

Виктор Мизиано

Роман Коровин: «Fuck to the Flowers», или «Путь самурая»

Своей книге Роман Коровин дал название «Rock». Одно из значений этого слова отсылает нас к миру музыки, т. е. рок-музыки. Однако другое, причем самое прямое его значение — «скала», которое в книге повторяется, правда, во множественном числе, в названии включенной в ее состав фотографической серии — «In Rocks» (в скалах). Суровая горная порода, скалистые вершины, небесная синева над ними и водная лазурь под ними, кружево морской пены, и среди всего этого (почти) обнаженные женские тела. Подобная образная система недвусмысленно отсылает к устоявшемуся романтическому имажинарию. К нему же относятся и кусты сирени, радуги, безбрежные небеса, подернутые перламутровыми тучами, и подернутая мелкими барашками бесконечная морская гладь. Добавим сюда и столь часто встречающиеся в книге (начиная с ее обложки и титула) аллюзии на экстраординарные природные явления, почти чудесные знамения — свечения, сияния, возгорания, видения и т. п. В классической эстетике образы мира, представляющие его в его грандиозности и неохватности, принято описывать через категорию возвышенного.

Кант, размышляя о воздействии возвышенного, говорил о том, как воображение, возносясь в порыве к осознанию безмерности мира, возвращается потом обогащенным в дискретность частной жизни. Обогащенность же эта сводится, в частности, к осознанию ограниченности наших возможностей в притязаниях на выражение и постижение всеобщего. Отсюда в своей «Критике» Кант лишает субъекта картезианской целостности и сводит человеческий удел к дискретному переживанию отдельных моментов и ситуаций. Все это мы находим и в книге Коровина, которая каждым своим разворотом последовательно раскрывает перед нами череду обыденных и как бы случайных фрагментов реальности. Пыльные подоконники, следы на мостовой, черная перчатка на асфальтовой дорожке, чайные пакетики в кухонной раковине, битое стекло на снегу — все это оборачивается для художника скромными, но чудесными событиями. Столь же непритязательны и случайны также и рисунки, и подписи, которые Коровин оставляет на полосах своей книги — эти свидетельства импульсивных движений руки и души.

Подобная диалектика возвышенного и обыденного, всеобщего и частного, родившись в XVIII веке, обрела в конце века XX новое измерение, заданное опытом глобализации. Переживание возвышенного рождается сегодня

также и из ощущения неопишуемости современного мира в его столь сложных и противоречивых социальных, экономических, политических связях и отношениях. Для постсоветского же субъекта это переживание эпистемологической беспомощности обострено тем, что надежный и ясный мир, гарантировавший умпостигаемость бытия, сгинул на наших глазах с необъяснимой внезапностью, не оставив нам ясного послания и оставаясь до сих пор превышающим наши возможности его постижения. Отсюда столь повсеместно в искусстве постсоветских стран обращение к переживанию возвышенного, чаще всего разрешающееся в поэтиках, склонных переплетать руины прошлого и факты настоящего в завораживающее и одновременно отчуждающее в своей величественности зрелище¹. В свою очередь поэтика Романа Коровина, — и такова основная гипотеза настоящего текста, — может быть определена поэтикой антивозвышенного².

Начнем с того, что Коровиным все атрибуты возвышенного самым недвусмысленным образом занижаются. Романтическое предстает у него чаще всего в ипостаси пошловатой красоты, и более того — тут же неизменно профанируется. Если художник являет нам розу, то ее аромат у него вкушает свиная голова, и если нам явлена роскошь сирени, то ей тут же показывают *fuck*. И этим он выражает свое отношение не только к возвышенному, но и к его диалектической оппозиции — утратившей целостность частной жизни. Если по Канту опыт приобщения к возвышенному должен нас морально возвышать, то у Коровина опыт антивозвышенного опрокидывает нас, как бы сказал Бахтин, в телесный низ, где *belly is an ass*.

