

A.H. Красовец

Neue Slowenische Kunst (Новое словенское искусство) и его связи с Россией

A.N. Krasovets

Neue Slowenische Kunst and its links with Russia

В статье рассматривается деятельность художественного коллектива Neue Slowenische Kunst, возникшего в 1984 г. в Словении, являющейся в тот период одной из республик СФРЮ. Мировую известность оно получило во многом благодаря политической составляющей своего искусства, нацеленного на формирование альтернативного гражданского общества. Одним из ключевых компонентов творчества групп, входящих в состав коллектива, является обращение к наследию русского авангарда (к таким именам, как К. Малевич, А. Крученых, В. Хлебников, В. Татлин, В. Мейерхольд, М. Ларионов, Н. Гончарова и др.) и творческие акции, проведенные в России (посольство NSK в Москве в 1992 г., перформансы в Звездном городке в 1991, 2005 г.).

Ключевые слова: Neue Slowenische Kunst, Новое словенское искусство, NSK, политическое искусство, искусство Югославии, русский авангард.

This article examines the activities of the artistic collective Neue Slowenische Kunst, which arose in 1984 in Slovenia, at that time one of the republics of Yugoslavia. NSK gained international fame largely due to the political component of its art, aimed at the formation of an alternative civil society. One of the key components of the group's creativity is the reference to the heritage of the Russian avant-garde (to such names as K. Malevich, A. Kruchenykh, V. Khlebnikov, V. Tatlin, V. Meyerhold, M. Larionov, N. Goncharova, etc.) and creative events held in Russia (the NSK Embassy in Moscow in 1992, performances in Star City in 1991 and 2005).

Keywords: Neue Slowenische Kunst, New Slovenian art, NSK, political art, Yugoslav art, Russian avant-garde.

Коллектив «Neue Slowenische Kunst» (нем., «Новое словенское искусство», NSK) был основан в 1984 г. тремя группами — музыкальной и мультимедийной группой Laibach (осн. 1980, г. Трбовлье), театральной труппой «Театр сестер Сципиона Назики» («Gledališče sester Scipion Nasice», GSSN, 1983–1987; ее членами были Эда Чуфер, Миран Мохар и Драган Живадинов; в 1987 г. проект после самоупражнения был трансформирован в космокинетический театр «Красный летчик» («Rdeči pilot»), а в 1990 г. в «Космокинетический кабинет Ноордунг» («Kozmokinetični kabinet Noordung»)) и группой художников IRWIN (осн. 1983). В дальнейшем в рамках движения также были учреждены отдел дизайна под названием «Новый коллективизм» («Novi kolektivizem», осн. 1984), подразделения «Кино» («Film», осн. 1984), «Строители» («Graditelji», осн. 1985), «Петровидение» («Retrovizija», осн. 1987), занимающееся созданием фильмов и видео, и «Отдел чистой и прикладной философии» («Oddelek za čisto in praktično filozofijo», осн. 1987), возникший по инициативе Петера Млакара в Гамбурге и посвятивший себя работе по теоретическому обоснованию деятельности NSK, а также сопровождению концертов группы Laibach «метафизическими» вступлениями.

Коллектив в отношении своего творчества выделил несколько ключевых принципов, которые тут же сделали из него уникальное образование, ставшее немаловажным фактором в социокультурном и политическом поле Югославии 1980-х годов. Тесная связь движения с контекстом свершавшихся изменений в пространстве государства накануне своего трагического распада, раскрывает всю сложность взаимоотношений государственной идеологии и искусства. NSK, как неотъемлемая часть словенской субкультуры, нацелило свою деятельность на внесение фундаментальных изменений в существующую систему и на формирование альтернативного гражданского общества с независимой медийной базой. При этом методы, к которым оно обращалось, оказались новы и непривычны, и вызвали неоднозначную реакцию, вплоть до обвинений в симпатии фашизму. Вместо прямой критики политического устройства движение обратилось к стратегии сверхидентификации, приняв на себя ценности режима, в частности идею коллективизма, и в рам-

