

Герои и ничтожества, или Телевидение против скульптуры: визуальная антропология Ербосына Мельдибекова

Андрей Н. Фоменко

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, st802682@sphu.ru*

Аннотация. В 2001 г. казахстанский художник Ербосын Мельдибеков создал работу «Пастан» – видеоперформанс, в котором автора методично избивают, попутно осыпая оскорблениями. «Пастан» стал первой частью цикла, демонстрирующего четыре разных сценария с участием униженного и страдающего субъекта. Этот персонаж демонстрирует регресс к первичному состоянию, оказываясь в одном ряду с другими живыми существами и даже неодушевленными предметами. Антропологической и психологической аскезе этих работ соответствует их подчеркнуто аскетичное формальное решение, восходящее к неоавангарду 1960–1970-х гг. Основным медиумом здесь также выступает тело художника, почти освобожденное от атрибутов социокультурной идентичности. Однако, в отличие от «классиков», Мельдибекова интересуют не столько границы искусства, сколько границы человеческого. В целом его работы образуют визуальную антропологию, основанную на двух полюсах. На первом – монументальные и триумфальные формы, в которых выражает себя политическая власть, использующая эстетические механизмы, чтобы вознестись над человеческой природой. Ирония состоит в том, что как раз подобные монументы оказываются у Мельдибекова символами эфемерности. На противоположном полюсе мы обнаруживаем то, над чем возвышается власть, но что неизбежно образует ее субстрат, – бrenную плоть, расходный материал истории. Герой видеоперформансов – антипод героя памятника: он жалок и немонументален. Но в нем гораздо больше стойкости, он упорно держит удары судьбы и сломить его не так просто.

Ключевые слова: видео, современное искусство Казахстана, пастораль, миметическое желание, неоавангард, индекс, телевидение, памятник, концептуализм, Центральная Азия

Для цитирования: Фоменко А.Н. Герои и ничтожества, или Телевидение против скульптуры: визуальная антропология Ербосына Мельдибекова // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 3. С. 125–145. DOI: 10.28995/2073-6401-2022-3-125-145

The Heroes and Nonentities, or Television versus sculpture. Yerbossyn Meldibekov's visual anthropology

Andrei N. Fomenko

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, st802682@spbu.ru

Abstract. In 2001 Meldibekov created the work called *Pastan* – a video-performance in which the author is being methodically beaten and insulted in the process. *Pastan* is the first in the series that show four different scenarios involving a humiliated and suffering subject. That character represents regression to some kind of a primary state, assimilation with other living creatures and even inanimate objects. This anthropological and psychological ascesis is in line with the formal treatment of the video-performances, going back to the neo-avant-garde of the 1960s and 1970s. The main medium here is also the body of the artist, almost free of any trappings of sociocultural identity. However, unlike the “classics”, Meldibekov is interested not so much in the boundaries of art as in the boundaries of humanity. In general, his works form a visual anthropology based on two poles. On the one hand, one can see monumental and triumphant forms in which political power is expressing itself, using esthetic mechanisms to rise vainly above the perishable human nature. But ironically, it is these monuments that Meldibekov sees as a symbol of the ephemeral. On the opposite pole one can see something over which power rises, but which inevitably forms its substrate, its perishable flesh, the expendable of history. The character in those video-performances is an antipode to the hero of a monument: he is miserable and unmonumental. But he is much sturdier; he persistently faces the strikes of destiny and is not so easy to break.

Keywords: video, contemporary art of Kazakhstan, pastoral, mimetic desire, neo-avant-garde, index, television, monument, conceptual art, Central Asia

For citation: Fomenko, A.N. (2022), “The Heroes and Nonentities, or Television versus sculpture. Yerbossyn Meldibekov's visual anthropology”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 3, pp. 125-145, DOI: 10.28995/2073-6401-2022-3-125-145

В 2001 г. казахстанский художник Ербосын Мельдибеков создал первую версию работы, название которой, «Пастан», как бы «сгущает» названия ряда центральноазиатских государств, включающие в себя суффикс «стан» (*иранск.* «страна»). Работа представляет собой видеоперформанс, в котором автора, сидящего в центре кадра на фоне импровизированного задника – белой простыни, – долго и методично бьют по лицу, одновременно осыпая бранью (в этой ранней версии – на монгольском языке¹). Он совершенно безропотно и даже равнодушно

¹ Впоследствии работа была по техническим причинам переснята. В этой второй версии звучит казахская речь. Кроме того, существует вариант под названием «Пастан на улице», где описываемая далее ситуация инсценирована (и снята на видеокамеру) на городской улице, в присутствии случайных наблюдателей.

но сносит побои и унижение, не предпринимая никаких ответных действий, только успевая в какой-то момент поймать войлочную тюбетейку, слетевшую с головы после особенно размашистой пощечины. Эта тюбетейка как некий лейтмотив будет фигурировать и во всех последующих работах серии, которая к настоящему моменту включает четыре фильма (не считая ремейков). Все они построены по одной схеме и напоминают своего рода видеопортреты художника, сидящего прямо перед камерой/зрителем наподобие ведущего какой-то телепрограммы. Во второй части этой «тетралогии», «Шу-чу» (2007), он так же долго и непрерывно смеется, подражая механическому смеху китайской заводной игрушки – одну из таких игрушек Мельдибеков демонстрирует то ли зрителю, то ли самому себе ближе к концу фильма; в третьей, «Аллергии» (2009), чихает до слез; а в четвертой, «Плевке» (2014), в буквальном смысле плюет себе в лицо: слюна стекает по установленному прямо перед ним и в первый момент невидимому стеклу, постепенно размывая очертания и превращая реалистический портрет в плоскостную абстракцию. Это последнее видео одновременно отсылает к первому, демонстрируя еще одну версию (само)уничтожения: если в «Пастане» художника избивал кто-то другой – этого другого мы видим на втором экране, где происходящее показано с противоположной точки зрения (что словно намекает на обратимость позиции экзекютора и жертвы), – то в «Плевке» герой совмещает в себе обе роли.

Как нам интерпретировать эти работы? В наши дни толкование искусства нередко определяется его социальным контекстом, который обычно понимается довольно прямолинейно: решающее значение приобретает то, что Борис Гройс некогда назвал «документальной идентичностью» автора – его гендерная, расовая, региональная, классовая, профессиональная или конфессиональная принадлежность [Гройс 2003, с. 107]. На ограниченность и репрессивность такого подхода обращают мало внимания (равно как и на то, что подобные идентичности как правило вполне намеренно и стратегически конструируются из имеющегося в распоряжении у художника материала и затем культивируются как актерские амплуа). И если художник происходит, к примеру, из Средней Азии, он так или иначе должен иллюстрировать этот факт, причем не имеет принципиального значения, что именно он будет делать: будь он хоть минималистом, сосредоточенным на универсальном феноменологическом опыте, все равно его искусство будет восприниматься как отражение его социальной среды, «азиатское» не только по фактическому происхождению, но и по сути². Что уж говорить о таком художнике, как Мельдибеков, который во многих своих работах напрямую обращается к политической истории Казахстана и

² На это обращает внимание и Андерс Крюгер в статье, опубликованной в каталоге выставки казахстанских художников Елены и Виктора Воробьевых, но никак не развивает это наблюдение [Крюгер 2015, с. 28].

