

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ АНАСТАСИИ ХОРОШИЛОВОЙ

Настоящий текст, как следует из его названия, исходит из гипотезы, что творчество Анастасии Хорошиловой узнает себя в исследовательской практике социального антрополога. В самом деле, все, созданные ею к настоящему моменту работы, посвящены анализу человека, показанного в привычном для него материальном окружении и встроенного в силу социальных или топографических обстоятельств в некое сообщество. Это могут быть ученики балетной школы и воспитанники интерната ("*Islanders*", 2002-2005), жители далекой русской деревни («Бежин луг», 2004-5) или периферийного города («Балтийск», 2005), или же это могут быть члены макро-сообщества – нации, жителей Российской Федерации («Русские», 2006-2007). В своей последней работе, «Узкий круг», Хорошилова обратилась к сообществу, спаянному идейной, конфессиональной солидарностью. А, между прочим, как раз на анализе конфессиональных сообществ - достаточно вспомнить классические труды Эмиля Дюркгейма, Ричарда Парка и Макса Вебера - социальная антропология сформировалась как самостоятельная дисциплина.

Отождествление фотографической практики с социально антропологическим исследованием имеет давнюю традицию, восходя, в частности, к Августу Сандеру, современнику Парка, Вебера и других отцов современной социологии. Хорошилова, работая фотографическими сериями, методично описывающими некую социальную группу, осознанно или стихийно, следует этому немецкому мастеру (кстати, художественное образование она получила как раз в Германии). К этой же традиции восходит и используемый ею художественный язык, в котором объект съемки важнее, чем ее субъект. Этот язык - как объясняет сама художница - намеренно «деэстетизированный», чурающийся «репортажа, с его короткой жизнью, равной календарным циклам изданий», а также «портретного жанра, ограниченного поисками оттенков психологии индивидуума» и «постановочной фотографической съемки, в большей степени иллюстрирующей концепции»¹.

Однако фундаментальное отличие исследовательской работы Хорошиловой от ее предшественников предопределено в частности тем, что она имеет дело с совершенно новым объектом. Ведь общество начала XXI века разительно отличается от того, которое в 20-30-ые годы прошлого столетия анализировали в фотографии Сандер, а в социологии Вебер. Общество первых десятилетий XX века – эпохи «тяжелой современности», если пользоваться терминами уже современных социологов² - было иерархически выстроенным, насеченном на устойчивые социальные ниши и страты. Именно поэтому Сандер показывал в своих работах характерные типы, репрезентировавшие некую социальную и антропологическую категорию, т.е. нечто близкое тому, что Вебер называл «идеальными типами». В своей совокупности аналитика классиков

1

Здесь и далее я ссылаюсь на текст Анастасии Хорошиловой, написанный для настоящего каталога.

2

Термины «тяжелая современность» и «текущая современность» были предложены Зигмунтом Бауманом в частности в его книге: «*Текущая современность*», «Питер Пресс», С-Пб, 2008 (Zygmunt Bauman "*Liquid Modernity*", Polity Press, London, 2000).

современности стремилась дать структурное описание общественного тела, формировавшегося тогда в процессе стремительной модернизации.

Однако, сегодня «тяжелую современность» сменила современность «текучая». Главная ее особенность – это радикальная индивидуализация, разрушающая строго упорядоченные социальные страты и незыблемые идентичности. Так созданная Хорошиловой серия «Балтийск» соприкасается с социальными последствиями деиндустриализации, что довелось пережить многим промышленным центрам, созданным в эпоху «тяжелой современности». В свою очередь серия «Русские» раскрывает шокирующее многообразие идентичностей, уживающихся в современной России, вопреки сложившемуся представлению о ее высокой социальной однородности.

В своей новой работе «Узкий круг» Хорошилова обратилась к еще одному крайне симптоматичному феномену «текучей современности» – конфессиональной общине. Как констатируют социальные исследователи, современный индивид, растерянный перед лицом текучей неустойчивости идентичностей, ищет прибежища в конфессиональных и подобным им столько же замкнутым и строго структурированным социумам. Закономерно поэтому, что Хорошилова обратилась в этой работе именно к иудаистской общине, т.е. к религиозной конфессии, отличающейся крайне кодифицированной политикой жизни. Однако знакомство с работой Хорошиловой убеждает нас, что представленный в «Узком круге» социум – учеников московских еврейских школ, не поддается социальному обобщению, на его основе трудно вывести веберовский «идеальный тип». В отличие от традиционных конфессиональных общин – скрупулезное описание их ставили социологи Чикагской школы в 20-40-ые годы XX века, члены современной религиозной общины крайне индивидуализированы. И хотя наглядно очевидно, что герои работы, несомненно, узнают себя в своем конфессиональном сообществе – так все мальчики, без какой-либо принужденности, следуя предписаниям, прикрывают темя ермолкой, но также наглядно очевидно – достаточно взглянуть на то, как одеты подростки, какими атрибутами они себя маркируют, и то, что все они узнают себя и в других сообществах и молодежных субкультурах. Этим герои «Узкого круга» разительно отличаются от персонажей «Исчезнувшего мира» Романа Вишняка, снимавшего мир Восточно-европейского еврейства накануне холокоста. Таким образом, если Вебер в своих знаменитых исследованиях мировых религий выводил из конфессиональной культуры народов глобальную социальную и даже экономическую типологию, то сегодня в жизненной политике индивида конфессиональная идентификация диалогует с другими идентичностями, вступая с ними в индивидуализированные комбинации. Следовательно, современные конфессиональные общины – это не пережиток прошлого, а результат осознанного регресса к фундаменталистским ценностям, т.е. это такой же симптоматичный атрибут современности как Интернет и мобильная связь.