Отсылка к Бахтину — теоретику карнавальской культуры — здесь более чем уместна. Карнавальность — это ведь и есть суть художественного поведения Коровина, с его склонностью подвергать смеховому опусканию и выворачиванию наизнанку всего, что может иметь иерархически вертикальное или морально и эстетически нормативное значение. Уместен здесь еще один, ставший в последнее время затребуемым термин — трикстер, т. е. восходящая к мифологии и фольклористике фигура, осмеивающая и избегающая с помощью игрового поведения общепринятые установления и законы. И тут надо признать, что поэтика Коровина в своем стремлении преодолеть социально конвенциональные формы сознания предлагает исключительное богатство разных его девиантных форм. Некоторые работы Коровина отдают безусловным идиотизмом или сенильностью, в то время как другие — циничным шутовством, многие его фотоработы, особенно в последней части книги, рождены, как кажется, психоделическим опытом, а многие — если в конечном счете не все его работы и не вся его книга в целом — вызывают полное недоумение. С чем, собственно, мы имеем здесь дело? Что мотивировало автора спустить затвор камеры в некий момент перед неким фрагментом реальности? Что за субъективность стоит за этим корпусом фотографий, претендующих на статус произведений?

Подобный эффект недоумения перед фактом искусства позволяет локализовать работу Коровина в ряду многих других индивидуальных и групповых трикстерских поэтик, которыми столь богато искусство последних двух-трех

1 См., к примеру, мои тексты о постсоветских художниках Владимире Куприянове («Vladimir Kupryanov's Sublime Historical Experience», in: Vladimir Kupriyanov. *Cast Me Not Away From Your Presence*, Impronte Contemporary Art, Milano, 2008), Алмагуль Менлибаевой («Almagul Menlibaeva: The Female as Excess», In: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, London, Autumn/Winter 2012, 31, pp. 119–128) и Коке Рамишвили («After Ramishvili», In: Koka Ramishvili. *Change* (catalogue). Georgian Pavilion, 53 Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 2009, pp. 7–28). См. также об этом в моем сводном тексте: «Total Recall: From Acting Out to Working Through», In: *Europe at Large. Art From the Former USSR*, МухНА, 2011, pp. 12–31 («Вспомнить все», в *Между прошлым и будущим. Археология актуальности* (каталог), Алма-Ата, 2012)

2 Этим термином я обязан Мадине Тлостановой, разработавшей его на материале постколониальных и постсоветских литературы и искусства. См.: Мадина Тлостанова, «Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизма» в *NB: Культуры и искусства*, № 01, 2012: http://e-notabene.ru/ca/article_141.html

3 См. о трикстерстве как стратегии политического активизма, к примеру, у Джин Фишер: Jean Fisher, «Towards A Metaphysics Of Shit» In: *Documenta 11 Platform 5: Exhibition. Catalogue*, Ostfildern/Ruit, 2002, pp. 63–70

4 См. об этом: Jean-Yves Jouannais, «L'idiotie», *Beaux-Arts Magazine livres*, Paris, 2003

5 См. об этом: Марк Липовецкий, «Трикстер и „закрытое“ общество», в *НЛО*, № 100, 2009

6 Из электронной переписки Р. Коровина с автором настоящего текста

десятилетий. Подрывной ресурс артистического трикстерства Коровин обращает не на политическое status quo³, и даже не на службу институциональной критике⁴, а в первую очередь на само искусство, на его онтологический статус. Т. е. до того как превратить искусство в средство борьбы за свободу, он задается вопросом: а обладает ли еще само искусство освободительным ресурсом? До того как атаковать с помощью искусства художественные институции, он задается вопросом: а обладает ли искусство автономным, внеинституциональным бытием? И в этом он ведет себя как настоящий трикстер — он ведь не просто подрывает господствующие устои, но обращает внимание, что и критика этих устоев, как вне искусства, так и на его территории, уже давно приняла свои устоявшиеся, конвенциональные формы. Миссия трикстера исконно была нарушать и спутывать оппозиции, высмеивать их границы, ускользать от любых конвенций и ценностных систем.