всего среднеазиатского региона. Отсюда напрашивается простая идентификация героя его «самоуничижительных» фильмов: это «постколониальный субъект», жертва политик колониальных держав и собственных деспотических режимов. Головной убор из войлока, который присутствует во всех фильмах серии, недвусмысленно указывает на национальный контекст, а использование видеотехники привносит в них элемент «документальности» или, по меньшей мере, медиальной нейтральности.

Разумеется, в этих работах имеется социально-политическое измерение, и вполне можно рассматривать их как горькую метафору процессов, происходящих в регионе, – например, как демонстрацию малопривлекательной, а то и пугающей реальности, которая кроется за разговорами о национальной идентичности, «кочевой культуре» и возвращении к корням (особенно красноречивую в работах со шкурами и другими частями животных – таких, как «Карта Чингисхана, или Шкура красного коня» и «Кентавр» [обе – 2007]). Отсылка к телевизионному формату – формату «говорящей головы», озвучивающей текущие события общественно-политической жизни, – тоже работает на такое толкование: причем в версии Мельдибекова голова если не совсем умолкает, то во всяком случае теряет способность (или право, или желание) говорить. Тем самым «телеведущий» перенимает черты своей аудитории – «безмолвного большинства» телезрителей, потребителей медиа-зрелищ. Собственно, эта последняя ассоциация указывает на то, что смысл работ Мельдибекова гораздо шире и не может быть сведен к региональному контексту или публицистике в форме искусства. Отталкиваясь от локальных значений, эти работы устремлены к универсальному. Используя местный материал, Мельдибеков создает искусство не столько о «региональном» состоянии, сколько о человеческом состоянии как таковом и при этом задействует узнаваемые стратегии модернизма, часто давая им неожиданную, полемически заостренную трактовку. Об этих двух взаимодополняющих аспектах работ Мельдибекова мне и хотелось бы порассуждать.

Четыре описанные выше работы демонстрируют четыре разных сценария с участием униженного и страдающего субъекта – субъекта, лишаемого человеческого достоинства, приравненного к неодушевленному предмету, заводной игрушке (в одной из версий «Шу-чу» изображающей, кстати, зайца с торчащей из зада морковкой), готового раз за разом подставлять обе щеки своим мучителям и даже, опережая их, самому плевать себе в лицо – возможно, в тщетной попытке предотвратить худшие страдания или мимикрировать, спрятаться за потеками слюны, став столь же ничтожным и незаметным. Связав первый и последний фильмы, можно предложить и немного другое прочтение: от пассивного страдания герой переходит к ответному действию, плюет в лицо потенциальному мучителю или зрителю (субъекту взгляда, от которого не укрыться), но парадоксальным образом плевок возвра-

щаются к «отправителю», стекая по его собственному лицу. Мучитель и жертва совпадают.

Этот герой, в сущности, лишен эмоций – место эмоции занимает аффект как нечто более прямое, не опосредованное культурными фильтрами: боль, смех, плач, униженность. Он демонстрирует регресс к какому-то первичному состоянию, оказываясь в одном ряду с другими живыми существами и даже, в некоторой степени, обнаруживая свое родство с неодушевленными предметами. Этой антропологической и психологической аскезе соответствует формальное решение видеоперформансов – подчеркнуто аскетичное. Их эстетика восходит к неоавангарду 1960–1970-х гг.: распятому Крису Бёрдену, плачущему Басу Яну Адеру, кусающему самого себя Вито Аккончи. Основным медиумом искусства здесь также выступает тело художника, почти полностью освобожденное от атрибутов «документальной», социокультурной идентичности, единственной отсылкой к которой остается тубетейка. Однако на фоне этих аналогий яснее вырисовывается оригинальность работ Мельдибекова: в работах классиков послевоенного авангарда аффективное содержание словно изолировалось от антропологического и социального контекста, использовалось как некий реди-мейд, позволяющий скорее поставить вопрос о границах искусства, нежели о границах человеческого. Между тем именно последние интересуют казахстанского художника.

Мельдибеков встраивает свою работу в парадигму постминималистского авангарда и одновременно переписывает ее «своим языком» – в духе плодотворного недопонимания, не раз проявлявшего себя в истории модернизма, – исходя из опыта своего времени и места. Как хорошо показала Розалинд Краусс, основной предпосылкой минимализма был полемика с идеей самости как источника значения – идеей, которая нашла наиболее полное воплощение в эстетике абстрактного экспрессионизма и которой минималисты противопоставили свое понимание значения как функции внешней, публичной среды. С этой точки зрения произведение не «выражает» значение, заложённое в нем изначально, как нечто постоянное и независимое от существования этого произведения в реальном пространстве и времени, а приобретает его именно в ситуации экспонирования. И это указывает на зависимость самого внутреннего мира субъекта (метафорой которого служит произведение) от внешнего пространства его опыта, от контекста, от «других» [Krauss 1977, p. 243–288]. Нечто подобное происходит и в работе Мельдибекова: его герой в буквальном смысле получает свое значение от другого – того, кто называет его бранными именами и подвергает побоям (своего рода агрессивным проекциям среды). Такой видится неоавангардная парадигма в постсоветской перспективе: мирная феноменологическая обусловленность «внутреннего» «внешним», которую тематизировали минималисты и постминималисты, наполняется здесь весьма конкретным социальным смыс-

лом и отождествляется с насилием и унижением; «наделение» значением приобретает характер отрицания всякой значимости, попирания достоинства и лишения человеческого лица, превращающегося в потемки слюны.

В 1990-е гг. в постсоветском искусстве (особенно московском) была популярна идея, в согласии с которой искусство в текущей ситуации должно пожертвовать «сложностью» и «концептуальностью» ради интенсивности шокового воздействия, приняв тем самым «вызов» со стороны СМИ и самой «реальности», транслируемой масс-медиа. Отказ от вербализации, рефлексии, «опосредования» в пользу непосредственного «участия» был частью этого проекта. На первый взгляд, описанные выше работы Мельдибекова вписываются в парадигму «террористического натурализма», как окрестила ее Екатерина Дёготь [Дёготь 1998, с. 69–83]. Однако помимо различных внешних (эстетических или социально-исторических) контекстов, в которые может быть интегрирован видеоцикл Мельдибекова, существует также контекст внутренний, последовательно выстраиваемый самим художником в проектах, создаваемых с конца 1990-х гг. При всей разнородности этих проектов – а среди них есть скульптуры, фотографические серии, перформансы и видеоинтервью, – они обладают определенным единством – единством антропологических противоположностей, которые в некоторой степени коррелируют с противоположностями медиальными. Ведь Мельдибеков – скульптор-монументалист по профессии, и ряд его работ либо представляют собой скульптуры, либо отсылают к этому виду искусства и его традиционной функции увековечения и глорификации.

