранно, его деколонизальный метаморфный, трикстерный элемент, балансирующий между своим и чужим, принадлежностью и одиночеством, родной культурой и опущением человека мира, остается одним из важных лейтмотивов на протяжении уже многих лет. Возможно, секрет успеха художницы не в последнюю очередь в том, что ее произведения основаны не на быстро устаревающем политическом протесте и конкретных сиюминутных событиях современности, а на постоянной (само)рефлексии, вопрошании, сомнении, на отсутствии готовых ответов, что, на мой взгляд, и есть признак настоящего искусства.

<sup>9</sup> Одета в традиционное аварское платье и головной платок, Таус путешествует в старом автомобиле по горной дороге, пока ее путь не оказывается прегражден огромным валуном. Трое ленивых и тщедушных дорожных рабочих безуспешно пытаются сдвинуть камень с места, а alter ego Махачевой деловито и одновременно играючи сбрасывает препятствие в пропасть и продолжает свой путь как ни в чем не бывало.

## Библиография

- Леденев В. 2011. Интервью с Таус Махачевой. Art Chronicle. 09.12.  
<http://artchronika.ru/persona/%D1%82%D0%B0%D1%83%D1%81-%D0%BC%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0-%C2%AB%D1%8F-%D0%BC%D0%BE%D0%B3%D1%83-%D0%BF%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C-%D0%B2-%D1%82%D0%B5-%D1%81%D1%84%D0%B5%D1%80/>
- Махачева Т. 2015. Тоска по Супергерою: мечта о героическом и тоска по Супер в парадигме современного искусства. Третья международная конференция Музея современного искусства «Гараж». «Где черта между нами? Поучительные истории, рассказанные сегодня», 10 апреля. <https://yandex.ru/video/preview?filmId=8113240880228907825&text=%D1%82%D0%B0%D1%83%D1%81%20%D0%BC%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0%20%D1%81%D1%83%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%83%D1%81&noreask=1&path-wizard&parent-reqid=157521250007222-201441018698149080900291-vla1-2423&redircnt=1575212524.1>
- Bhabha H. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Foucault M. 1986. Of Other Spaces. *Diacritics* 16 (1, Spring): 22–77.
- Lugones M. 2003. Playfulness, "World"-travelling and Loving Perception. In M. Lugones. *Pilgrimages/Peregrinajes. Theorizing Coalition against Multiple Oppression*. New York and Oxford: Rowman and Littlefield Publishers Inc., p. 77–100.
- Manning E. 2013. Another regard. In: *Carnal Aesthetics. Transgressive Imagery and Feminist Politics*. Eds. B. Papenburg, M. Zarzycka. London, NY: I.B. Tauris, p. 55–72.
- Shapovalov V. ed. 2017. *Taus Makhacheva. Tightrope*. Milan: Mousse Publishing.

**Сплетая  
и расплетая  
миры  
и собственные  
«я»**

## 08 Сплетая и расплетая миры и собственные «я»

Когда я впервые получила письмо от незнакомой мне Хаив Кахраман с просьбой написать текст для ее предстоящей выставки и каталога, меня поначалу удивило, почему она выбрала именно меня. Но, погрузившись в мир этой удивительной художницы, я быстро поняла, что мы с ней совпадем в очень многих аспектах мироощущения, в постоянных попытках соединить воедино напши разорванные миры и множественные «я». Жизненная траектория Хаив Кахраман воспроизводит одну из главных линий разворачивания современности — опыт беженства (из Ирака в Швецию), опыт иммигрантского существования в США, постепенно вытестованное самоощущение непринадлежности как неизбежного человеческого удела.

Работы Кахраман не оставляют зрителя в покое, неизменно тревожат его, но при этом и предлагают некое катарсическое преодоление, запоминаясь раз и навсегда. Они открывают путь к деколониальному сообществу смысла и чувства — парадоксальной смеси рациональных и эмоциональных откликов, аналитических подходов и особой оптики, позволяющих соединить различные опыты, отмеченные глобальной колониальностью, с помощью искусства. Телесная, аффективная реакция на обескореление, как главный лейтмотив миграции и изгнания, занимает центральное место в художественном мире Кахраман. Из цикла в цикл переходит многоликое, но вместе с тем постоянно *alter ego* художницы — «Опа». Разные ипостаси «Ее» неотступно преследуют зрителя, вызывая эмоциональный отклик деколониальной солидарности — грусть, негодование, надежду и решимость вернуть себе право быть другими, несоизмеримыми с общепринятыми нормами или вовсе непрозрачными для понимания. В случае с Кахраман колониальность выступает в наиболее жесткой форме отказа от жизни, лишения человеческого достоинства и права быть самими собой ради простого выживания. Художница воссоздает ощущение исключения, исчезновения и небытия, которое разделяют многие субъекты, переведенные и пересаженные на чужую почву, но в то же

время и мощный импульс пересоздания себя заново и преодоления ограничений человеческого удела, отмеченного колониальностью. Творчество Кахраман представляет собой полипространственную герменевтическую попытку креолизации противоположных моделей, децентрации эстетических канонов и размежевания с легитимированными способами восприятия.

И, хотя все эти моменты мне уже были известны, а некоторые даже обсуждены с самой художницей, вступить в эмоциональное взаимодействие с ее бередящими работами, а тем более пытаться размышлять на эту тему, используя несовершенный язык научного дискурса, оказалось не так просто. Гризельда Поллок попыталась ухватить это необычное ощущение, размышляя о «матриксальной эстетике» Брахи Эттингер, сутью которой является «обнаружение эстетической длительности аффективного и эффективного участия, то, что возникает, когда мы делаем себя самих уязвимыми и входим в опасное взаимодействие с чужим событием, воспоминанием или травмой, посредством произведения искусства, созданного другим, не-я, с которым я, как зритель, охотно соединяюсь, чтобы позволить чему-то изменить меня на аффективном уровне или с точки зрения понимания» (Pollock 2013: 35). Именно так — через крайнюю уязвимость и готовность неузнаваемо измениться — и произошло мое аффективное вхождение в художественный мир Кахраман.

Помимо разделяемой нами обеими чувствительности «протекающего» (Minh-ha 1986: 93), множественного, пограничного «я» мне хотелось найти и более личную точку проникновения в мир Кахраман, точку, которая бы позволила соединить две наши, в сущности, очень разные локальные истории перемещенных и «внедомных» (Bhabha 1994: 9) индивидов. Эта точка должна была быть эмоциональной и телесной, одновременно соматической и идеационной, чтобы запустить деколониальное возвышенное, как путь, коррелирующий личный опыт объективации, экзотизации и стирания с более общими проявлениями темной стороны модерности, и с альтернативными путями противостояния.

Войти в художественный мир Кахраман мне удалось с помощью двух опредмеченных воспоминаний, балансирующих на грани аффективного и рационального и имеющих прямое отношение к плетению, свиванию, вязанию памяти, слов, нитей судьбы и в конечном счете миров и себя самих. Наше все более условное и во многом кочевое чувство дома и укорененности, капризно-изменчивое и целиком контекстуальное, зачастую съезживается до нескольких материальных предметов, до вещей, выступающих в роли своеобразных эмоциональных агентов. Склеивая и спутывая материю и аффекты, эти предметы порождают свою социальную эстетику, в которой чувственный мир «прилипает к телесным чувствам» (Highmore 2010: 119).