ках существующей идеологии без иронической дистанции разрабатывало сферу политического искусства. NSK представляет собой уникальный альянс, сформированный на принципах самоорганизации и представляющий собой институцию нового типа, иную систему, отличную от всех уже существующих. Коллапс Югославии и провозглашение Словенией независимости, крушение системы, против которой выступал коллектив, не повлекли за собой прекращения его деятельности. Созданная им собственная экономика и свой комплексный художественный язык, оперирующий амбивалентными заимствованиями из, казалось бы, несовместимых традиций, таких как коммунизм, нацизм, капитализм, реалистическое и авангардное искусство, поп-культура, Восток и Запад и пр., обращение к таким приемам как ретрометод, отстранение, апроприация, коллаж, — говорят об универсальности разработанного подхода, который позволяет на эстетическом уровне артикулировать все самое неоднозначное в обществе, все его скрытые противоречия, делая их очевидными, высвечивая крупным планом и подвергая их тем самым неизбежной рефлексии. Три с лишним десятилетия творческой деятельности NSK не только не потеряли своей актуальности, а, напротив, получают сегодня особо острое и злободневное звучание, доказательством этому может служить прошедшая в 2016 г. в московском музее современного искусства «Гараж» выставка, посвященная наследию NSK. «NSK: от «Капитала» к Капиталу» («NSK: OD KAPITALA DO KAPITALA») представляет собой первую масштабную экспозицию словенского художественного коллектива, организованную Зденкой Бадовинац, директором Музея современного искусства в Любляне. В Словении первый показ выставки прошел с 11 мая по 18 августа 2015 г. и был сопряжен с международной конференцией, проекциями и лекциями, посвященными явлению NSK, а также звуковым перформансом группы Laibach. Экспозиция прослеживает решающие события 1980–1992 гг. — выставки, концерты, театральные постановки, перформансы, публичные выступления и подпольные акции, связанные с деятельностью основных групп, вошедших в состав NSK¹.

¹ NSK: ОТ «КАПИТАЛА» К КАПИТАЛУ. Путеводитель по выставке. Garage. М., 2016. С. 7.

Название коллектива на немецком языке — заданная провокация на конфликтный характер отношений между словенцами, австрийцами и немцами, указание на более чем тысячелетнее немецкое культурное и политическое преобладание на территории современной Словении и, в первую очередь, обращение к этой долго подавлявшейся травме, которая раскрывает сложные отношения внутри самого словенского общества. Жесткая полемика в Словении, возникшая по этому поводу, является тому дополнительным подтверждением.

Основополагающим манифестом группы Laibach, которая послужила импульсом к образованию движения NSK, стали «Десять пунктов конвента» («Deset točk konventa»), вышедшие в 1983 г. в литературном журнале «Nova revija» («Нова ревия», «Новый журнал»). Документ был написан членами группы за год до этого и представлял собой их художественную программу, которая заключала в себе основные положения творческой деятельности всего коллектива NSK, среди которых было следование принципам индустриального производства, коллективизма, тоталитаризма, анонимности участников, анализ отношений между политикой, идеологией и культурой, применение манипуляций и провокаций, отрицание оригинальности идей и нового в искусстве, проблема идентификации с идеологией. Протицируем несколько пунктов «Конвента»:

1. LAIBACH работает в команде (коллективный дух) по образцу индустриальной продукции и тоталитаризма, что означает: говорит не отдельная личность, говорит организация. Наша работа — индустриальная, а язык — политический.
2. LAIBACH анализирует отношение между идеологией и культурой позднего периода, представленное посредством искусства. Напряженность между ними и существующая дисгармония (социальные беспорядки, индивидуальные фрустрации, идеологические противостояния) LAIBACH сублимирует и тем самым элиминирует какую-либо прямую идеологическую и системную дискурсивность. [...]
3. Любое искусство подвержено политической манипуляции (непосредственно — сознание; опосредованно), кроме того, которое говорит языком той же самой манипуляции. Гово-

речь языком политического выражения значит открыть и признать всеприсутствие политики. Роль самой гуманной формы политики — преодоление разрыва между реальностью и духом при помощи мобилизации масс. Идеология занимает место аутентичной формы общественного сознания. В современном обществе субъект, признавая эти факты, превращается в политизированного субъекта. LAIBACH открывает и выражает объединение политики и идеологии с индустриальной продукцией и непреодолимый разрыв между этим объединением и духом.

4. Триумф анонимности и безличности посредством технологического процесса обострен до абсолюта. Упраздняется всякое индивидуальное отличие автора, стирается всякая индивидуальность. [...]