Впрочем, оговорим, что данная или какая-либо иная социальная диагностика для Хорошиловой не является предпосылкой исследования – как подлинный социальный аналитик она, приступая к работе, выводит любые *a priori* за скобки, диагностика у нее – это всегда следствие и результат исследования. Гарантией тому является используемой Хорошиловой художественный язык, восходящий – как уже говорилось – к традиции объективной фотографии, – язык, который старается ничего не навязывать воссоздаваемому объекту и предъявить его с максимальной беспристрастностью. И все же в работах у Сандера, как и у других классиков объективной фотографии присутствовал элемент субъективности: они поэтизировали объект съемки, превращения их из социального факта, в романтизированных персонажей. Встречаем мы это и у старшего поколения антропологов: даже структуралист Клод Леви-Стросс не

удержался и дал своему знаменитому исследованию Южно-Американских индейцев сентиментальное название, «Печальные тропики». Хорошилова же намеренно усугубляет объективизм фотографического взгляда: она пытается максимально очистить его от эмоциональной интенции, свести его к обыденному незаинтересованному взгляду. Все ее работы неизменно строятся на предъявлении в чистом виде базовых принципах фотографии – на прямой стационарной съемке, на усредненной сбалансированности фона и помещенной в центр кадра человеческой фигуры, на ровном освещении объекта, на неизменно прямом, лишенным определенного выражения, взгляде модели в объектив. Это своего рода «нулевой уровень съемки» (перефразируем здесь Ролана Барта), лишенный явных носителей артистизма, т.е. игры ракурсом или светом, повествовательной драматургии, выстроенных мизансцен и т.п. Это та съемка, в которой высокое профессиональное мастерство встречается с неискушенностью дилетанта.

Подобные установки Хорошиловой близки методологии современного поколения антропологов, чей исследовательский метод восходит к знаменитому утверждению Гегеля, что «нет ничего более абстрактного (и соответственно «высоко теоретичного»), чем наше обыденное восприятие». Так же как и современные исследователи, Хорошилова отдает себе отчет, что, исследуя «визуальную оболочку» социальной реальности, она, как и любой исследователь имеет монополию на различение, т.е. она может навязать своему объекту то, что принадлежит ее, а не его субъективности. Строя свою работу на наглядном вскрытии основ языка фотографии, она пытается отказаться от того, что социологи называют «когнитивным насилием» исследователя, и сделать так, что бы объект съемки явил себя в своей подлинности.

Эти методы работы – и у фотографа, и у исследователя, есть программный ответ на условия «текущей современности», которая, во-первых, существенно изменила объект исследования, а, во-вторых, заставила пересмотреть профессиональную этику исследователя. Если в первой половине XX века язык объективной фотографии использовался для того, что бы объективно описать социальную номенклатуру современного общества, то сегодня задача стала еще сложнее: ведь теперь объекты исследования обладают комплексной идентичностью и описывать их надо предельно деликатно. «Нулевой уровень съемки» рожден современными социальными и антропологическими условиями, которые стали столь неустойчивыми и остаются еще столь непознанными, что невольно провоцируют предположение, что все современные методы, особенно наиболее изощренные, утратили свою адекватность.

Эту новая реальность глобализовавшегося мира породила в 90е годы теорию (скорее даже идеологию) мультикультурализма. Полный самых лучших побуждений, мультикультурализм призывал к уважительному принятию Другого, его иной идентичности. Именно эти ценности мотивировали в миновавшем десятилетии целые направления как современного искусства, так и социальных исследований. Однако мультикультурная идеология нашла и своих критиков: ее упекали, что декларативное сострадание к Другому – это новая форма его унижения, это новый маневр, предъявить свое Я как исходную и следовательно господствующую идентичность. Таково этическое обоснование почему взгляд на Другого должен оставаться бесстрастным в своей объективности. И действительно, Хорошиловой сделала все возможное, что бы эмоциональный контакт с героями «Узкого круга», как и «Бежина луга», «Балтийска» и других ее работ возник у нас без какой-либо ее явного принуждения.