Первым овеществленным одновременно личным и коллективным воспоминанием, сходным с махафрой, в работах Кахраман, для меня стала детская курпача, крытая маргиланским шелком, любовно сшитая моей бабушкой пять десятилетий назад, после того как ей самой пришлось пожертвовать своим прежним «я» и создать иную идентичность, чтобы выжить в неокOLONIALном пространстве советского Узбекистана. Вытертая по бокам, но по-прежнему



невероятно нарядная курпача верно служит мне самоироническим трансфертным объектом в нынешнем спокойном, но одиноком шведском существовании. Она нарочито выламывается из местной ригористичной и утилитарной эстетики, возвращая меня к детским ощущениям, звукам, запахам и вкусам. Второе воспоминание, прочертившее неожиданную связь с миром Кахраман, — это утраченный предмет из моего детства — русский перевод Мухаммада аль-Харири семидесятых годов прошлого века, который был у нас в семейной библиотеке. Мне очень нравилось листать эту нарядную книжку с репродукциями иллюстраций XIII века, изображавших похождения плута Абу Зейда ас-Серуджи, кардинально переосмысленные на полотнах Кахраман.

Художница уравнивает коллективные и личные измерения травмы как ключевого элемента ее искусства. Причем эстетическая работа с травмой не ограничивается «скользящим пространством между сигнификацией и материальностью, апорией видимого и невидимого» (Papenburg and Zagzyska 2013: 8). Травма, в конце концов, преодолевается, позволяя продолжать жить дальше как индивиду, так и мигрантскому сообществу, но при этом она не забывается и не стирается, а ее следы тщательно воссоздаются и пересоздаются художницей снова и снова.

От работы к работе плетется то, как бесстрашно она деавтоматизирует обычные представления о прекрасном и возвышенном, личном и коммуналистском, о себе и о другом, о женском и мужском, как легко смешивает и видоизменяет обычные жанры и формы современного (по умолчанию западного) и этнического (воспринимаемого как низшее) искусства, иронически размышляет о бытовых и коммерческих формах мультикультурной художественной продукции. Избегая крайностей ассимиляции и этнонационального эссенциализма, Кахраман балансирует между разными формами присвоения и стирания, предлагая всевозможные творческие стратегии противостояния.

Она проблематизирует перформативность, визуальность и механизмы восприятия с помощью нескольких мотивов, интерпретированных как буквально, так и символически. Один из них — кромсание, протыкание, сплетение заново и сшивание — сложный акт противостояния и «резкзистенции» (Alban 2009). Кахраман совершает акт неповиновения, когда инкорпорирует и пересоздает фактуры, звуки, запахи и цвета ее собственного личного прошлого и прошлого ее сообщества. Это позволяет возродить обесцепенные формы взаимодействия с миром и вызвать деколониальный чувственный отклик очередного выстраивания своей личности и жизни, возвращения себе достоинства и силы и воссоздания целого мира заново из лоскутов искромсанных полотен. Разрезанные и сшитые заново холсты Кахраман словно воплощают мысль Сары Ахмед о том, что «шрам — это знак травмы. Хороший шрам заживает. Но, даже затянувшись, он обнаруживает присутствие увечья, напоминая о том, как оно меняет форму тела. Наши тела оформляются посредством увечий. Шрамы — следы этих увечий, которые остаются в процессе заживания или сшивания настоящего» (Ahmed 2004: 202).

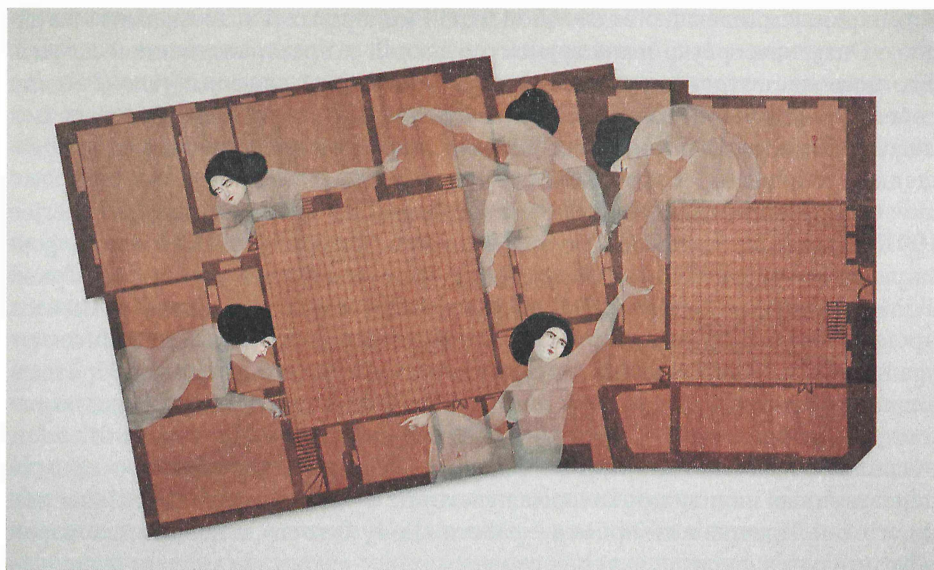
Обращаясь к техникам кромсания, протыкания и сплетения заново, Кахраман пытается осуществить перенос, направляя деструктивные и даже суицидальные импульсы по целительным, регеперирующим, творческим

путям. Разрезая холсты, художница уничтожает собственное прежнее «я», чтобы затем буквально «спить» новос. Но в этом аффективном и одновременно предельно материальном и телесном упражнении фрейдистский перенос усложняется, поскольку в нем доминирует социогенное фаноновское измерение — обертоны, связанные с исчезновением Кахраман как беженки и с ее особой невидимостью в западном обществе, обращающейся, как и в случае с Фаноном, болезненной гипервидимостью и не менее болезненной анонимностью, связанной со сверхдетерминацией (ведь видеть любого мигранта — значит видеть всех мигрантов и не видеть в нем конкретного человека).

Во многих культурах коренных народов ткачество и акт плетения как таковой воспроизводят ритуал поддержания космического порядка и связаны с ответственностью за созидание и рост. Можно сплести ткань, рассказ, себя самого, язык, историю, мир. Другими словами, это божественный акт, наделяющий властью. Акцентируя акт плетения, Кахраман привлекает внимание к креолизированной природе переведенных идентичностей, культурных и художественных форм и многослойных воспоминаний. Как в известной метафоре Э. Глиссана, Кахраман сплетает из непрозрачностей удивительные ткани и «фокусируется на характере плетения, а не на природе его компонентов» (Glissant 1997: 190).

Это связано с тем, что не существует чистых культурных форм и идентичностей, к которым можно было бы вернуться или с которыми можно было бы ассимилироваться. В этом смысле Кахраман свободна от любых примордиалистских идей аутентичности в своей интерпретации иракской культуры. Ее текучая и изменчивая трансдиаспора представляет собой модус культурного производства (Vertovec 1997), далекий от великих мифов национализма или чистоты. Скорее, это сообщество обескорененных индивидов, переведенных людей, которых объединяет ряд овеществленных воспоминаний о травме утраты и лишениях изгнанничества. Парадигматическое состояние таких пограничных субъектов — вечный транзит, а их осознанно избранной идентичностью является неразрешаемая гибридность, контрапунктность и мультилокальность. Везде большинство мигрантов, беженцев, странствующих «я» не делают окончательного выбора, существуя эмоционально в нескольких мирах или постоянно балансируя на границе. Их эмоции поэтому всегда противоречивы и исход их неизвестен. Смелсер назвал это знаковое для миграции состояние «эмоциональной амбивалентностью», «присутствием противоположных аффективных ориентаций в отношении одного и того же человека, объекта или символа» (Smelser 1997: 5).

Художница знает, что культура меняется вместе с людьми и несет на себе их трагический опыт, что нельзя вернуться назад в прошлое, что оно не ждет мирно нашего возвращения («Даб-эль-Шейх»), что мы и сами меняемся до неузнаваемости и становимся не равными собственному прошлому. Это осознание отчасти смягчает в случае с Кахраман извечное мигрантское чувство вины перед оставленным домом. Функцию художника тогда можно сравнить с носителем, передатчиком и переводчиком коллективных и личностных воспоминаний, упрямо противостоящим официальной политике памяти.