Отсюда поэтика трикстера всегда гибридна⁵. А у Коровина, с его интересом к онтологии, она принимает формы сопряжения базовых оппозиций. Искусственное предстает у него природным, мертвое — живым, человеческое — объектным, низкое — высоким и т. п. Гибридна она и в технологическом жанровом смысле. «Rock» включает в себя и перемешивает между собой фотографию, графику, перформанс и т. д. Гибридность, наконец, раскрывается на уровне языка: конвенциональные уровни значения слов, понятий и образов становятся у него — например, в фотографиях «Cross» (крест), «Till the End» (до конца), «Vodka» (водка) — предметом языковой манипуляции. Язык оказывается семиотической практикой, трикстерской игрой, осуществляемой с помощью и на материале означающих. Значение в результате становится возможным только благодаря открывающемуся пространству между означающими.

Оказываясь в промежутке между означающими и оппозициями, трикстер всегда и не тут, и не там. Трикстер всегда в перемещении, в пути, в дороге. И в самом деле: дороги, тропы, мостовые, реки — это наиболее устойчивые мотивы книги. Да и сама она построена как линейное повествование, причем как нарратив мифологически базовый — это рассказ о бытии, о движении к смерти и последующему возрождению. Ведь как свидетельствует сам художник, книга делится на две части: первая завершается на 159-й полосе изображением фигуры, которая «либо молится, либо умирает». Все, что следует после 161-й страницы, — это как бы «после смерти» — «рай, меланхолия или бесстрашие дзена»⁶. Таким образом даже смерть не есть предел трикстерской лиминальности — посему как она вроде как и смерть, а может, и не смерть, а молитва; в свою очередь то, что наступает после нее, может быть определено через почти взаимоисключающие понятия. Впрочем, у игровой трикстерской практики есть некий предел — по определению, трикстер не может преодолеть структурное поле, деконструировать которое есть его основная задача. В этом Коровин — сын своей посткатастрофической эпохи: он, в отличие от авангардистов прошлого века, не верит, что иной мир возможен. Он просто пытается показать, что этот мир — не совсем то, за что его выдают, что на него можно взглянуть иначе и что в нем можно иначе прожить жизнь.

Так, нет ничего более чуждого поэтике Коровина, чем попытка освоения новых форматов репрезентации, что так увлекало многих художников его поколения, прорывавшихся к голой реальности, к социальному и политическому активизму, к опыту чистого проживания. Он всегда готов безропотно вписаться в формат традиционной музейно-галерейной экспозиции, но в ее пределах он уж позволяет себе вальяжное нарушение всех присущих выставочных конвенций. Пример тому — его выставка «Meatballs and Snow» (2011), где фотографии образовывали нерегулярные блоки, повешенные на разной высоте, а станковые работы показывались со стороны подрамника, поставленными на пол или на отопительные батареи, оставляя в целом ощущение вопиющей экспозиционной халтуры. Аналогично и в своих работах он отнюдь не хочет сказать, что старые молоток и долото — это овощи, он просто пытается показать, что в них можно усмотреть парадоксальное сходство с огурцом («Hammer, cucumber»). Он не хочет сказать, что смерти нет, но он просто хочет сказать, что с нею далеко не все кончается, что после нее нечто неизменно продолжается. Вся его трикстерская деятельность имеет одну основную тактическую цель — нащупывая в структуре мира противоречия и зазоры, отвоевывать краткие, но пьянящие и подчас непристойные моменты свободы.

Сама эта возможность переиначивания онтологии предопределена тем, что она делается в ее пределах и носит статус некой условной возможности. Под условностью здесь в первую очередь надо понимать условность художественную. Ведь все высвобождающие жесты Коровина нарочито перформативны, в них отсутствует какая-либо прагматика, они самодостаточны, т. е. преследуют лишь художественный эффект. Кстати, многие исследователи практики трикстеров, начиная с Бахтина, отмечали их склонность создавать вокруг себя особый хронотоп, некое особое эстетическое пространство⁷. Именно этим, и ничем иным, собственно, и является коровинский «Rock», т. е. свидетельством существования перманентного повседневного интимного театра вещей и жестов. Свидетельством жизни, уподобившей себя лицедейству, которая без этого существовать не может, потому что для нее бытие совпадает с взятой на себя ролью.