В качестве примера сошлюсь на один из последних на сегодняшний день проектов Мельдибекова – цикл под названием «Постистория», образующий красноречивый контраст к описанным выше видеоперформансам. «Постистория» – это восемь плакатов («постеров») с использованием кадров из киноэпопеи «Путь Лидера» (2011–2018), посвященной первому президенту Казахстана Нурсултану Назарбаеву и в настоящее время включающей шесть фильмов³. Как нетрудно догадаться, сериал носит характер агиографический и опирается на соответствующую «традицию», объединяющую мотивы религиозного искусства и массовой культуры. Эти иконографические прототипы, призванные интегрировать фигуру президента в сонм героев и небожителей, и вычленил Мельдибеков в своих работах. Фигура Назарбаева приобретает в них монументальность, отрывается от земли – в том числе и в буквальном смысле: один из «постеров» (вернее, использованный в нем кадр из пятой части «Назарбанианы»), изображающий

³ Вот их полный перечень: «Небо моего детства», «Огненная река», «Железная гора», «Разрывая замкнутый круг», «Так сложились звезды», «Путь Лидера. Астана».

президента в момент его посещения Каабы, буквально цитирует мотив вознесения.

Эти два полюса, на одном из которых возвышается фигура Героя, а на другом ютится маленький (недо)человек – в лучшем случае немой свидетель, в худшем – жертва истории и сильных мира сего, – и задают координаты социального и антропологического ландшафта, который выстраивается в работах Мельдибекова. С одной стороны, мы видим монументальные и триумфальные формы, в которых выражает себя политическая власть, используя эстетические механизмы, чтобы горделиво вознестись над равниной повседневности и брэнной человеческой природой. Задача таких форм – противостоять разрушительной работе времени и любым посягательствам – намеренным и стихийным – на незыблемость института власти. Хорошим примером такого монумента служит знаменитая башня «Байтерек» (каз. «Тополь»), возведенная в столице Казахстана якобы по эскизу самого президента Нурсултана Назарбаева, оттиск ладони которого является главной «святыней» монумента. Но ирония состоит в том, что как раз подобные монументы оказываются у Мельдибекова символами эфемерности: вставая из праха, они туда же и возвращаются. Их прочность иллюзорна, их гордая отрешенность комична, их триумф преждевременен. Подчеркивая это, Мельдибеков растягивает и сжимает их формы, превращая соцреалистического Ленина то в средневекового Чингисхана, то в модернистскую скульптуру Джакометти («Мутации», 2015), или делает полем для экспериментов собственное лицо: то оно деформируется («Чужие», 2007–2009), то, наоборот, пародийно застывает в образе псевдофольклорного национального героя («...бай-батыры», 2007). В нереализованном проекте перформанса «Афганский павильон» (2012) гастарбайтеры из стран третьего мира должны строить небольшое здание, затем сносить его и возводить снова из ранее использованных материалов, но с небольшим, в два-три метра, топографическим смещением – и так многократно. По мере перестройки качество и надежность конструкции неуклонно снижается, что служит подходящей иллюстрацией к идее Роберта Смитсона о «руинах наоборот» («Это нечто противоположное “романтическим руинам”, поскольку здания не осыпаются в руины после того, как построены, а скорее растут в руинах, прежде чем окончательно выстроиться» [Smithson 1996, p. 72]), в которую Мельдибеков вносит небольшое уточнение: у него здание так никогда и не «выстроится», а будет лишь все сильнее приходить в упадок. В видеорепортаже «Пиноккио» (2012) Мельдибеков показывает изготовление памятника Назарбаеву из сваленного кучей металлолома, т. е. из того самого «горизонтального» мусора жизни, которому противостоят памятники в своей безупречной вертикальности и к которому они, как прозрачно намекает художник, неизбежно возвращаются. Характерно это столкновение медиума скульптуры с медиумом видео: если первый в соответствии с давней традицией служит

воплощением прочности и постоянства, то второй выступает как агент эфемерности и переменчивости. «Телевидение» становится в данном случае инструментом критики долговечных форм репрезентации и связанных с ними амбиций.

На противоположном полюсе этого антропологического ландшафта мы обнаруживаем как раз то, над чем возвышается власть, что она стремится превзойти, но что неизбежно образует ее субстрат, – брентную плоть, расходный материал истории. Герой видеоперформансов – антипод героя памятника: он жалок, ничтожен, лишен достоинства и достояния, словом, немонументален. Но закономерным образом в нем гораздо больше стойкости, он упорно «держит удары» судьбы и сломить его не так-то просто, в то время как монументы рассыпаются один за другим как домики Ниф-Нифа и Нуф-Нуфа, стоит ветру большой политики сменить направление. Близким аналогом этого героя мне видится тот субъект, который возникал в акциях петербургской группы «Товарищество “Новые тупые”». Когда-то я определил этого субъекта как постсоветского люмпена и связал его с апологией аполитичного «молчаливого большинства» у Бодрийера [Бодрийер 2000], а также с апологией «слабости» в «Дао дэ цзин» [Фоменко 2007]. Нечто похожее можно сказать о герое видеоперформансов Мельдибекова. Однако казахстанский художник выстраивает более сложную систему отношений, показывая оба полюса – субъекта героического и антигероического, триумфального и жалкого, которые в каком-то смысле меняются местами. В этой системе действительно «могущественное войско не побеждает, и крепкое дерево гибнет» [Книга о дао и дэ 1984, с. 230]. Как и в случае с «Пиноккио», в видеоперформансах различим своеобразный контраст, или противоречие между формой и содержанием: персонаж сохраняет постоянство вопреки темпоральности видеоряда и испытываемому им дискомфорту; он не только не меняет своего положения от начала и до конца фильма, но и возвращается в исходную позицию в каждом следующем. На сей раз предметом неявной критики оказывается уже само «телевидение».