Хаив Кахраман. Баб-эль-Шейх, 2013.  
Масло, дерево. 111–142 дюйма.

Воспоминания ведь не говорят о том, что произошло, но скорее раскрывают, что чувствовали люди и как они воспринимали события. Воспоминания могут быть даже далеки от реальности, но психологически правдивы для тех, кто помнит. И из этой массы запутанных нитей и сплетается в итоге гобелен истории. Модель плетения позволяет Кахраман преодолеть искусственно сконструированную дихотомию традиционного и современного. Она сшивает на живую нитку и проживает заново в десятках сценариев стертое и подвергнутое цензуре прошлое в постоянном споре с настоящим и с постоянным осознанием временного зазора и многочисленных опытов борьбы, компромиссов, потерь и обретений, которые имели место в ее жизни. Возрожденная память тогда становится оружием не менее грозным, но при этом животворным и конструктивным в противовес звуковому оружию американской армии, присутствующему в нескольких ее произведениях («Скрытое оружие»).

Темпоральность у Кахраман нелинейна, многослойна и выламывается из привычного прогрессизма. Все существует одновременно и дополняет одно другое в полипространственных многослойных палимпсестах, существующих в «незастывшей магме» (Mukherjee 1991: 27) между различными мирами. Воспроизводя снова и снова на телесном уровне свой собственный личный и коллективный травматический опыт, Кахраман запускает процесс реакстенции как «переопределения и переозначивания жизни на условиях человеческого достоинства» (Walsh and Mignolo 2018: 18). Крайняя деперсонализация в акте поклеточного сканирования и затем воссоздания заново ее «я» становится еще одним способом выживания, основанным на иронической

мимикрии, усиливающейся сложной игрой имперских и колониальных властей. «Она» — резервуар и инструмент телесной и пространственной памяти. Это позволяет художнице примерять разные, порой конфликтующие между собой идентичности — солдат американских войск и вечно находящегося под подозрением местного мирного населения, казненных женщин («Три повешенные женщины») и призраков разрушенных домов («Заб-эль-Шейх»).

Художница могла бы повторить вслед за Бхарати Мухерджи (Mukherjee 1991a: 5), что ее «прошлое случилось много жизней назад». И «слои, формирующие открытую и незавершенную тотальность «я», по словам Трини Т. Минх-ха (Minh-ha 1986: 93-94), возникают снова и снова в элементах произведений Кахраман. Бесконечные взаимопроникающие «я» размывают границы между категориями, идентичностями и воспоминаниями. Протекающие ипостаси воплощаются в многослойных образах и объектах, чьи названия у Кахраман почти всегда представляют собой игру многозначных слов, обнажение их семантических ассоциаций — еще одно излюбленное занятие переведенных индивидов, которые чувствуют чужой язык пронзительнее его носителей. Интересный пример — работа «Body Screen», в названии которой обыгрываются разные значения слова «screen» — это и ширма или экран как защита в традиционном иракском доме, разделяющая и одновременно соединяющая публичное и частное пространства, и скрининг тела художницы с помощью сканера. В эту игру также вплетается понятие подглядывания из-за ширмы как выражения власти или ее отсутствия, расшатывающее монополию канонического мужского взгляда (ведь в иракском доме за гостями-мужчинами из-за ширмы подглядывают женщины).

По существу, из лейтмотива плетения Кахраман создала отдельную модель, которую можно было бы назвать «me-tissage». Глиссан и позднее Франсуаз Лионне использовали это понятие для описания «соединения интерпретативных практик с конструированием субъектности» (Lionnet 1989: 29). Метафора плетения материализуется в физической телесной форме: «me-tissage» как форма плетения — «tissage» (от tissé — «плести»). Но «me-tissage» является и скрытым выражением поэтики соотносительности, «нелинейной, не пророчествующей и сотканной из ревностного терпения и не поддающихся пониманию обходных путей» (Glissant 1981: 251). «Она» у Кахраман — как раз такой *mê-tisse* — гибридная женщина с ближневосточным лицом и с телом, смоделированным по ренессансным лекалам. «Она» пытается снова и снова сплести свою идентичность и стать «Мойрой» собственной судьбы, распускающей свое «я», с тем чтобы связать его снова воедино в будущем.

Акцент на текстуре плетения связан с множеством разных ассоциаций и отступлений, которые способен понять далеко не каждый зритель. Плетение, воссоздающее «Ее» заново, воспроизводит традиционный паттерн веера махаффа — инструмента, вроде бы призванного облегчить дыхание в знойную погоду, но в то же время он повторяет форму поверхности репродукторов, ассоциирующихся со смертью и войной в Ираке. Это позволяет «Ей» дышать через многократно проколотую поверхность, но и напоминает мишень, помещенную стратегически на жизненно важных органах жертвы как щит против



звукового оружия и как пространство для будущей звуковой раны, которую Кахраман пытается залечить. В этой противоречивой смеси разных импульсов, собранных в определенной текстуре плетения, рождается акт преодоления и паделения властью. Он воплощается в особой героине, представляющей собой одновременно исцеляющую и бередящую проекцию «я» Кахраман, вместилище насилия, но и пространство возрождения.

«Она» — магматическая, ускользающая, множественная персона, вечно не равная себе. Обыгрывание Кахраман Макама («Качакчи») (al-Nagiri 1970) — ближневосточного средневекового жапра плутовской новеллы, которая на несколько веков предшествовала европейским пикарескным формам, обретает дополнительные смыслы, связанные с телесным и гендерным измерениями. В ее случае это форма транскulturации (Ortiz 1995: 98), но и дерзкое пересоздание странствующего ритора, поэта и плута Абу Зейда ас-Серуджи в женском облике. Точно так же, как Абу Зейд легко перемещался из Ирака в Египет и с Кавказа в Йемен, «Она» становится космополитическим мигрантом поневоле. Подражая среде принимающего общества, она одновременно потешается над ним и манипулирует, неизменно избегая определения и присвоения, всегда скрывая еще один слой в своем бесконечном наборе идентичностей.

В определенной мере опровергая мнение Одри Лорд, что нельзя разрушить дом хозяина, используя его инструменты (Lorde 2007), Кахраман деколонизирует многие элементы классической и современной западной эстетики. Узнаваемый ренессансный идеал прекрасного женского тела и использование техники *sfumato* диссоциируют с нефокусированными, отсутствующими и порой невидящими взглядами героинь ее картин. Часто они призрачны, не твердо стоят на земле или вовсе свободно парят над ее поверхностью, вместо того чтобы быть вписанными в конкретный ландшафт, что противоречит в целом более реалистичной ренессансной эстетике. Это люди, населяющие область пустоты, они уже не там и еще не здесь. Художница деколонизирует даже типично ренессансный материал — льняной холст, путем его разрезания на мелкие кусочки и последующего сплетения заново в единое целое. И снова текстура богатого транскulturального плетения здесь важнее изначальных ингредиентов, откуда бы они ни происходили — из европейского Ренессанса, с Ближнего Востока или из Японии.

Кахраман пересмысливает жанр перформанса как телоцентричной и метонимической формы, превращая его в более длительный и сложный процесс взаимодействия частных и публичных действий. Она разделяет по времени, месту и средствам коммуникации основные традиционные элементы перформанса. Как правило, их четыре — время, место, тело художника и отношения публики и автора. Кахраман видоизменяет эту структуру путем объединения первых трех элементов в своего рода приватной метонимической репетиции и ее фотодокументации, не демонстрирующихся публике. Получающиеся в итоге картины или инсталляции, попадающие в выставочный зал, в каком-то смысле возвращают нас к более традиционным метафорическим формам репрезентации как набора объектов в музейном антураже. Но история появления этих объектов не до конца скрыта, и ее следы ощутимы



и видимы, они сочатся из неровных и испещренных шрамами поверхностей работ Кахраман, воспроизводящих «географию боли» и «женское тело как пространство конфликта» (Lionnet 1993).