Тут, однако, у Коровина вновь проявляется трикстерская гибридность, сводящая оппозиции. В сопряжении перформанса и жизни ему важна не только художественная условность, но и стоящий за ней реальный жизненный опыт. Интерес художника к опыту более чем закономерен. В эпоху т. н. биополитики, когда человеческое существование становится предметом властного моделирования, проблема опыта и его аутентичности оказывается одной из наиболее острых. Как известно, в досовременных культурах и сообществах опыт конструировался через повторение, через повседневное воспроизведение устоев. С приходом же современности человечество стало утрачивать незабываемые авторитеты, опыт стал задаваться через встречу с экстраординарным. Поэтому если в эпоху средневековья записки путешественников или бестиарии представляли экстраординарное как нечто, находящееся вне пределов человеческого опыта, то начиная с эпохи современности собирание туристических трофеев и путевых описаний становится способом обретения

7 См.: Марк Липовецкий, *op.cit.*

8 См. об этом: Giorgio Agamben, «Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia», Giulio Einaudi editore, Torino, 1978 e 2001, p. 6

опыта⁸. В последние десятилетия, провозгласившие себя эпохой глобализации, границы опыта стремительно распахнулись, обернувшись необозримостью экстраординарного. Туристический бизнес, как и культуриндустрия, капитализируя экстраординарное, подчиняют его жесткой экономической номенклатуре и интенсивному производству, фабрикуя тем самым возвышенное глобализации, с разговора о котором начинался этот текст. Альтернативой этому оказывается неофундаменталистская ставка на локальное (национальное или региональное), т.е. попытка вернуть инстанцию авторитета и целостность субъекта за счет его подчинения строгой иерархии ценностей, ограничивающих экстраординарное через его исключение.

В свою очередь поэтика антивозвышенного, в которой узнает себя Роман Коровин, пытается указать на повседневность как на сферу, свободную от фундаменталистских догматов и чреватую подлинными и не сфабрированными открытиями. Для некоторых из этих художников до сих пор актуальной оказывается сформулированная Вальтером Беньямином практика фланерства, т.е. непреднамеренного блуждания в ожидании «профанных озарений», т.е. неожиданного взгляда на обыденную вещь, раскрывающего ее в каком-то новом, неисчислимом ранее свете. Подобная встреча и в самом деле обладает качеством экстраординарности, но только ее трудно подчинить индустрии возвышенного: ведь укоренена она в персональной субъективности и индивидуальной мифологии⁹. Есть и другая характерная практика — медитативного созерцания обыденной вещи, в результате чего в ней редуцируются все ее устоявшиеся значения и она становится завораживающе многозначной. Подобный опыт также с трудом поддается захвату фабрикой возвышенного, так как приобретает он не через индустриальную, а ритуальную темпоральность. К основателям этой практики, безусловно, принадлежит Джорджо Моранди — художник, ставший для Коровина, по его признанию, своего рода *foundation*¹⁰.

Впрочем, практика самого Коровина хоть и предполагает обновленный взгляд на вещь, но чурается бесцельного фланерства в ожидании непредсказуемых «озарений». Его поведение в повседневности перформативно активно и деятельно: он сам провоцирует ситуации, в которых вещь раскроет свой экстраординарный ресурс. Поэтому при всей его замороженности метафизикой вещи, его задача — не опустошить ее означаемое, а — как уже говорилось выше — обнаружить ее новое значение в пространстве между означаемыми. Отсюда взгляд Коровина не скользит по поверхности реальности в поисках одного заветного объекта, как у беньяминовского фланера, и не зафиксирован медитативно на одном конкретном фрагменте реальности, как у Моранди. Его взгляд можно назвать «сценографическим», поскольку он склонен удерживать в поле зрения энное количество объектов, с тем чтобы приоритетное внимание оказывать не одному из них, а их соотношениям. Отсюда, кстати, становится понятным, почему наряду с Моранди двумя другими фундаментальными (*foundation*) для Коровина фигурами в истории современного

9 О подобном опыте см. мои тексты о работе Ольги Чернышевой и Андрея Ройтера: «Motion Studies», In: *Art Forum International*. March 2010. Vol. XLVIII, No. 7, pp. 226–231; («Интимная онтология Ольги Чернышевой», *Художественный журнал*, М., 2009, № 77–78); «The Enchanted Wanderer or Andrei Roiter's Journeyman Years». *Time Capsule* (catalogue), Impronte, Milano, 2010

10 См. <http://www.romankorovin.com/pdf/roman-korovin-statement-en.pdf>

искусства оказываются Пауль Клее и Сай Твомбли¹¹. Ведь станковые произведения обоих авторов как раз и разворачивают на своей поверхности сложные композиционно-пластические структуры — также своего рода интимный театр вещей и жестов.