LAIBACH в своей работе перенимает организационную систему работы индустриального производства и идентификацию с идеологией. Согласно этому каждый член лично отказывается от своей индивидуальности и тем самым выражает отношение формы производственной системы и идеологии к индивидууму. [...]

6. [...] Материал манипуляции LAIBACH: тейлоризм, бруитизм, нацистское искусство, диско [...]
8. LAIBACH практикует провокацию на бунт отчужденного сознания (которое должно обязательно найти противника) и объединяет бойцов и противников в выражении крика статичного тоталитаризма. Он действует как креативная иллюзия строгой институциональности, как соцтеатр популярной культуры, и коммуницирует лишь при помощи некоммуникативности, некоммуникации².

В этом же номере журнала «Nova revija» был впервые представлен организационный план Laibach Kunst, который содержал схематическое изображение принципов координации и деятельности группы. Специально для всех текстов под общим заголовком «Действие во имя идеи» («Akcija v imenu ideje») была, по требованию художников, введена рубрика «Тоталитаризм» («Totalitarizem»). Публикация открывалась репродукцией «Рабо-

² Laibach. Deset točk konventa // Nova revija. 1983. Št. 13–14; цит. по: Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985. Ljubljana, 2003. S. 98–99. *Здесь и далее перевод со словен. мой.* — А. К.

чего-металлиста» («Metalec», 1980) и двумя цитатами — Гитлера («Искусство — возвышенная миссия») и, перефразированной, Сталина («Художники — инженеры человеческих душ»), таким образом Laibach с первых же шагов приравнял сталинизм к гитлеровскому фашизму, указывая на один и тот же механизм функционирования двух тоталитарных систем.

Группа IRWIN сначала появилась под названием RROSE IRWIN SÉLAVY, затем «деконструировала» последнее в R IRWIN S и, наконец, — в IRWIN. В группу входят художники Душан Мандич, Миран Мохар, Андрей Савски, Роман Урьянек и Борут Вогелник. Их ведущей концепцией становится так называемый ретро-принцип, функционирующий с опорой на тот факт, что история живописи — это история повторения. Свойственный эстетике группы эклектизм плотно стыкуется с ретро-принципом и провозглашается в качестве базисного в программном тексте «Was ist Kunst»: речь идет «о тотальном консерватизме» и в то же время об абсолютно новом, даже о провокативности иконографии, которая привязана к Laibach»³. Картины IRWIN по сути являются классической живописью (масло на холсте в раме) и представляют собой в первую очередь монтажное повторение «измов», которые составляют современную словенскую историю искусства, а именно соцреализм и модернизм шестидесятых годов XX в. Художники включили в свои работы также мотивику группы Laibach: образы рабочего, рогов, оленя, орла, барабана, зубчатого колеса, черного креста Казимира Малевича и др. Однако речь идет не о простом «цитировании», «переписывании» и «дописывании» истории искусства, а о процессе конструкции и деконструкции посредством «художественной практики»: «IRWIN устанавливает репрезентативные конструкции истории словенского изобразительного искусства как “истории, которая помнит” — выделяют, объясняют и интерпретируют *подавленные* точки предписанной истории словенского искусства в отличие от *симуляции*, которая “начинается с подмены понятий” (Ж. Бодрияр) и опирается на принципы нейтрализации и неопределенности. [...] В случае с группой IRWIN речь также не идет о какой-либо *ностальгии*

³ Gržinič M. Was ist Kunst // Ekran. 1985. Št. 3–4. Цит. по: Do roba in naprej. S.162.

по прошлому, которая устанавливается отделением истории искусства от референта и представлением ее событий в форме *фикции*⁴. Для художников оказывается важна не только форма, но и «стратегия презентации» своих проектов, которые зачастую выставляются на частных квартирах, посмотреть их могут лишь специально приглашенные, тем самым проблематизируется «приватность» и «закрытость» места, а также повторяется идеологический фон всего проекта — запрет на публичные выступления группы Laibach⁵.