В отличие от боди-арта, где тело замещает холст, Кахраман заменяет свое тело на холст, дерево, кожу и другие материалы, проходя через манипуляции, несущие смысл уничтожения и пересоздания. Длительные перформансы художницы фокусируются вокруг ее тела и тактильных ощущений касания, осязания, почти физиологического опыта исчезновения и возрождения. Однако миметический результат со следами метаморфности, спроецированный на разные медиа и представленный в музейном пространстве, возвращает нас к освобожденной и обогащенной визуальности, способной привести к катарсису.

**тело у Кахраман перестает быть молчаливой метафорой собственного страдания, чтобы стать местом наделяния властью и обретения способности к действию. Художница выламывается из системы парализующих оппозиций, все еще определяющих нашу жизнь: мужчина/женщина, белый/цветной, человеческое/природное, дом/изгнание.**

Деконструируя свое тело до почти молекулярного уровня путем сканирования, сводя его, в сущности, к набору элементов, в котором уже невозможно различить человеческое «я», Кахраман затем собирает «Ее» заново в удивительных работах, накладывающих сканы тела на различные геометрические фигуры, символизирующие ключевые мотивы ее творчества. Таковы «Десятиугольник 2» и «Икосаэдр». В первом случае динамическое взаимоналожение деревянных элементов скрывает в причудливых резных отверстиях искаженные и искореженные осколки и остатки узнаваемых черт «Ее», словно она была перемолота мощным и беспощадным механизмом. Во втором случае идеально гармоничная платоновская фигура, символизирующая мир, кажется испещренной мусульманскими орнаментами, тогда как в реальности орнаменты представляют собой изображения сканируемых частей тела Кахраман. Но в этой деколониальной полисемантике образ разъятого тела и множественного «я» незаметно перетекает в интимный портрет автора, написанный на теле мира, представляя собой акт упорядочивания и воссоединения микро- и макрокосма.

В одном из своих последних по времени циклах — «Не вполне человеческое» Ханн Кахраман проследживает процесс превращения послушного объекта в «своенравного субъекта» (Ahmed 2014). Пространством этой метамор-

фозы становится снова тело, которое перестает быть молчаливой метафорой собственного страдания, чтобы стать местом наделения властью и обретения способности к действию. Это тело деколониальной «кайфоломщицы», если слегка переиначить знаменитую метафору С. Ахмед. Она выламывается из системы парализующих оппозиций, все еще определяющих нашу жизнь: мужчина/женщина, белый/цветной, человеческое/природное, дом/изгнание. Художница отваживается отправиться в достаточно лиминальную область, которая обнаруживает самые низменные стороны человеческой натуры, такие как похоть или удовольствие от наблюдения за чужой физической болью. Эта сфера традиционно привыкала художников-мужчин прежних, менее политически корректных эпох, когда цирковые акробатки, балерины, заклинательницы змей и другие рискованные обитатели парков развлечений, бродячих цирков, человеческих зоопарков, балаганов и десятицентовых музеев вызывали нездоровый интерес гетеронатриархального вуайеристского зрителя. В последние десятилетия этот круг проблем неоднократно подвергался критическому анализу и развечанию в творчестве многих художниц, в особенности в постколониальных и антирасистских контекстах. Отношение Кахраман к этому вопросу сложное, в чем-то противоречивое и реляционное, поскольку ее одинаково интересуют и эмоциональный отклик публики, и растущее самосознание акробаток.

Все ее работы в конечном счете являются размышлениями об инаковости и обынаковлении как форме дегуманизации, концентрируясь на разрыве между отторгаемым обществом цветной иммигранткой и тем, как она воспринимается белым гетеронатриархальным нормативным субъектом. Искусство контрсии, выбранное в качестве основной метафоры этого цикла, является, по определению, лиминальным. В его коммерциализированной евромодерной форме оно принадлежит неудобосказуемой сфере «шоу уродов» с их типичной временной отменой приличий для белого зрителя, как правило, мужчины. Публика «шоу уродов» не идентифицирует себя с «уродами», но напротив, радуется собственной нормальности, даже если ее чувственность и щекочет временное совращение и погружение в ненормальное, сексуализированное табу. Энн Макклиток описала этот эффект как «предполагающий фетишистский принцип коллекционирования и демонстрации на фоне панорамного времени как товарного спектакля» (McClintock 1995: 123). Проблематизируя границы нормативности, он акцентирует такие формы инакования, как экзотизация, фетишизация, дегуманизирующая эротизация.

Один из основных элементов работ этого цикла Кахраман — двойственность, обыгрывание противоположных смыслов в рамках одного образа. Таковы многократно воспроизводимые телесные пирамиды, в которых переплетены фрагменты одинаковых тел и лиц с разными выражениями. Они объединены в монструозные множественные «я». Тела представлены в сексуально провоцирующих, подчиненных и униженных позах, но одновременно они явно обладают собственной властью и отчасти угрожающе, вызывая поэтому смесь желания и страха другого (Bhabha 1994: 44-45). Воспроизводя реальные стандартные позы артистов-контрсионистов, они одновременно пародируют конвенциональную порноэстетику с ее определенными пред-

и видимы, они сочатся из перовных и испещренных шрамами поверхностей работ Кахраман, воспроизводящих «географию боли» и «женское тело как пространство конфликта» (Lionnet 1993).

В отличие от боди-арта, где тело замещает холст, Кахраман заменяет свое тело на холст, дерево, кожу и другие материалы, проходя через манипуляции, несущие смысл уничтожения и пересоздания. Длительные перформансы художницы фокусируются вокруг ее тела и тактильных ощущений касания, ощупывания, почти физиологического опыта исчезновения и возрождения. Однако миметический результат со следами метаморфности, спроецированный на разные медиа и представленный в музейном пространстве, возвращает нас к освобожденной и обогащенной визуальности, способной привести к катарсису.

**Тело у Кахраман перестает быть молчаливой метафорой собственного страдания, чтобы стать местом наделяния властью и обретения способности к действию. Художница выламывается из системы парализующих оппозиций, все еще определяющих нашу жизнь: мужчина/женщина, белый/цветной, человеческое/природное, дом/изгнание.**

Деконструируя свое тело до почти молекулярного уровня путем сканирования, сводя его, в сущности, к набору элементов, в котором уже невозможно различить человеческое «я», Кахраман затем собирает «Ее» заново в удивительных работах, накладывающих сканы тела на различные геометрические фигуры, символизирующие ключевые мотивы ее творчества. Таковы «Десятиугольник 2» и «Икосаэдр». В первом случае динамическое взаимоналожение деревянных элементов скрывает в причудливых резных отверстиях искаженные и искореженные осколки и остатки узнаваемых черт «Ее», словно она была перемолота мощным и беспощадным механизмом. Во втором случае идеально гармоничная платоновская фигура, символизирующая мир, кажется испещренной мусульманскими орнаментами, тогда как в реальности орнаменты представляют собой изображения сканированных частей тела Кахраман. Но в этой деколониальной полисемантике образ разъятого тела и множественного «я» незаметно перетекает в интимный портрет автора, написанный на теле мира, представляя собой акт упорядочивания и воссоединения микро- и макрокосма.