11 См. там же

Но более того, многие работы Коровина, с тем чтобы в полной мере развернуть «сценографию» повседневности, показывают один и тот же фрагмент реальности с разных точек зрения или в разные моменты времени. В результате выявляется, что «сценографический» взгляд Коровина не столько стремится в глубины видимого, сколько обостренно переживает сам процесс смотрения, т. е. постоянно не упускает из поля зрения и саму фигуру смотрящего. Говоря иначе, взгляд постановщика и актера интимного театра вещей и жестов — это взгляд рефлексивный, обращенный также и на самого себя. У Коровина это моментами явлено буквально — во многих его работах обозначено пусть и фрагментарное, но несомненное присутствие художника в кадре. Трикстер не может полностью раствориться в акте созерцания внеположенной ему реальности, так как на нем лежит ответственность за координацию хода свершающегося события: ведь он всегда — и тут, и там. И если попытаться указать на первоисточки предложенной Коровиным трикстерской альтернативы, то найти ее можно в том дадаистско-сюрреалистическом уподоблении повседневности абсурдистскому театру, с которым Андре Бретон связывал свою *gaieté moderne* («современную веселость»).

Однако для сюрреалистов, как и для близкого им Жоржа Батая, стихия смеха обладала трансгрессивным смыслом. Трансгрессивному осмеянию подвергалось то, чему пытались придать или вернуть статус возвышенного и даже сакрального. Основой же сакрального понималось состояние интимизации субъекта с миром, его свобода от власти вещиности, т. е. от навязанной современностью зависимости от материальных объектов и превращения самого человека в одну из вещей. Именно это — возвращение человеческому опыту сакрального смысла — и является сокровенной целью коровинского театра вещей и жестов. Возможным же это становится за счет обращения к самым архаичным механизмам интимизации. Важнейшим же из них, как известно благодаря Марселю Моссу, является ритуал потлача. Жертвенная растрата вырывает человека из убожества вещей, чтобы вернуть его к порядку божественного.

У Коровина наиболее очевидной формой потлача является его демонстративное поругание конвенциональных ценностей и аффектация ценностей негативных — непочтительности, пофигизма, «быдланства», если воспользоваться его собственными словами¹², на которых, собственно, и строится его поэтика антивозвышенного. Наряду с этим в настоящей книге ритуал растраты укоренен в самом ее композиционном построении и ритмическом ладе. Вся первая ее часть, которая обрывается лишь на 159-й полосе, представляет собой — вновь по его словам — неумное «пьяно-запойное нагнетение»¹³ образов. К этому же отсылает и название книги, точнее — его наиболее принципиальная для автора коннотация, связанная с экстатичным и трансгрессивным миром рок-музыки. Подобный прием бесконечного конвульсивного наращивания смыслов и эмоций Батай называл «половодьем» (*la crue*). Для него

12 Также из электронной переписки Р. Коровина с автором настоящего текста

13 Там же

это и была одна из возможных форм растраты: ведь конечным его результатом должно было быть изведение смысла, т. е. торжество «бессмыслицы». Наконец, тот факт, что в «Скале», в заключении, начиная со 161-й страницы мы оказываемся в сфере взыскуемой интимизации, раскрывается художником с помощью красноватого сумеречного освещения, в который он погружает многие свои образы. Это придает им призрачный характер — они как бы явились нам из другого времени, а точнее — из сакрального безвременья смерти. Знаменательно при этом, что сама эта сумеречность не есть исходное свойство запечатленной в кадре реальности, а есть дефект экспозиции (при съемке или при печати). Аналогичен и эффект двойной экспозиции, присущий еще одному представленному в последней части книги корпусу изображений. Это ведь тоже технический сбой, хоть и явно просчитанный. Результатом его оказывается выразительное наложение изображений, созданных в разные моменты времени и в разных местах, отчего мы и тут наблюдаем присущее сфере сакрального нарушение линейного течения времени. Для Коровина здесь важно показать, что опыт интимизации не может быть представлен буквально — как фотодокументация он есть результат технической манипуляции. Сакральное таким образом репрезентируется через вскрытие условности художественного языка, через акт поругания и растраты самих средств искусства.