Выше уже была отмечена установка группы Laibach на эклектизм, что распространяется на всю деятельность NSK, отсылки к различным явлениям мирового искусства представлены поистине в огромном изобилии. Из вышеупомянутого словенского искусства наиболее часто заимствуются образительные мотивы макета «Словенского парламента» архитектора Йоже Плечника (NSK называет его «Словенским акрополем»), образ сеятеля, который являлся излюбленным образом словенских импрессионистов (Иван Грохар «Сеятель», 1907), парафраза картины «Пьющая кофе» («Kofetarica», 1888) словенской художницы Иваны Кобильцы и др., наравне с этим члены коллектива активно используют иконографию и приемы мирового, в первую очередь русского, авангарда: конструктивизм, супрематизм, биомеханика, Малевич, Лисицкий, Татлин, Мейерхольд, итальянский трансавангард, Марсель Дюшан, Баухаус, Де Стил, монтажи Гросса и Хартфильда, Дада, кинетическое искусство — все это благополучно смыкается с нацистским официальным искусством, массовой культурой, соцреализмом, национальными мифами, православными иконами, французской живописью XIX в. (в частности Курбе и Делакруа), Жилем Делёзом, Антоненом Арто, Яном Фабром, Ансельмом Кифером, Йозефом Бойсом, Энди Уорхолом и др.

⁴ *Gržinić M.* Was ist Kunst // Ekran. 1985. Št. 3–4. Цит. по: Do goba in naprej. S.162.

⁵ С июля 1983 по февраль 1987 г. группе было запрещено использовать название Laibach и проводить публичные выступления, причиной запрета послужило скандальное интервью 23 июля 1983 г. в программе «Телевизионный еженедельник» («TV Tednik»), во время которого участники группы появились в югославской военной униформе, фоном же им послужили работа «Рабочий-металлист» и плакаты с изображением съезда Национал-социалистической немецкой рабочей партии (НСДАП).

Этот весьма хаотичный и обширный список говорит о том, что NSK представляет собой весьма сложное и богатое явление, ни в коем случае его нельзя ограничить лишь одним заигрыванием с тоталитарными символами. Таким образом NSK, взяв на вооружение приемы постмодернизма, в частности интертекстуальность, выходит далеко за рамки простой эстетической провокации и «богохульства». Александр Флакер об одном из проектов IRWIN под названием «Словенские Афины», посвященном репродукции и реинтерпретации импрессионистского образа «сеятеля», указал на то, что речь в первую очередь идет «о признании того, что модели длительны и что мы не можем сказать ничего нового, поэтому и варьируем старые образцы, из которых, в конце концов, все же выводим всегда новые значения»⁶. К уже существующим отсылкам следует, однако, добавить культурный контекст 1980-х годов, в котором особое место получила альтернативная молодежная субкультура, далекая от симпатий со стороны официальных властей, неотъемлемыми составляющими которой стали рок и панк-музыка, индастриал, электронная музыка, «Новая волна», искусство граффити, все это сопровождалось особым стилем в одежде, эклектично сочетающим в себе авангардные 1920-е годы, стиль милитари, псевдоуниформу, байкерскую одежду, элементы садо-мазохистской эстетики, специфический макияж, прически, все это дополнялось значками, бляхами, пуговицами, булавками, металлическими заклепками, красными звездами и другими отличительными коммунистическими символами. Так внешний облик становится сферой социального и творческого самовыражения, способом продемонстрировать свой протест, как против существующего режима, так и против патриархальности, гнета локального, выступить за сексуальную эмансипацию. Панк и рок-культура действительно вписываются в нео-авангардную струю современной массовой культуры с ее новыми медийными средствами, ярким доказательством последнего стало первое независимое молодежное радио в Европе «Radio Študent» («Радио Штудент», «Радио Студент»), открывшееся в

⁶ *Flaker D. Estetska provokacija ali intertekst // Slovenske Atene 1991–1997. Ljubljana, 1991. Без пагинации.*

Любляне в 1969 г. и ставшее важным фактором в формировании альтернативной политической культуры, к нему присоединились еженедельники «Mladina» («Младина», «Молодежь») и «Tribuna» («Трибуна»). Таким образом, гражданское общество в Словении в 1980-е годы начало говорить на так называемом «ретрогардном» языке словенского нео-авангарда, в чем немаловажная заслуга принадлежит NSK. Франц Ксавер описывает данную матрицу следующим образом: «Проблематика развития рок-культуры, развития панк-идеологии и ее метаморфоз, вопрос ангажированности в искусстве, отношения между китчем и авангардностью, проблема определения китча в изобразительном искусстве, роль массовой культуры и средств коммуникации в художественной продукции, а также роль шока в ангажированном искусстве»⁷.