Но этот обмен атрибутами включает в себе и другую возможность: может статья – не на это ли намекает художник своим «Плевком»? – что контраст между этими двумя персонажами иллюзорен: поскреби триумфатора и найдешь ничтожество. Обратное тоже верно: не стоит идеализировать «маленького человека» – в нем кроется потенциальный насильник и диктатор. Мельдибеков далек от прекраснотуши (чтобы не сказать лицемерия) значительной части новейшего политического искусства. Его собственные работы проникнуты глубоким скепсисом, предметом которого становятся все, начиная с самого автора: со всей откровенностью Мельдибеков идентифицирует себя с сомнительными кумирами прошлого – представителями казахской сталинской интеллигенции («Автопортрет с моими кумирами»,

2014–2015). В интервью он неустанно повторяет, что мечтал о карьере официального советского скульптора и, если бы не распад СССР, скорее всего стал бы им, а в личных беседах признается, что по сей день занимается своего рода художественным субподрядом: проектирует памятники, которые затем устанавливаются за авторством других людей. Смелое признание для нашего времени, когда преобладающим тоном культурной критики стал тон морализаторский.

В видеофильме «Точка» (2015), своего рода приложении к работе «Пику Ленина» (о нем речь пойдет ниже), Мельдибеков интервьюирует двух историков – киргизского и таджикского, которые заочно спорят о том, какому из двух народов по праву принадлежит эта вершина, расположенная на границе современных Кыргызстана и Таджикистана. Оба апеллируют к истории: один доказывает, что первыми на эту территорию пришли киргизы, другой – что это были таджики, и каждый приводит веские доводы в пользу своей версии. Комический эффект усиливает то, что внешне историки разные: один стар, другой молод, один монголоид, другой европеоид, – но в своем бессильном противостоянии они в каком-то смысле становятся очень похожи. Их уравнивает борьба за один объект – горный пик, расположенный в труднодоступной и малопригодной для жизни местности. Работы Мельдибекова вообще отличаются особой чуткостью к миметическим эффектам – от уподобления кастрюль горным вершинам до уподобления самого себя легендарным батырам и историческим деятелям, – равно как и эффектам противостояния. Эмблематическим примером последнего служит одна из ранних работ художника – «Брат мой, враг мой» (2001), где конфликт принимает прямой характер, уже не опосредованный ни предметом борьбы, ни «объективной» системой знания и языка – Логосом, к которому, как к третейскому судье, апеллируют историки. Два антагониста с дулами пистолетов, торчащими из их ртов, оказываются двойниками, зеркально отражающими друг друга; каждый служит другому ненавистным образцом – в полном соответствии с теорией миметического желания Рене Жирара, которое развивается от «мимесиса присвоения» – соперничества за один и тот же объект – к «мимесису противостояния» – соперничеству как таковому, взаимному уподоблению всех и каждого в жертвенном кризисе⁴.

Иллюзорность предмета дележа, вполне очевидную и в приведенном выше примере, Мельдибеков высмеивает в другой своей работе – перформансе «Лед Мелькиадеса, или Туда, обратно, и снова туда» (2014), в котором он на время «присвоил» фрагменты ледника с пика

⁴ Подробно механизм миметического желания разбирается Жираром в первых главах книги «Вещи, сокрытые от создания мира» [Жирар 2016]. Максимально концентрированное и наглядное изложение этой части жираровской теории содержится в его эссе «Достоевский. От двойника к единству» [Жирар 2012].

Путина на территории Киргизии: лед был доставлен в немецкий город Хаген, на международную конференцию, посвященную проблемам глобального потепления, с намерением вернуть его на место. Обратим внимание на этот последний жест, указывающий на отказ от участия в соперничестве, от мимесиса присвоения. Теория Жирара проливает свет на многие аспекты работ Мельдибекова, и некоторые из них приобретают смысл, выходящий за рамки обличения или осмеяния. Так, миметическое повторение одной и той же горной вершины в «Пике Ленина» и «Пике Коммунизма», которое превращает ее в серию объектов, с одной стороны, показывает абсурдность подобного присвоения природного объекта политической идеологией, равно как и саму структуру дублирования, повторения, двойничества, а с другой – пусть ироническое, но по-своему эффективное разрешение этого конфликта. Художник будто дарит каждому свою вершину, устраняя причину соперничества. Это дарение одновременно обнаруживает традиционную функцию эстетики, которая заключается в своеобразном «освобождении» мимесиса, выведении его за рамки присвоения, дележа и взаимного конфликтного уподобления.

Здесь важно указать на принципиальное отличие этой и других работ Мельдибекова от некоторых ранних форм казахстанского акционизма, связанных с деятельностью галереи «Коксерек» и ее лидера Каната Ибрагимова, в которой Мельдибеков принимал участие. Практически все известные акции группы имитировали ритуал жертвоприношения, причем в роли «жреца» часто выступал Мельдибеков. Но в собственных работах, начиная с берлинского перформанса «Азиатский пленник» (1998), где его водили по городу с колодкой на шее, Мельдибеков последовательно идентифицирует себя с жертвой, постепенно освобождая эти идентификации от «мифопоэтического» ориенталистского налета, по пути которого пошли некоторые другие представители казахстанской сцены⁵. В этом отношении «Пастан» стал ключевой работой Мельдибекова – в числе прочего в силу того, что он отказывается в ней от явного расчеловечивания, демонизации и одновременно сакрализации жертвы (еще ощутимой, к примеру, в «Кентавре», где художник предстает в образе священного монстра) – если не считать ее абсолютной покорности. Эта последняя рассматривается некоторыми критиками как «рабская», а работа Мельдибекова, соответственно, как обличение раболепия и конформизма его соотечественников⁶. В эпоху, когда на искусство неизменно возлага-

⁵ Самым известным примером здесь служат видеоработы и фотографии Алмагуль Менлибаевой (см. интерпретацию ее работ Алексеем Улько [Улько 2015]).

⁶ Например, в хлестких комментариях публициста Олжаса Кожахмета, которые он дает в статье «Казахское поле экспериментов» [Misiano, Kozhakhmetov 2016, pp. 36–45].

ются критические функции, подобное толкование приходит в голову чуть ли не автоматически. Но так ли это?

В сопоставлении с другими работами Мельдибекова «Пастан» приобретает несколько другой смысл. Ведь этот фильм представляет собой прямую иллюстрацию к евангельской максиме «Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5:39). Современному человеку она представляется проповедью покорности – качества, которое, с его точки зрения, не заслуживает ничего, кроме презрения. Если современное искусство и должно что-то воспевать, то протест, вызов и бунт, но никак не смирение. Совсем иначе оценивает эту фразу Жирар: он видит в ней радикальный отказ от участия в миметическом соперничестве, красноречивым образом которого служит «Брат мой, враг мой»: «только безусловный и, если нужно, односторонний отказ от насилия может положить конец отношениям двойников» [Жирар 2016, с. 240]. Снова мы обнаруживаем рядом с критикой утвердительный посыл. Если «Пастан» что и обличает, так это любое насилие, насилие как таковое, выступая от лица жертв всех времен и народов.