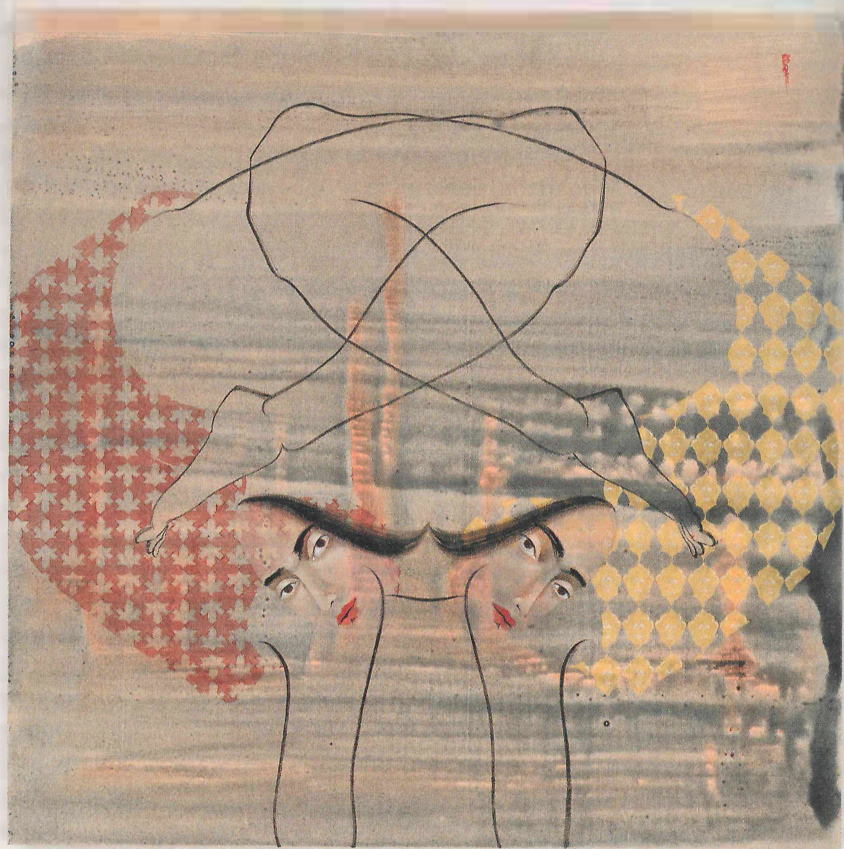
В одном из своих последних по времени циклах — «Не вполне человеческое» Хаив Кахраман прослеживает процесс превращения послушного объекта в «своенравного субъекта» (Ahmed 2014). Пространством этой метамор-

фозы становится снова тело, которое перестает быть молчаливой метафорой собственного страдания, чтобы стать местом наделения властью и обретения способности к действию. Это тело деколониальной «кайфоломщицы», если слегка переиначить знаменитую метафору С. Ахмед. Она выламывается из системы парализующих оппозиций, все еще определяющих нашу жизнь: мужчина/женщина, белый/цветной, человеческое/природное, дом/изгнание. Художница отваживается отправиться в достаточно лиминальную область, которая обнаруживает самые низменные стороны человеческой натуры, такие как похоть или удовольствие от наблюдения за чужой физической болью. Эта сфера традиционно привлекала художников-мужчин прежних, менее политически корректных эпох, когда цирковые акробатки, балерины, закликательницы змей и другие рискованные обитатели парков развлечений, бродячих цирков, человеческих зоопарков, балаганов и десятицентовых музеев вызывали нездоровый интерес гетеропатриархального вуайеристского зрителя. В последние десятилетия этот круг проблем неоднократно подвергался критическому анализу и развечанию в творчестве многих художниц, в особенности в постколониальных и антирасистских контекстах. Отношение Кахраман к этому вопросу сложное, в чем-то противоречивое и реляционное, поскольку ее одинаково интересуют и эмоциональный отклик публики, и растущее самосознание акробаток.

Все ее работы в конечном счете являются размышлениями об инаковости и обышковлении как форме дегуманизации, концентрируясь на разрыве между отторгаемой обществом цветной иммигранткой и тем, как она воспринимается белым гетеропатриархальным нормативным субъектом. Искусство конторсии, выбранное в качестве основной метафоры этого цикла, является, по определению, лиминальным. В его коммерциализированной евромодерной форме оно принадлежит неудобосказуемой сфере «шоу уродов» с их типичной временной отменой приличий для белого зрителя, как правило, мужчины. Публика «шоу уродов» не идентифицирует себя с «уродами», но напротив, радуется собственной нормальности, даже если ее чувствешность и щекочет временное совращение и погружение в ненормальное, сексуализированное табу. Энн Макклиток описала этот эффект как «предполагающий фетишистский принцип коллекционирования и демонстрации на фоне папорамного времени как товарного спектакля» (McClintock 1995: 123). Проблематизируя границы нормативности, он акцентирует такие формы инаковления, как экзотизация, фетишизация, дегуманизирующая эротизация.

Один из основных элементов работ этого цикла Кахраман — двойственность, обыгрывание противоположных смыслов в рамках одного образа. Таковы многократно воспроизводимые телесные пирамиды, в которых переплетены фрагменты одинаковых тел и лиц с разными выражениями. Они объединены в монструозные множественные «я». Тела представлены в сексуально провоцирующих, подчиненных и униженных позах, но одновременно они явно обладают собственной властью и отчасти угрожающе, вызывая поэтому смесь желания и страха другого (Bhabha 1994: 44-45). Воспроизводя реальные стандартные позы артистов-конторсионистов, они одновременно пародируют конвенциональную порноэстетику с ее определенными пред-





Хаив Кахраман. Гиперневидимое 2, 2019.  
Масло, деревянная панель.  
50 x 50 x 2 1/2 дюймов



писанными женскими позами вплоть до экстремальных садомазохистских версий, но и напоминают индийские миниатюры, изображающие многоруких и многоголовых божеств. Эротическое и животное, таким образом, сливаются в этих удивительных существах-коллажах.

И снова Кахраман фокусируется на динамике (не)видимости и гипер-видимости как эффективном механизме исключения, свойственном модерности. Расцениваемые как часть природы, а не человечества, коренные и колонизированные народы или беженцы в современном мире являются физически видимыми, но публично невидимыми, исключенными из любого политического пространства или пространства присутствия (Arendt 1958: 198-199), подверженными хорошо известным стереотипным сценариям (ориенталистской демонизации или экзотизации, насильственной ассимиляции и прогрессизма). Такова и протагонистка цикла Кахраман: она не женщина, а набор трюков. Она невидима как человек, но гипервидима как спектакль. Она лишена своей женской идентичности и сведена исключительно к сексуальной функции — женственности животного или монстра. Таким образом, художница ставит под сомнение стандартный узкий репертуар стереотипов, посредством которых воспринимается незападная женщина (сексуальная игрушка, нянька, бесплатная рабочая сила). Ей по умолчанию не разрешается ни преодолеть, ни обогащать эти упрощенные представления с помощью элементов, заимствованных из репрезентаций белых привилегированных женщин (например, из образа Мадонны). Такой эротизированный иной обладает полом (как чисто биологическим свойством), но не гендером (как культурной и социальной характеристикой). Она рассматривается не как женщина, а как самка животного, *anthropos*, а не *humanitas*. Поэтому героиня Кахраман не может вызывать человеческого сострадания, идентификации или соотнесения, но только отвращение, похоть или холодное любопытство завсегдатая «шоу уродов», способного лишь на мертвящую фетишизацию страдающего тела, низведенного до чисто биологического уровня.