Понимание же Хорошиловой человеческого субъекта заложены в том, как строится у нее соотношение фона и фигуры, а также в том, как трактуются ею эти категории. В своих photographиях она неизменно выстраивает некое их условное

равновесие. Фон у нее никогда не подавляется находящейся в центре фигурой и всегда обладает достаточной информативностью. Так в «Узком круге» узнаются характерные интерьеры российской школы, в которых, однако, различимы многочисленные следы, оставленные существующими в нем индивидами (росписи на стенах, потертости паркета, выщербленки и трещины штукатурки и т.п.). Подобные, согретые человеческим присутствием пространства классик современной антропологии, Марк Оже, называет «местами» – *lieu*, в отличие от дегуманизированных «не-мест» - *non-lieu* - стандартизированных, стерильных пространств глобализированной современности. Характерно, что на фотографиях «певца *non-lieu*» - Андреаса Гурского (также, кстати, представителя современной объективной фотографии), мы никогда не видим человеческую фигуру, а если там и обозначено антропологическое присутствие, то это глобализированные анонимные толпы. Хорошилову же интересует другая сторона современности - пространства аутентичной человеческой жизни.

Эти жизненные пространства – как показали антропологи - являются производными от специфического жизненного уклада сообщества или, в терминологии социолога Пьера Бурдьё, хабитуса. Этот термин имеет прямое отношение к работе Хорошиловой, потому что в нем подчеркивается не только детерминирующая социальная функция уклада, но и активная роль в его создании и пересоздании сообщества и каждого индивида. Отсюда и неизменное появление в ее работах человеческой фигуры, господствующей в центре изображения. Так в отличие, например, от Томаса Руффа (если привести еще одного автора немецкой объективной фотографии 80-х) Хорошилова никогда не показывает субъекта, выхваченного из его хабитуса, но в отличие от, например, от финского фотографа Эско Манникко человеческая фигура у нее никогда не растворяется в окружающей его материальной среде, т.е. не является производной от хабитуса. Таким образом, Хорошилова не романтик ищущий Другого в некоем метафизическом субъекте, но и не этнограф понимающий Другого как некоего экзотического антипода, не доступного адекватному диалогу. Она именно антрополог, ищущий реального Другого, который тем и интересен, что является носителем иного не пережитого тобой опыта.

Наконец, еще одним и принципиальным для работ Хорошиловой компонентом является взгляд модели, неизменно обращенный на зрителя. При этом, зная технологию фотографирования, очевидно, что в момент съемки модели смотрят на снимающего, т.е. на автора работ, которая в этот момент также смотрит на модель съемки. Говоря иначе, все работы Хорошиловой строятся на встрече взглядов, один из которых, оставаясь в прямом смысле слова «за кадром», является, однако, частью работы. Все эти работы собственно и посвящены встрече – за каждой из них очевидна ее предыстория: вхождение фотографа в «узкий круг», выстраивание групповых и индивидуальных отношений, непринужденное позирование, ставшее результатом взаимного доверия модели и фотографа и, наконец, прямой взгляд в глаза друг-другу. Этот факт производности каждой работы от встречи и есть объяснение, чем работа Хорошиловой отличается от «репортажа», где фотограф не вступает в отношения с моделью, а лишь «схватывает ее врасплох», и от портретной фотографии, где фотограф хоть и вступает в отношения, но лишь профессиональные, а не человеческие.

Вспомним, однако, категория встречи была ключевой для многих авторских и групповых поэтик 90-х, дав в частности жизнь модному тогда термину «эстетика взаимодействия»³. Термин этот апеллировал к опыту групповых процессуальных

3

См.: Nicholas Bourriaud «*Esthetique relationnelle*», Les Presses du Reel, Paris, 1998

проектов, в которых социальному взаимодействию художников придавался эстетический статус. По сути, речь здесь шла об эстетизации практики новых сообществ, столь присущих, как говорилось выше, «текучей современности» и ставших предметом интереса исследователей, в том числе и Хорошиловой. При этом для понимания отличия работы Хорошиловой от «эстетика взаимодействия», принципиальным является не столько то, что сама она склонна не создавать сообщества, а анализировать их, сколько то, что групповой работе она предпочла одиночество. Ее позиция уводит ее от встречи со «своими», чтобы в уютном кругу пережить смутные времена, а направляет ее ко встрече с Другими с тем, что бы понять себя в эти смутные времена⁴.

Впрочем, встреча с Другим – это не легкий опыт. В самом деле, взгляд смотрящих на нас героев хорошиловских фотографий – даже если это милостивые подростки или буколические русские бабушки, как и любой прямой взгляд, рождает в нас эмоциональную мобилизацию, ответное душевное напряжение. Встреча со взглядом, с лицом или Ликом Другого, как писал Левинас, это всегда событие – событие метафизическое и универсальное.