Таким образом, не теша себя и других гуманистическими иллюзиями, Мельдибеков вовсе не впадает в мизантропию и не берет на себя роль обличителя рода человеческого. Его работы полны сочувствия к «маленькому человеку», от которого художник себя не отделяет. Эта его идентификация с простаком, таким «естественным человеком», понимание которого далеко, однако, от просвещенческой идеализации, наводит на мысль о жанре пасторали в современном его толковании, предложенном в 1930-е гг. английским поэтом и критиком Уильямом Эмпсоном, а позднее развитым социальным историком искусства Томасом Кроу применительно к современным художественным практикам. Как известно, классическая пастораль, берущая начало в буколической поэзии античности, воспекает естественную простоту сельской жизни, образцовым воплощением которой служит фигура пастуха и которая порой противопоставляется роскоши и безнравственности городской жизни и состоятельных классов. В литературе пасторальный жанр часто связан со стилизацией: текст имитирует «подлинные» песни пастухов, которые, однако, изъясняются высоким слогом и демонстрируют глубокие чувства и благородные помыслы. По словам Эмпсона, в основе пасторали лежит идентификация автора (и, соответственно, читателя), ставящего перед собой самые высокие эстетические и моральные цели, с «простым человеком» — носителем универсальных истин, верных для всех и каждого.

Так утверждение «это истинно по сути» преобразуется в «это истинно для всех людей из всех общественных классов, даже для тех, насчет кого вы бы такого не подумали», а это означает, что нормальным для пасторали является тон смирения. Я отказываюсь от своих специфических чувств,

поскольку пытаюсь найти лучшие, и поэтому должен какое-то время сохранять равновесие, воображая чувства простого человека. <...> Я должен представить себе его способ чувствования, поскольку о вещах рафинированных следует судить, исходя из вещей базовых, а силу черпать в слабости [Empson 1974, p. 19–20].

В трактовке эмпионовской концепции, предложенной Кроу в статье «Пасторализм и устойчивость жанра в современном искусстве», ключевую роль играет не столько перенос качеств благородного человека на человека простого и наоборот, сколько объединение возвышенной авторефлексивной абстракции, которая выступает как современный наследник классического жанра «исторической живописи» и на которую – добавим от себя – в какой-то степени обречено современное искусство, пережившее кризис репрезентации, с общепонятными, общечеловеческими мыслями и переживаниями, что позволяет преодолеть тесные рамки «высокого жанра». Согласно Кроу, современная пастораль работает путем идентификации с «простым человеком», далеким от проблематики модернистского искусства, и вообще с широкой реальностью, выходящей за границы узкоэстетического опыта. Кроу пишет:

Пасторальные формы иронии в передовом искусстве функционируют как коррективы к застыванию кодов профессиональной компетенции, к чрезмерной легкости, с которой формуле придается видимость изобретения, к давлению, оказываемому непреклонным требованием возвышенной абстракции на широту человеческой симпатии [Crow 1996, p. 211].

Иначе говоря, пастораль открывает возможность для современной формы реализма, который, однако, отнюдь не отрекается от строгой авторефлексивности, характерной для модернизма.

Отдельные примеры пасторальной идентификации, предлагаемые Кроу (от кубизма до последней волны концептуального искусства 1980-х – начала 1990-х гг.), могут показаться сомнительными, но независимо от степени их убедительности эта концепция, как мне кажется, прекрасно описывает многочисленные работы современных казахстанских художников – такие, например, как «Базар» Елены и Виктора Воробьевых, где феноменология пространства в духе минимализма объединяется с опытом продавцов и покупателей на блошином рынке, или работы Саида Атабекова на тему кокпара (козлодрания), где колышущаяся масса игроков образует «ковровую» композицию в духе модернистской абстракции, или «Объекты памяти» Александра Угая, где исследование медиума фотографии совмещается с выявлением универсальных переживаний, связанных с утратой близких, памятью и забвением⁷. Но, воз-

⁷ Анализ работ Воробьевых и Угая см. в моих статьях «Занимательный модернизм» [Фоменко 2020] и «За порогом видимого» [Фоменко 2021]. Об Атабекове см. короткую, но содержательную заметку Оксаны Шаталовой [Шаталова 2009].

можно, никто так не последователен в осуществлении этой концепции, как Мельдибеков. Его работы указывают и на необходимость смещения акцентов в разговоре о современной пасторали. Если для Кроу важно было подчеркнуть именно «популярный» и «реалистический» элемент пасторального контраста как противостояние против самодовлеющей абстракции, ограниченной в своем высокомерии, то сегодня важнее предотвратить обратную опасность, которая состоит в ограничении горизонта референциальным аспектом, – опасность, особенно актуальную в случае искусства, выходящего за рамки «западного канона». Есть риск, что теперь уже «широта человеческой симпатии» поглотит «возвышенную абстракцию» и «коды профессиональной компетенции», что дескриптивная функция вытеснит авторефлексивное измерение и все сведется к поверхностному реализму с моралистическим уклоном.

В качестве обратного примера, служащего вместе с тем прекрасным образцом пасторального контраста, сошлюсь на «Семейный альбом» (2006–2011) – одну из ключевых работ Мельдибекова, в которой инсценируется «встреча» двух описанными выше антропологических полюсов, обычно существующих изолированно. В этой работе художник использовал фотографии из альбомов своих родных и близких, которые в советские годы снимались на фоне различных памятников, часто семейными группами. Проявив недюжинные организационные способности, Мельдибеков «переснял» эти фотографии на тех же местах с тем же составом участников, но, разумеется, повзрослевших или постаревших за те годы, что разделяют фотосессии. Проект перекликается со знаменитыми «Сестрами Браун» американского фотографа Николаса Никсона, который на протяжении нескольких десятилетий с 1975 г. делал групповые портреты своей жены и ее трех сестер, всегда выстраивая их в одинаковом порядке, а также с семейными фотопортретами Томаса Штрута. Но Мельдибеков преобразует тему: возрастные изменения и игра индивидуальных сходств и различий, демонстрируемые моделями Никсона и Штрута, отступают на второй план по сравнению с куда более радикальными изменениями, которым подверглись памятники, составляющие фон семейных фотографий. Места, где чаще всего стояли Ленин или другие фигуры, репрезентировавшие коммунистическую идеологию и революционное прошлое СССР, украсили символы новой власти – деятели национальной культуры, полумифические батыры, племенные вожди, государственные эмблемы. Какие-то фигуры просто бесследно исчезли, сметенные событиями постперестроечных лет, так что лишь голый минималистский куб постамента остался напоминанием о прежней символической маркированности данного места. Эти идеологически нейтральные постаменты, готовые принять любую фигуру, наполниться любым содержанием и репрезентировать любой политический режим, чтобы затем благополучно его пережить, стали позднее темой проекта «Призрач-

ное вторжение» (2013–2015). В нем воспроизведены формы двух постаментов (один из них стоит в Ташкенте, другой в Бишкеке), которые лишились своих фигур в акте квазимодернистской иконоборческий редукции, превратившись в итоге в произведения абстрактного искусства. Для Мельдибекова они служат напоминанием о несостоявшемся туркестанском авангарде: речь, следовательно, идет не только о критическом разоблачении попытки скорректировать историческое прошлое в соответствии с политической повесткой дня, но и о позитивном утверждении какой-то другой исторической и эстетической возможности, о волевой (ре)конструкции преемственности.