Кахраман вновь акцентирует диссонанс между телом и лицом, что подчеркивается с помощью элемента этнокультурного различия между конвенциональным белым телом и знаковым лицом, напоминающим черты самой художницы, например, сросшиеся густые брови, несущие сексуальные коннотации, необычной формы губы. Если тело занято выполнением диковиных трюков, то умное и задумчивое лицо, которое уже встречалось нам на других картинах Кахраман, в основном остается невозмутимым и непроницаемым, порой выдавая скрытую боль и агонию, не имеющие, впрочем, отношения к реальным физическим позам героинь, испытывающим их на выносливость и гибкость. Глядя прямо в глаза воображаемой аудитории, эти лица отражают самые разные эмоции — от отсутствующего выражения лица сомнамбулы до хитрого и игривого дразнящего взгляда трикстера. Более того, они обретают заново свое право на взгляд (Mirzoeff 2011) и на то, чтобы бросить ответный взгляд на западного визуального субъекта, тем самым поставив под сомнение его доминирование и контроль над визуальностью.

Таким образом, Кахраман практикует двойное видение, взаимодействие возвращенных взглядов. Она — вуайеристка, наблюдающая за собой

глазами других людей, но она и мстительно возвращает этот взгляд, расшатывая самодовольство «своего». Она пробует свою власть соблазнительного объекта, развенчивая привычный стереотип молчащей жертвы, типичный для репрезентации цветных мигранток. Художница создает особую оптику саморепрезентации, передающую ощущение исключения и небытия и одновременно мощный импульс пересоздания себя заново и размежевания с установленными способами визуального восприятия. Подобное позиционирование обескураживает белого гетеропатриархального субъекта, не привыкшего находить в другом самостоятельность и способность к действию, лишаящие его возможности практиковать привычные благотворительность и цивилизаторскую миссию.

Цикл построен на всеобъемлющем параллелизме между физической болью или онемением в результате того, что тела были натренированы не чувствовать боли, и постоянной мучительной болью утраченного «я», которую гораздо труднее унять. В процессе обмана авторитета и имитации его норм утрачивается важная часть субъектности. Игра идентичностями, используемая как тактика выживания, в конце концов, дестабилизирует ощущение целостности своего «я», так что героиня оказывается не способна понять, кто же она есть. Не вполне человеческое тогда балансирует на грани еще не рожденного или уже развоплощенного. Отсюда и постоянные акценты на обескоренении, запутанности, очуждении, дезидентификации и даже деперсонализации. Парадигматическая непринадлежность — это ни в коем случае не несчастливое состояние, но оно тем не менее обогащает наше видение и предлагает инструменты для будущей резкзистенции.

Помимо всего прочего, этот цикл документирует и метаморфозы трикстера в его редко встречающейся женской форме. Трикстеризм как традиционное оружие слабых, начинает наделять властью, превращая трикстера в своеправного субъекта, который чувствует себя дома в одновременно манящем и угрожающем лиминальном пространстве. Трикстеры Кахраман не только пересекают границы, но и обитают на границе в онтологическом, эпистемологическом и многих иных смыслах. Они ставят под сомнение жесткую дихотомию послушной ассимиляции и открытого протеста путем проживания альтернативной двойственной субверсии, экзотически-эротического совращения, манипуляции и издевки, используя искаженные «инструменты хозяина» (Lorde 2007) в своих интересах и способствуя будущему развоплощению сегодняшних властных иерархий.

Такой трикстер сохраняет связь с традиционными трикстерами множества пемодерных космологий. Это полубожеества-полулюди, антропоморфные животные, персонажи со сверхъестественными характеристиками. Справляться с опасностями мира благодаря своим способностям трикстера — обману и неповиновению нормативным правилам — наиболее важные характеристики этих лукавых существ, обманывающих более сильных противников и дестабилизирующих конвенциональность. Их принадлежность человечеству всегда ставится под сомнение, а тела выступают мощными маркерами различия.

Один из главных трюков трикстера — притвориться кем-то другим, а

иногда и просто превратиться в кого-то другого. У конторсионисток Кахраман эта изменчивость буквально воплощается как *modus vivendi* трикстера, как его способ выживания и реэкзистенции. Но, как и во всех работах художницы, есть еще один скрытый мотив, соединяющий трикстеризм с травматическим опытом войны в Ираке, с обезображенными и лишившимися конечностей жертвами мин и бомб. В результате бриколаж становится почти буквальным и физически ощутимым магическим актом сшивания тела заново из множества отброшенных и не соответствующих друг другу частей чужих тел. След этой болезненной местной истории постоянно присутствует в страдающих выражениях лиц и искаженных позах конторсионисток. Таким образом, художница открывает на всеобщее обозрение колониальную рану (Alzaldúa 1999: 25) и пытается ее залечить, какой бы неосуществимой ни была эта задача, посредством мстящей инкарнации трикстера.

Динамика техники Кахраман также отражает различные стадии метаморфности. Это выражается в постепенном сдвиге от более реалистичных ренессансных изображений к все более нон-репрезентативным и даже абстрактным. Подобный эффект достигается посредством использования неясных, полупрозрачных, исчезающих фигур с размытыми границами. Отображая различные стадии трансформации, усиливая прозрачность и размытость, используя дымку, смягченные и нечеткие очертания, технику *sfumato*, Кахраман уходит все дальше и дальше прочь от канонического евромодерного представления нормативного белого тела и все более уверенно формирует свой собственный художественный язык.

Полупрозрачные фигуры нередко сливаются одна с другой и с нетелесными элементами картин, прежде всего, с повторяющимися геометрическими орнаментами. Эти лабиринтоподобные узоры украшают и гимнастические купальники конторсионисток, организуя монотонными правильными фигурами, динамическое и иначе неукротимое пространство полотен, а возможно, упорядочивая и блуждающее сознание протагонисток. Ведь в нескольких случаях орнаменты символически накладываются на головы изображенных женщин. Кроме того, мусульманские паттерны в диссонансе с ренессансной телесной эстетикой, обеспечивают символическую связь с родной культурой художницы, с ее личным, сокровенным, воображаемым пространством. В некоторых работах сами человеческие фигуры становятся все более орнаментальными и нефигуративными, складываясь в сложные узоры и проблематизируя обычное для современного эстетического канона пренебрежительное отношение к орнаменту как к старомодному, едва ли не ремесленному жанру. Этот эффект усиливается необычным и отстраняющим ракурсом взгляда на инаковленных акробатов, превращая их в почти абстрактные монструозные телесные орнаменты.

Люди-проблемы в основном балансируют на грани физического выживания и утраты контроля над чем бы то ни было, включая собственное тело как последний бастион противостояния. Когда у людей нет возможности влиять ни на что, последним пространством конфронтации становится тело (Gordon 1996). Но оно же является и первым триггером освобождения, трансгрессии и реэкзистенции, поскольку любое осознанное действие начинается с тела и

через тело как самый непосредственный инструмент, который нам дан для восприятия и понимания мира. Небелое тело систематически репрезентируется как ненормальное, являясь объектом тайной самоненависти, нуждающимся в обелении. Посредством его реабилитации и символического наделяния властью Кахраман пытается осуществить деколониальный катарсис. Это ненормативное тело столь же амбивалентно, сколь и «двойное сознание» Дюбуа. Оно инкорпорирует боль и ее преодоление, подчинение и противостояние, унижение и восстановление достоинства. В итоге тела конторсионистов Кахраман служат мощными материальными медиаторами противостояния и резкзистенции, как независимые и обладающие властью акторы.

Через травму, унижение, потерю, страх, выживание — эмоции, определяющие, по словам Сары Ахмед, «контуры множественных миров, населенных разными субъектами» (Ahmed 2004: 25), через аффективные мосты, соединяющие тела и пространства, Кахраман упорно движется к созданию мира и себя самой заново и превращает противостояние в резкзистенцию как обещание будущего. Поэтому ее произведения зачастую смятенны и эмоционально неустойчивы, но в конечном счете жизнеутверждающи и освободительны. И в этом заключается, как мне кажется, их основной смысл.