Контекст 1980-х годов указывает в свою очередь и на принципиальный момент относительной свободы югославского общества, СФРЮ не является тоталитарной страной, здесь нет гонений и репрессий против диссидентов, хотя и активного выступления они не могут себе позволить (следует, однако, упомянуть ряд арестов деятелей панк-движения, подозреваемых в неонацизме)⁸. Сложно выделить четкую оппозицию существующей системе, которая имела бы организованный протест, речь скорее идет о бытующей атмосфере. Ключевым событием для Югославии, символизирующим для ее жителей конец коммунизма, стала смерть Тито в 1980 г., снявшая жесткое табу с преследуемых до этого форм национализма. Этот процесс затронул и Словению, члены NSK ставили своей задачей указать на этот скрытый лицемерный характер активно происходящих процессов в обществе. Коллектив в последние годы жизни югославского социализма показывал ему его же отражение в призме искусства. Если традиционное искусство в таком случае прибегало к критике, сатире, иронии, эзоповому языку или открытому протесту, то группа Laibach делала это посредством мимикрии, копирования властвующего идеологического

⁷ Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi. Ljubljana, 1991. S. 92.

⁸ Более подробно см.: *Tomc G. The Politics of Punk // Jill Benderly, Evan Kraft. Independent Slovenia: Origins, Movements, Prospects. New York, 1994.*

дискурса, в этом также заключалась их оригинальность. Его методом, который был затем перенят NSK, было опрокидывание, первертирование властвующих идеологических представлений, распатывание принятых понятий о мнимой правильности предпринятого пути, обманным образом убеждающего, что все в наилучшем порядке, что «система хорошая, но еще не работает так, как должна была бы»⁹. Отсюда же обращения коллектива к тоталитарному искусству, в частности, к примерам эстетизированного классицизма, который наравне с историческим авангардом начала прошлого века утратил свое провокативное значение, сохранив лишь эстетическое. Поколению художников, рожденных в 1960-е, Вторая мировая война представлялась в черно-белых образах идеологического толкования. Для них было важно сперва пошатнуть ту историческую почву, на которой основывалась данная идеология, затем достичь такого же эффекта посредством первертирования самого языка, который изобрела и которым пользовалась самоуправная система. Применение того же политического языка в художественной форме неизменно создавало эффект «отчуждения», тем самым совершалось необходимое удаление от мира, в котором человек живет и который ему слишком близок, чтобы он мог критически его оценить. В тексте «Was ist Kunst» с отсылкой на Славоя Жижека такого рода новая стратегия смыкается с вопросом: «каким образом группе Laibach удастся подорвать тоталитарный идеологический ритуал — тем, что он его лишь *повторяет* в его дословности. Группа Laibach выступает как непристойная субверсия тоталитарного ритуала посредством самой формы собственного выступления, являющейся той, которая определяет, дефинирует то, что мы имеем дело с субверсией — наше ожидание разочаровано над “содержанием”, вместо критической дистанции, насмешки и т. д. мы получаем повторение тоталитарного ритуала»¹⁰.

В качестве знаменательного примера данной стратегии NSK следует упомянуть так называемый плакатный скандал, разразившийся в 1987 г. Дизайн-студия «Новый коллекти-

⁹ Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta. S. 90.

¹⁰ Gržinič M. Was ist Kunst // Do roba in naprej. S. 162.

визм» по случаю Дня молодежи представила на конкурс свой эскиз плаката, который был выбран государственной комиссией и напечатан несколькими югославскими газетами. Вскоре выяснилось, что комиссия выбрала эскиз, основой для которого послужила нацистская картина «Третий рейх» 1936 г. художника Рихарда Клайна, изображение, однако, было подвержено нескольким манипуляциям: вместо нацистского флага был флаг Югославии, вместо немецкого орла — голубь мира, вместо факела в руке мужчины — конический купол из проекта здания Словенского парламента Плечника, в качестве фона послужила гора Триглав. Тем самым IRWIN стремились показать, что выбранный Югославией «третий путь» самоуправного социализма точно так же принуждает людей к конформизму и бессознательной идеологизации всех сфер общественной жизни, что с ним происходит нечто похожее на то, что случилось с другими идеологиями тоталитаризма, хотя в Словении и без репрессивных мер, которые были характерны для тоталитарных систем XX столетия. В этот же ряд можно поставить использование NSK, а также Laibach на их концертах, мифологических и национальных символов, демонстрирующих словенскую национальную консолидацию или «воинственный патриотизм» («militantno domoljubje»), как называет это явление журналистка издания «Mladina» Мелита Зайц, последний в конце восьмидесятых заявил о себе, в том числе и в Словении¹¹.