В «Семейном альбоме» мирное, почти идиллическое соседство двух вышеописанных полюсов – героического и повседневного – в культурном ландшафте напоминает о классических, буколических признаках жанра, а ирония в адрес героики монументов (тоже своеобразных наследников «высокого жанра», хотя и альтернативных модернистской абстракции) отсылает к «реалистической» версии пасторали, представленной, например, шекспировской фигурой дурака или шута⁸. Пасторальный контекст обнаруживает еще одну историческую отсылку – к «Аркадским пастухам» (и, шире, классической теме *memento mori* и *vanitas*), далекими потомками которых являются персонажи «Семейного альбома», обнаруживающие разрушительную и одновременно освобождающую работу времени – на сей раз не природного, а исторического. В этой работе Мельдибеков идентифицирует свое искусство с вернакулярной практикой фотографирования на фоне памятников и других достопримечательностей, а помимо этого – с биографическим опытом всех, кто жил в эпоху экономических, политических и социальных потрясений, связанных с распадом СССР. Но вместе с тем здесь присутствует и «высокий» регистр абстракции, выражающийся не только в использовании безличной процедуры апроприации, анонимность которой сталкивается с глубоко личным опытом семейного архива, но и в ироническом переосмыслении одной из базовых модернистских стратегий, а именно проблематизации оппозиции фигуры и фона – но не на формальном, а на концептуальном уровне. Если в модернизме деконструкция этой оппозиции позволяла преодолеть конвенциональный иллюзионизм и антропоцентризм произведения искусства и выявить базовую структуру визуального вос-

⁸ «Простой человек становится нелепым глупцом, который, однако, обладает более здравым умом, чем те, кто стоят выше него, и высказывает более фундаментальные истины; он „близок природе“, в которой нуждается человек сложный... он накоротке с загадочными силами нашей собственной природы, поэтому шуту известно бессознательное; он может говорить правду, потому что ему нечего терять. Кроме того, идея того, что он близок природе, а следовательно, мирозданию, наподобие человека Сенеки, придает ему оттенок стоицизма» [Empson 1974, p. 14].

приятия (а также картинного медиума), то для казахстанского художника она оказывается способом акцентировать внимание на отношениях между двумя социально-антропологическими полюсами.

Это смещение акцентов в использовании ключевых приемов и моделей модернистского искусства, которые наполняются аффективным, телесным и историческим содержанием, вообще очень характерно для Мельдибекова (как, впрочем, и для многих его коллег из разных стран мира, которые прибегают к приемам минимализма или концептуального искусства, но уходят при этом от модернистского автореферентного пуризма). Одной из таких моделей является индексальный след – стратегия, игравшая решающую роль в критике традиционной концепции выражения в искусстве авангарда и неоавангарда – сначала у Марселя Дюшана, а затем у Роберта Раушенберга, Джаспера Джонса, Сая Туомбли, Брюса Наумана и др.⁹ Стоит отметить, что с обращением к этой стратегии связаны истоки новейшего казахстанского искусства, поскольку именно она задействована в ключевых работах Рустама Хальфина – одного из родоначальников этого искусства¹⁰. Одна из них – это проект «Пулота», объединяющий ряд работ, выполненных в разных техниках в 1990-х – первой половине 2000-х гг. Неологизм, использованный в его названии и образованный путем объединения слов «пустота» и «полнота», описывает пространство внутри неплотно сжатой ладони. Это пространство существует в двух формах: будучи пустым, оно выступает как своеобразный «видоискатель», позволяющий установить некую телесно обусловленную, «органическую» рамку кадра и с ее помощью присвоить, каннибальски поглотить некоторый фрагмент реальности (или чужой картины); будучи заполненным каким-либо веществом (например, глиной), оно превращается в пластический модуль¹¹. Проект Хальфина, прозрачно намекающий на снятие противоположностей в духе радикального авангарда, с которым художник был связан через фигуру своего учителя Владимира Стерлигова (ученика Малевича) одновременно переключается с одной из ключевых тем всего искусства 1990-х гг. – темой телесности, «низкого материализма». Тактильные ассоциации, вызываемые объектами-пулотами, равно как сам способ их создания, как бы подчиняют себе зрение, лишая его отстраненности, обособленности от мира материи. Существует также неявная ориенталистская референция, соот-

⁹ Об использовании индекса в противовес экспрессивному знаку в искусстве неоавангарда см. статью Розалинд Краусс в: [Фостер и др. 2019, с. 430–434].

¹⁰ Краткий обзор творчества Хальфина см. в: [Сорокина 2017; Sorokina, Shklyayeva 2015].

¹¹ О концепции пулоты см.: *Блинова Л.* Рука и глаз // Между прошлым и будущим. Археология актуальности: Каталог выставки в рамках проекта Гете-Института «Минус двадцать» / Под ред. Ю. Сорокиной, Е. Воробьевой. Алматы: Гете-институт, 2012. С. 59.

ветствующая хальфинской идее «номадического модернизма»: дело в том, что способ изготовления пулоты – сжимание комка глины или другого вязкого и пластичного вещества в ладони – и форма, возникающая в результате этой простой процедуры, наводят на мысль об одном из известнейших блюд казахской и всей центральноазиатской кухни – куртe (или куруте), сушеном твороге, который может формироваться таким же способом. Таким образом, тактильность объединяется здесь с оральностью. А если дополнить этот ассоциативный узел еще более очевидными экскрементальными коннотациями, то становится понятен регрессивный импульс, лежащий в основе этого и ряда других хальфинских проектов – его устремленность к аутоэротической самодостаточности, полноте до всякого разделения, которая по сути своей неотличима от пустоты.

Если в работах Хальфина индекс функционирует в этом регрессивном режиме и указывает на авангардистское устремление к истокам произведения искусства (совпадающим с истоками субъективности), то Мельдибеков обращает регресс вспять и соотносит индексальный след с социальным и историческим контекстом. Двумя наиболее впечатляющими примерами переосмысления этой стратегии служат, в одной стороны, работы Мельдибекова, посвященные теме горных вершин – такие, как «Пик Ленина» (2006–2014) и «Пик Коммунизма» (2007–2014), а с другой – более поздняя серия «Тавро» (2014–2015).