## Библиография

- Ahmed S. 2004. *Collective Feelings: or, the Impressions Left by Others. Theory, Culture and Society*. 21 (2).
- Ahmed S. 2014. *Willful Subjects*. Durham: Duke University Press.
- Albán A. 2009. *Artistas Indígenas y Afrocolombianos: Entre las Memorias y las Cosmovisiones. Estéticas de la Re-Existencia*. In: *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial*. Buenos Aires: Del Siglo, pp. 83–112.
- al-Hariri, Abu Muhammad al-Qasim ibn 'Ali (1970) *Maqamat al-Hariri*. Ed. 'Isa Saba. Beirut: Dar Sadr; Dar Beirut.
- Anzaldúa G. 1999. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- Arendt H. 1958. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bhabha H. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Glissant E. 1981. *Le Discours Antillais*. Paris: Seuil.
- Glissant E. 1997. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gordon L. 1996. Fanon's Tragic Revolutionary Violence. In: *Fanon: A Critical Reader*, eds. Lewis Gordon, Sharpley-Whiting T. Denean, and Renée T. White. Oxford: Blackwell Publishers, pp. 297–308.
- Highmore B. 2010. Bitter After Taste: Affect, Food, and Social Aesthetics. Gregg, M. and Seigworth, G.J., eds. In: *The Affect Theory Reader*. Durham and London: Duke University Press.
- Lionnet F. 1989. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Lionnet F. 1993. Geographies of Pain: Captive Bodies and Violent Acts in the Fictions of Myriam Warner-Vieyra, Gayl Jones, and Bessie Head, *Callaloo*, Vol. 16, No 1, Winter, P. 132–152.
- Loe A. 2007. The master's tools will never dismantle the master's house. In: *Sister Outsider: Essays and Speeches*. The Crossing Press, pp. 110–13.
- McClintock A. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. New York and London: Routledge.
- Minh-ha, T. T. 1986. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Mirzoeff N. 2011. *The Right to Look: A Counter-history of Visuality*. Durham: Duke University Press.
- Mukherjee B. 1991. A Four Hundred-Year-Old Woman, *Critical Fictions: The Politics of Imaginative Writing*, ed. P. Mariani. Seattle: Bay Press.
- Mukherjee B. 1991a. *Jasmine*. New York: Fawcett Crest Books.
- Ortiz F. 1995. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Trans. H. de Onís. Durham: Duke University Press.
- Papenburg B. and M. Zarzycka. 2013. Introduction. In: *Carnal Aesthetics. Transgressive Imagery and Feminist Politics*. Eds. by B. Papenburg and M. Zarzycka. London, N.Y.: I.B. Tauris.
- Pollock G. 2013. Trauma, Time and Painting: Bracha Ettinger and the Matrixial Aesthetic. In: *Carnal Aesthetics. Transgressive Imagery and Feminist Politics*. Eds. by B. Papenburg and M. Zarzycka. London, N.Y.: I.B. Tauris.
- Smelser N. 1997. The Rational and the Ambivalent in the Social Sciences. *American Sociological Review*. 63(1).
- Vertovec S. 1997. Three Meanings of 'Diaspora', Exemplified among South Asian Religions. *Diaspora* 6.3, P. 277–299.
- Walsh C. and Mignolo W. 2018. *On Decoloniality*. Durham: Duke University Press.



# **Вместо заключения**

# Вместо заключения

Представленные в этом сборнике несколько работ касались разных аспектов деколониальной мысли — от власти и бытия до опущения и знания, с особым вниманием к тому, как деколониальная повестка дня отражается в художественном творчестве, и с акцентом на ее преломлении в постсоветских страпах и контекстах. Возвращаясь к мысли, намеченной пунктиром в предисловии, хотелось бы сказать, что деколониальность как определенная оптика, песомпеншо, крайне важна для понимания сложности современного «хаоса-мира», который многограннее простой суммы мира вещей и бессмысленной информации. По словам Э. Глиссана, «это креолизованный архипелаг, замешанный на идее непредсказуемости и оппозиции сложных и целостных форм» (Glissant 2011: 259), который требует от нас особого мышления — странствующего, заблуждающегося и отказывающегося от линейности и каузальности. Это условие, неоднократно отмечавшееся многими деколониальными мыслителями, должно быть выполнено, прежде всего, ими самими.

Иначе говоря, деколониальная мысль должна в определенной мере превзойти себя самое, покинуть собственные рамки и в полной мере последовать за собственными установками на открытость, незавершенность, антидогматичность, стирание границ между мышлением и действием, акцентуацию позитивного жизнестроительного, а не отрицающего пафоса, стремление к осознанию и активному поддержанию плюриверсума. Это означает в том числе и готовность к взаимодействию с другими критическими дискурсами и, как мне представляется сегодня, большую готовность к выходу за рамки своей избирательной позиции экстериорности.

Это связано и с тем, что число и характер «проклятых» растет экспоненциально и не всегда вмещается в границы деколониальных нарративов, как и с тем, что сегодня основной рамкой становится уже не соревнование в жертвенности, вине и, соответственно, конкуренция за величину репараций, а скорее, условия выживания нашего вида при всех его сохраняющихся и растущих внутренних неравенствах, и других видов и жизни как таковой, которая уже не может восприниматься как объективированное и отдельное от нас «другое».

Становящаяся все более актуальной дилемма исчезающей политики и необходимости возрождения политического — сначала как воображения, а затем и как действия — не случайно отбрасывает потерявшие или изменив-

шие до неузнаваемости смысл дихотомии прошлого века — левые и правые, консерваторы и радикалы, авторитаризм и демократия, локальное и глобальное. Так, Бруно Латур предлагает дополнительный аттрактор «земляно», который, как ему представляется, усложняет бинарность прежних привычных оппозиций и может выступить новым политическим актором (Latour 2017: 40), противостоящим царящему сегодня в политике «взгляду с Сириуса» (68). Взгляд с Сириуса — это и есть собственно взгляд модерности/колониальности, только рассмотренный с другой позиции. Проблема, как мне представляется, еще и в том, что все эти разрозненные концепции прошлого, настоящего и будущего, чаще всего не слышат друг друга и уходят либо в партикуляризм сиюминутных тактических выступлений, либо в академическую башню из слоновой кости. Тогда как сегодняшняя ситуация требует от нас всех координации мыслей и действий и сложной, самокритической работы на создание коалиций ради того, чтобы у нашего общего мира было будущее.

Такого рода коалиции, по-видимому, должны быть инициированы в большей мере снизу и трансверсально, в пространстве диалога и взаимодействия и в сообществах изменений, возникающих по всему миру. Потенциально они могут выступить пространством зарождения иного политического воображения, необходимого для любых попыток понять сегодняшнее состояние глобального кризиса.

Этот кризис затрагивает не только политику с ее устаревшими институтами и инструментами, такими как зловещее возвращение, казалось бы, давно ушедших в прошлое архаичных форм гонки вооружений, политику, действующую сегодня повсюду по принципу сохранения статус-кво, своеобразной хронофобии как боязни заглянуть в лицо будущему, и абсолютизации неолиберальных форм экономизма как единственного легитимного измерения. Кризис затрагивает и эпистемологические ресурсы человечества, выражаясь в предельной инструментализации и фрагментации знания, обнаруживающего полную несостоятельность, так что мы знаем все больше, а понимаем все меньше. Наконец, кризис затрагивает саму человеческую природу, которая меняется под воздействием технологических форм колониальности, как и онтологию мира, частью которого мы являемся и который и сам — отчасти наше творение. Самым тревожным проявлением этой тенденции выступает изменение климата и связанные с этим грядущие катастрофы, конфликты, массовые миграции и нормализация онтологии экзистенциальной неприкаянности. Все эти и многие другие элементы глобального кризиса все более безбудущного мира тесно взаимосвязаны и не могут быть поняты и тем более разрешены по отдельности.