Отсюда следует два существенных для работы Хорошиловой момента. Во-первых, смотрящие на нас шестнадцать взглядов, принадлежащих членам одного сообщества, одного «узкого круга», но при этом сохраняющим свою индивидуальную идентичность, т.е. где ни вместе они, ни по отдельности не являют собой обобщенный «идеальный тип», есть встреча с Другой универсальностью – универсальностью Другого сообщества и персональной универсальностью шестнадцати Других. Выявление же универсальности Другого – это важное открытие, знания которого как раз так не хватало идеологии мультикультурализма.

Во-вторых же, встреча эта, будучи событием, есть несомненно опыт выискания Хорошиловой универсальности собственного существования. При этом опыт этот не может быть обретен «раз и навсегда»: в нашу «текущую» эпоху он должен постоянно обретаться заново – от встречи к встрече, от исследования к исследованию. Поэтому работа Хорошиловой строится на еще одном хрупком балансе – не только воссозданного индивида и его хабитуса, но и на ее исследовательской способности отождествить себя с чужим хабитусом и в тоже время сохранить по отношению к нему исследовательскую и экзистенциальную дистанцию. Этим ее работа принципиально отличается от художников, отождествивших себя с одним сообществом и посвятивших себя его описанию – будь то, карнавальное сообщество «эстетики взаимодействия», или открытое боли и смерти сообщество маргиналов у Нан Голдин. В наше комплексное время отказ от собственной универсальности в пользу универсальности одного из сообществ – суть личное поражение. И добавим – поражение исследовательское и этическое, так как только способность к дистанции позволяет исследователю раскрыть Другого. Вот почему эта открытость художницы экзистенциальной проблематике не есть лишь факт ее персональной работы, а дал название целому научному направлению – экзистенциальной антропологии.

В заключении хотелось бы рассмотреть работу Хорошиловой в рамках ставшей сегодня вновь актуальной дискуссии между пропагандистами возвращения к социальному ангажементу и сторонниками автономии искусства. Не трудно понять, что хотя возвращение к автономии искусства мотивировалось необходимостью преодоления столь чуждой Хорошиловой «эстетики взаимодействия» 90-х, ее работа все же далека от апологии эстетической

⁴ Специфику личностной идентичности Анастасии Хорошиловой я пытался анализировать в своей статье: «Настя Хорошилова: Фигура в интерьере» в: "Islanders" (catalogue), Hilger Contemporary, Vienna, 2004 стр.1-2,

самодостаточности. Ведь ее экзистенциальная антропология – как было показано выше - методологически отрицает какую-либо эстетизацию и открыта внешним, «профанным», эмпирическим – политическим и социальным – стихиям», к чему как раз и призывают сторонники переиздания ангажированного искусства⁵. Однако в этом контексте ее позиция требует локализации.

Отказ от конформистского принятия *status quo* во многих случаях предполагает обращение к ресурсу воображения. Речь идет о возрождении критической утопии отстаивающей потенциальную возможность иного, альтернативного существующему порядку вещей, мира. Речь идет о многочисленных индивидуальных и групповых усилиях практикующих иной тип художественного производства и потребления. Своеобразие же работы Хорошиловой состоит в том, что как исследователь-антрополог она не может себе позволить отдаться порыву воображения: вся ее работа - в максимальном погружении в наличное. Работая же с наличным, она не может выстраивать некие экспериментальные социальные связи, так как ее работа – подвергать эти связи наблюдению и анализу. Поэтому она не может найти себе место в сетевых сообществах сторонников сопротивления, так как сообщества эти потенциально могут стать для нее новым объектом исследования.

У Хорошиловой стратегия сопротивления проявляется в том, что она, обходя любые идеологические фикции, показывает действительность такой, какая она есть, как и в том, что ее работа методологически избегая любых *a priori*, не может подпасть под идеологический заказ. Так, в эпоху, когда было принято оплакивать «Россию которую мы потеряли», она показала в «Бежином луге» «Россию, такой, как она есть»⁶. И потому же она показала универсальность иудаистского, и потенциально любого другого сообщества тогда, когда на дворе господствует риторика «России, встающей с колен». При этом, как и всегда социальная диагностика у нее не предшествует исследованию, а является его следствием и результатом.

Мандрем (Индия), январь 2008

⁵ См.: Алексей Пензин «В защиту грубой мысли», М., «Художественный журнал», №67, с.13. Я ссылаюсь на русского автора, хоть русская версия этой дискуссии может быть и не известна Хорошиловой.

⁶ См. мой текст: «Россия, которую мы не теряли»/ «The Russia That We Have Not Lost» в: «Anastasia Khoroshilova. Bezhin Meadow» (catalogue), Moscow, 2005