Материалом для «горной серии» послужили эмалированные тазы, миски и кастрюли, изображающие различные горные вершины, которые на протяжении XX века неоднократно подвергались переименованию в зависимости от политического и идеологического «сезона» (как в работе «Сезон в Гиндукуше» [2012], сделанной из разноцветных кастрюль). Так, высочайшая вершина Советского Союза, бывший пик Коммунизма на территории современного Таджикистана, сменила название шестикратно и ныне носит имя Исмаила Самани – представителя династии Саманидов, правившей в IX–X вв. Поэтому и серия, посвященная этой горе, включает в себя шесть объектов – изначально идентичных, но принявших немного разные формы после того как художник подверг их необходимой обработке. Если в «Семейном альбоме» сталкиваются два измерения времени – историко-политическое и биографически-приватное, то здесь в игру включается время природное, геологическое. Словно в подражание процессам формирования и распада горных пород и рельефа земной коры Мельдибеков деформирует тазы и кастрюли, тем самым визуализируя и доводя до чаемого и одновременно абсурдного предела апроприации природного ландшафта политическими идеологиями.

В «горной серии» особенно ярко проявляется одна особенность, присущая и другим работам Мельдибекова: при всей своей критической заряженности они далеко не прямолинейны и не публицистичны. В них есть специфическая внутренняя пластика и внимание к, казалось

бы, незначительным деталям, порождающее такие смысловые эффекты, которые не поддаются однозначной генерализации – «прибавочный элемент» эстетического. Помятые эмалированные тазы, кастрюли и ванны, изображающие заснеженные вершины в «Пике Ленина» и «Пике Коммунизма», действительно очень на них похожи сочетанием полубодранной белой краски и обнажившегося серого металла. Комическое снижение, тонко отсылающее к дюшановскому «Фонтану» (символическому предку всего концептуального и постконцептуального искусства), в основе которого также лежит «переименование» предмета сантехники, соседствуют с поэтическим образом, утверждающим ценность индивидуального ручного труда – пусть и принявшего характер деформации, практически порчи серийного промышленного изделия.

Второй из упомянутых мной циклов, «Тавро», снова возвращает нас к теме ничтожного субъекта, безответной жертвы, которая была поднята «Пастаном», но впоследствии отступила на второй план, оттесненная «метамонументальными» проектами Мельдибекова. При этом можно указать на различие в трактовке этой темы, обусловленной медийальной спецификой соответствующих работ: если в видеоперформансах трансляция травматичного опыта осуществлялась посредством нейтрального и безучастного телеэкрана, который «забывает» о содержании трансляции вместе с ее прекращением, то здесь экран оказывается неотделим от поверхности тела, а информация, на нем записанная, не поддается пере- или отключению.

Этот цикл родился из случайного открытия, сделанного Мельдибековым на одной из кожевенных фабрик в Бишкеке, где художник покупал материал для других целей. Дело в том, что в советское время скот в колхозных стадах клеймили порядковыми номерами, и в Киргизии эта традиция сохранилась по сей день. Выжженное каленым железом тавро остается на снятой и выделанной шкуре. Мельдибеков приобрел около десятка таких пронумерованных (по сути бракованных) кож и придал им форму картин – идеально ровную и прямоугольную, полностью нивелирующую форму тел, с которых эти кожи сняты. При этом цифры оказались на разных участках квадратов – одни выше, другие ниже. При экспонировании (а серия впервые была показана на ретроспективе Мельдибекова в алматинском Музее искусств им. А. Кастеева¹²) работы были размещены в порядке возрастания номеров – 845, 2670, 5453... – и на разной высоте с тем расчетом, чтобы выстроить цифры в одну линию независимо от их положения на плоскости. Таким образом, инсталляция строилась на игре между единичностью каждой картины, снабженной индивидуальным номером

¹² Ербосын Мельдибеков, «Вечное возвращение». Галерея «Аспан», Музей искусств им. А. Кастеева (Алматы). Куратор Виктор Мизиано. 12.02.2015–29.03.2015.

и обладающей индивидуальной «композицией», и объединяющей их тотальной системой. Серийная, минималистская организация не в состоянии полностью отменить уникальность объекта, который служит ее материалом, а слепая к различиям воля к тотальности лишь обнаруживает и подчеркивает лакуны в этой серии – т. е. недостающие звенья между номером 845 и 2670, 2670 и 5453 и т. д. Выставленные картины оказываются лишь малой видимой частью айсберга, погруженного в толщу забвения – забвения о совершенном насилии.

Эти «номерные» индексальные квазикартинки отсылают к концептуализму 1960–1970-х гг. и прежде всего к работам Он Кавары, все содержание которых сводится к дате их изготовления и которые, в сущности, тоже являются знаками индексального типа – индексами времени, когда они были созданы. Но у Мельдибекова авангардная стратегия отождествляется с конвейером скотобойни, а автореферентный набор цифр, тавтологически обозначающий тот день, когда картина была написана, превращается в шрам от ожога, напоминание о боли, страдании и смерти. Трудно вообразить более сильную метафору отношения между телами индивидов и машиной тоталитарной власти, которая эти тела захватывает, ранжирует и прореживает. Если классический концептуализм, по словам Бенджамина Бухло, представляет собой «административную эстетику», имитирующую бюрократические институты постиндустриального общества [Buchloh 1990, p. 105–143], то Мельдибеков напоминает о тонкой грани, отделяющей эти институты от власти иного типа, далекой от того, чтобы становиться частью прошлого. Но точно так же он напоминает о другом – об аффективном опыте, о несводимой единичности существования, о жалкой, немонументальной, уязвимой и в то же время стойкой жизни.

Литература

- Бодрийяр 2000 – *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Пер. с фр. Н. Суслова. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. 95 с.
- Гройс 2003 – *Гройс Б.* Комментарии к искусству / Пер. с нем. А. Фоменко и др. М.: Худож. журнал, 2003. 341 с.
- Дёготь 1998 – *Дёготь Е.* Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998. 223 с.
- Жирар 2012 – *Жирар Р.* Достоевский. От двойника к единству // *Жирар Р.* Критика из подполья / Пер. с фр. Н. Мовниной. М.: НЛО, 2012. С. 42–133.
- Жирар 2016 – *Жирар Р.* Вещи, сокрытые от создания мира / Пер. с фр. А. Лукьянова и О. Хмелевской. М.: Изд-во Библейско-богословского ин-та, 2016. 518 с.
- Книга о дао и дэ 1984 – *Книга о дао и дэ* / Пер. Ян Хин-шуна // *Литература древнего Востока. Иран, Индия, Китай* / Ред. Ю. Алиханова, В. Никитина, Л. Померанцева. М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 227–230.