В заключении эта, столь присущая поэтике Коровина, практика потлача позволяет нам прояснить еще один важный аспект его авторской позиции. Выше обсуждалась рефлексивность «сценографического» взгляда художника, его способность удерживать в поле внимания не только целый кластер объектов и ситуаций, но и взгляд смотрящего. Но если задаться вопросом, что за социальный опыт стоит за подобной артистической установкой, то наиболее очевидным будет обращение к фигурам социального номада, беженца, мигранта, представителя этнического или иного меньшинства и т. п. Ведь все эти фигуры — стихийные трикстеры, ведь обстоятельства вменяют им обостренную наблюдательность, способность считывать иные идентичности, адаптироваться и мимикрировать к ним, постоянно удерживая реальность в поле разных на нее перспектив. Эмиграция, как говорил Бертольд Брехт, это подлинная школа диалектики, эмигрант суть естественный диалектик. И не надо апеллировать к авторитету постколониальной теории, чтобы признать — субъективность мигранта носит сегодня парадигматический характер; ведь миграция, гибридность, бездомность суть экзистенциальные условия современного мира. Но в то же самое время практика трикстера, с ее апологией гибкости, артистичности поведения и аффектированного цинизма, узнает себя и в не менее парадигматичной для современного мира неолиберальной субъективности, с ее ставкой на индивидуализм, отказ от дисциплинарных норм и на примат эстетического над моралью.

Однако неолиберальная идеология наших дней, санкционируя цинизм как легитимную норму поведения, никогда не признает его своей конечной целью, напротив, она неизменно оправдывает его высокими моральными целями (правами человека и т. п.). Коровин же, подвергая ритуальному поруганию и неумной растрате возвышенный статус искусства, превращает

цинизм в свою программную цель. Подобную подрывную процедуру — следовать идеологии с большей последовательностью, чем она это склонна делать сама — Славой Жижек называл *over-identification* («сверхидентификация»), а Борис Гройс — *subversive affirmation* («субверсивной аффирмацией»). В свою очередь, Петер Sloterdijk подобную позицию нарекал кинизмом, связывая с ней способность разомкнуть замкнутый круг инструментального разума, в котором благие цели преследуются с использованием циничных средств. Циник освобождает себя от морали с тем, чтобы предаться безудержной капиталистической аккумуляции материальных и символических ценностей, киник же — это тот, кто актом растраты поднимает цинизм до уровня артистического бескорыстия.

В то же самое время ритуал потлача обозначает расхождение позиции Коровина и опыта мигранта, которому в его борьбе за выживание просто нечего растрчивать. В современном мире бесправный мигрант есть фигура, которая максимально близка тому, что, как нам напомнил Джорджо Агамбен, в римском праве называлось *homo sacer*, т. е. субъект, который может быть безнаказанно убит, но которого именно поэтому нельзя принести в жертву. Коровин же, как кажется, обращается к искусству потому, что, обладая высоким статусом возвышенного, оно является одним из приоритетных объектов для жертвоприношения.

«Дальнейшее, — как уверяет нас художник, — тишина». А точнее, «дзенское бесстрашие». Но только для того, чтобы пройти к нему «путем самурая», надо преодолеть тяжкие испытания. Ведь коровинская поэтика антивозвышенного строится на амбивалентной диалектике жизни и искусства. Она максимально интенсифицирует ресурс искусства, вплоть до экстатического зрелища его уничтожения. Но одновременно она оказывается открытой и всей полноте жизни, которая предполагает не только неумную веселость, но и ее обратную сторону — депрессию, томление духа и моральное страдание.

Ceglie Messapica, март 2013