В этой ситуации задача создания глубинных коалиций, в которых нам всем придется в определенной мере пойти на компромисс ради выживания, отказаться от недальновидного лозунга устойчивого развития в пользу идеи поддержания жизни в гармонии и балансе с другими живущими и с планетой, которая дает нам жить, отчасти забыть о собственных партикулярных целях и повестках дня, является крайне актуальной и одновременно очень сложной для выполнения. Но только это позволит начать действовать на разных уровнях и в разных масштабах с целью уменьшения разрушительных последствий

кризиса. Такого рода коалиции должны основываться на постоянном самовопрошании, как и на соотносении с другими, кем и чем бы они ни были. Это открытые коалиции противостояния и резквистенции, укорененные в готовности слушать и слышать других, в сохранении и уважении различия, а не в насильственном приведении к общему знаменателю очередной закрытой утопии насильственного счастья по утвержденному образцу или замыкания в собственной локальности и не менее эгоцентрическом игнорировании глобального контекста.

Этот иной мир, если он еще возможен, не будет миром вечного потребления или очередной эманацией рая на земле, потому что поневоле будет строиться на руинах наших собственных амбиций и недальновидности и на позднем осознании необходимости смирения человечества, осознанного уменьшения нами собственных масштабов и важности, на готовности к серьезным самоограничениям и к росту ответственности за себя самих и за мир, частью которого мы продолжаем оставаться. Эта политическая и этическая позиция, несомненно, отличала и отличает многие космологии коренных народов, к которым не устают обращаться деколониальные мыслители. Но сегодня важно продлить этот вектор в настоящее и будущее, позволив ему реализоваться в конкретных действиях самых разных акторов, изменяющих мир и нас самих в этом мире, возвращая ему/нам измерение будущего.

### Библиография

Glissant E. 2011. Europe and the Antilles. In: *The Creolization of Theory*. Durham, London: Duke University Press.

Latour B. 2017. *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity Press.



Мадипа Тлостанова

**Деколониальность  
бытия, знания и ощущения  
(сборник статей)**

*Издатели:*

Адия Акпеисова

Камила Нарышева

Джамиля Нуркалиева

*Корректурa:*

Бюро Text and the City

*Дизайн и верстка:*

Etagе

*Шрифты:*

Bitum (Brownfox Foundry)

TT Barrels (TypeType Foundry)

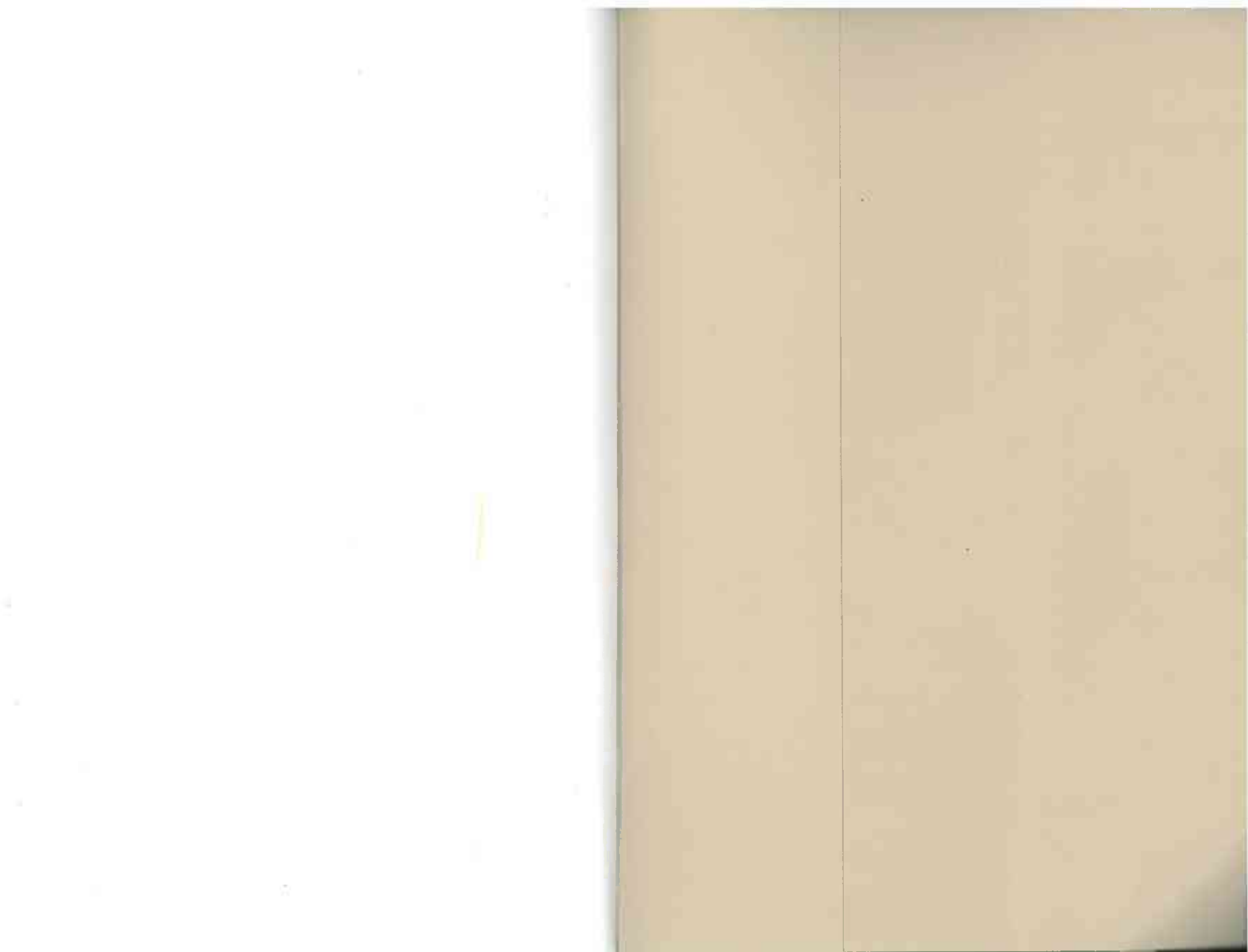
Отпечатано в соответствии с представленными  
материалами в ТОО Print House Gerona

050014, Жетысуский район, г. Алматы,

ул. Помяловского, 29А/1

[www.gerona.kz](http://www.gerona.kz)

11





В сборнике прослеживается генеалогия основных концептов, идей и целей деколониальной мысли, как они формировались и менялись на протяжении последних трех десятилетий. Автор возвращается к этим константам с позиции сегодняшнего момента и быстро меняющегося мира. Она критически останавливается на таких ключевых проблемах деколониального поворота, как размежевание и возможные диалоги с постколониальной теорией, экзистенциальные и онтологические аспекты деколониальности, деколонизация музея и университета, деколониальный эстетизм и аффективность, анализ культуры и искусства постсоветского пространства через призму деколониальности. Крупным планом представлено творчество трех современных художниц, обладающих деколониальной оптикой, — Сауле Сулейменовой, Таус Махачевой и Хаив Кахраман. Сборник адресован широкому кругу читателей.

Мадина Тлостанова — деколониальный писатель и исследователь, профессор отделения гендерных исследований Линчспингского университета (Швеция), доктор филологических наук, профессор. Автор десяти монографий, включая «Что значит быть постсоветским? Деколониальное искусство на руинах советской империи» (издательство университета «Дьюк», 2018).

## **TSELINNYI PUBLISHING**

Издательская программа Центра  
Современной Культуры «Целинный»

ISBN 978-601-305-393-6