- Крюгер 2015 – *Крюгер А.* Виктор и Елена Воробьевы: о точности и несовершенстве // Елена и Виктор Воробьевы: Художник спит: Каталог выставки в Музее искусств им. А. Кастеева, Алматы / Ред. В. Мизиано. Алматы: Aspan Gallery, 2015. С. 28–33.
- Сорокина 2017 – *Сорокина Ю.* Номадический модернизм как локальная новация // Современное искусство Востока: Сб. материалов международной научн. конф. / Ред.-сост. Д. Воробьева; Моск. музей современного искусства, Гос. ин-т искусствознания. М., 2017. С. 269–281.
- Улько 2015 – *Улько А.* Ребенок на песке // Художественный журнал. 2015. № 96 [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/18/article/269> (дата обращения 09 сентября 2022).
- Фоменко 2007 – *Фоменко А.* Люмпен-арт // Фоменко А. Архаисты, они же новаторы. М.: Новое лит. обозрение, 2007. С. 51–58.
- Фоменко 2020 – *Фоменко А.* Занимательный модернизм // Художественный журнал. 2020. № 114. С. 110–123.
- Фоменко 2021 – *Фоменко А.* За порогом видимого: Фотографические объекты Александра Угая // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11. № 2. С. 263–287.
- Фостер и др. 2019 – *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Пер. с англ. под ред. А. Фоменко и А. Шестакова. М.: Ad Marginem, 2019. 896 с.
- Шаталова 2009 – *Шаталова О.* Чимкентский крест & полумесяц // arba.ru. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.arba.ru/article/5617> (дата обращения 09 сентября 2022).
- Buchloh 1990 – *Buchloh B.* Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October. 1990. No. 55. P. 105–143.
- Crow 1996 – *Crow T.* The Simple Life: Pastoralism and the Persistence of Genre in Recent Art // Crow T. Modern Art in the Common Culture. London: Yale University Press, 1996. P. 173–211.
- Empson 1974 – *Empson W.* Some Versions of Pastoral. New York: New Directions, 1974.
- Krauss 1977 – *Krauss R.* The *Double Negative*: a New Syntax for Sculpture // Krauss R. Passages in Modern Sculpture. New York: The Viking Press, 1977. P. 243–288.
- Misiano, Kozhakhmetov 2016 – Misiano V., Kozhakhmetov D. (ed.). Yerbossyn Melidibekov: Eternal Return. Almaty: Aspan Gallery, 2016.
- Smithson 1996 – *Smithson R.* A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey // *Smithson R.* The Collected Writings. Berkeley, Los Angeles, London: University of Chicago Press, 1996. P. 68–74.
- Sorokina, Shklyayeva 2015 – *Sorokina Yu., Shklyayeva S.* The Eurasian Utopia: The Legacy of the Nomadic Modernist // Third Text. 2015. No. 29 (6). P. 511–525.

References

- Baudrillard, J. (2000), *V teni molchalivogo bol'shinstva, ili Konets sotsial'nogo sveta* [In the Shadow of the Silent Majority, or The End of Social], Suslov, N. (transl.), Izd-vo Ural'skogo universiteta, Yekaterinburg, Russia.
- Buchloh, B. (1990), "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, no. 55, pp. 105–143.

- Crow, T. (1996), "The Simple Life: Pastoralism and the Persistence of Genre in Recent Art", *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, London, UK, pp. 173–211.
- Dyogot', E. (1998), *Terroristicheskii naturalism* [Terrorist Naturalism], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Empson, W. (1974), *Some Versions of Pastoral*, New Directions, New York, USA.
- Fomenko, A. (2007), "Lumpen Art", *Arkhaisty, oni zhe novatory* [Archaists, or innovators], NLO, Moscow, Russia, pp. 51–58.
- Fomenko, A. (2020), "Amusing Modernism", *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 114, pp. 110–123.
- Fomenko A. (2021), "Beyond the Threshold of the Visible. The Photographic Objects of Alexander Ugay", *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, vol. 11, no. 2, pp. 263–287.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. and Joselit, D. (2019), *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art since 1900: modernizm, anti-modernizm, postmodernizm], Fomenko, A. and. Shestakov, A. (transl., eds), Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Girard, R. (2012), "Dostoevsky. From Doppelgänger to Oneness", *Kritika iz podpol'ya* [Critique from the Underground], Movnina, N. (transl.), NLO, Moscow, Russia, pp. 42–133.
- Girard, R. (2016), *Veshchi, sokrytye ot sozdaniya mira* [Things Hidden since the Foundation of the World], Luk'yanov, A. and Khmelevskaya, O. (transl.), Izd-vo Bibleiskobogoslovskogo in-ta, Moscow, Russia.
- Groys, B. (2003), *Kommentarii k iskusstvu*, [Art Comments], Transl from German. by A. Fomenko, A. et. al. (transl.), Khudozhestvennyi zhurnal, Moscow, Russia.
- Krauss, R. (1977), *The Double Negative: a New Syntax for Sculpture, Passages in Modern Sculpture*, The Viking Press, New York, USA, pp. 243–288.
- Kruger, A. (2015), "Elena and Viktor Vorobyev: On Precision and Imperfection", Misiano V. (ed.), *Elena and Viktor Vorobyev: Khudozhnik spit* [The artist sleeps. Catalogue of exhibition in the Kastaev Art Museum], Aspan Gallery, Almaty, Kazakhstan, pp. 28–33.
- Misiano, V. and Kozhakhmetov, D. (eds.) (2016), *Yerbossyn Meldibekov: Eternal Return*, Aspan Gallery, Almaty, Kazakhstan.
- Shatalova, O. (2009), Cross and Crescent of Shymkent [Chimkentskiy krest I polumes'az], URL: <http://www.arba.ru/article/5617> (Accessed 9 September 2022).
- Smithson, R. (1996), "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", *The Collected Writings*, University of Chicago Press, Berkeley, Los Angeles, London, pp. 68–74.
- Sorokina, Yu. (2017), "Nomadic Modernism as a Local Innovation", Vorob'eva, D. (ed.), *Sovremennoe iskusstvo Vostoka, Sb. materialov mezhdunarodnoi nauchn. konf.* [Contemporary Art of the East. Proceedings of the International Scientific Conference], Mosk. muzei sovremennogo iskusstva, Gos. in-t iskusstvoznaniya, Moscow, Russia, pp. 269–281.
- Sorokina, Yu. and Shklyayeva, S. (2015), "The Eurasian Utopia. The Legacy of the Nomadic Modernist", *Third Text*, no. 29 (6), pp. 511–525.
- Tao Te Ching (1984), "The book of "dao and de", Alikhanov, Yu., Nikitin, V. and Pomerantsev, L. (eds.), *Literatura drevnego Vostoka* [Literature of the ancient East. Iran, India, China], Izd-vo MGU, Moscow, Russia, pp. 227–230.
- Ul'ko, A. (2015), "Child on the Sand", *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 96, available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/18/article/269> (Accessed 9 September 2022).

Информация об авторе

Андрей Н. Фоменко, доктор искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; st802682@spbu.ru

Information about the author

Andrei N. Fomenko, Dr. of Sci. (Art Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; st802682@spbu.ru