Другой словенский философ Младен Долар в статье «Психоанализ у власти. О фашизме, марксизме и афере с плакатом», опубликованной все в том же издании «Mladina» (1987), дает следующий анализ нацистским переключкам коллектива: «Отсутствие содержательного анализа фашизма можно объяснить тем, что в преобладающем взгляде на югославское недавнее прошлое фашизм, прежде всего, воспринимался как стихийное бедствие, которое пришло извне и затопило наши границы. [...] Перед фашистским символом нечего понимать, следует, напротив, реагировать, и как можно быстрее и как можно мощнее — действие должно заступать вместо слова, реагирование вместо анализа. Насколько фашизм средудирован

¹¹ Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta. S. 115.

на демоническую внешнюю силу, настолько он может быть сре-дуцирован лишь на свой символ, оторванный от содержатель-ной почвы. Фашизм таким образом сохраняется и репродуци-руется прежде всего в качестве травмы, которую невозможно проанализировать. То, что переносится на новые и новые поко-ления, таким образом, в первую очередь не определенное осоз-нание фашизма, не возможность его анализа, а прежде всего определенные образцы аффективного реагирования на трав-му, репродуцирование его мистифицированной демонической составляющей. В этом направлении, вероятно, следует также искать ответ на вопрос, откуда в работе молодого поколения оживает потребность в оперировании определенными фаши-стскими символами. В ней, по всей вероятности, мы не можем видеть простое забвение прошлого, как об этом гласит всеоб-щий упрек — забвение ужасных жертв, борьбы, страдания — а скорее, наоборот, требование исторической памяти, которая не опиралась бы на постоянное репродуцирование нерелфлек-тированной травмы»¹².

NSK и Россия

Участники коллектива Нового словенского искусства, как уже было отмечено выше, в своем творчестве во многом бази-руются на обращение к русской культуре, в первую очередь речь идет об искусстве русского авангарда. Это объясняется несколькими принципиальными моментами: среди течений европейского исторического авангарда, именно русский его ва-риант вызывает наибольший интерес у молодых художников в связи, во-первых, со схожестью социально-политического юго-славянского и советского, а также шире славянского контекстов, а, во-вторых, с повышенным интересом к данному явлению в 1980-е годы в Югославии. Попытки вернуться к словенскому довоенному авангарду, в частности к творчеству Августа Чер-нигоя, Антона Подбевшека и Сречко Косовела, к влиянию, ко-торому они подверглись со стороны того же русского авангарда, приводит деятелей группы NSK к многоплановому пересмотру

¹² Dolar M. Psohoanaliza na oblasti. O fašizmu, marksizmu in aferi s plakatom // Mladina. 1987. 13. 03.; цит. по: Do roba in naprej. S. 358.

целостного феномена, которое они называют термином «ретроавангард». Последнему они дают следующее обоснование: «Ретроавангард — основной художественный прием Neue Slowenische Kunst, опирающийся на принцип того, что травмы, которые из прошлого обуславливают настоящее и будущее, можно преодолеть лишь возвращением в исходное положение. Современное искусство еще не побороло конфликт, к которому привела быстрая и эффективная ассимиляция исторического авангарда в системы тоталитарных государств. Всеобщее восприятие авангарда как основного феномена искусства XX в. отягчается страхами и предрассудками. С одной стороны, этот период наивно историзируется и мифологизируется, а с другой — с бюрократическим педантизмом пересчитываются злоупотребления, компромиссы и неудачи как напоминание о великом заблуждении, которое было бы бессмысленно повторять. Neue Slowenische Kunst реактуализирует травму авангарда, идентифицируясь с ней в стадии ассимиляции, как Искусство в образе Государства. Самая важная и в то же время самая травматичная составляющая движений авангарда — их деятельность и созидание в рамках коллектива. Коллективизм — узловое пересечение, где непримиримым конфликтным образом встречаются и смешиваются прогрессивная философия, теории социального вопроса и милитаризм современных государств»¹³.

Упомянем основные переклички с деятелями русского авангарда, которые сопровождают ключевые проекты словенского движения. Главной фигурой для NSK здесь, безусловно, становится Казимир Малевич и разработанное им течение супрематизма, представляющее собой одну из разновидностей абстракционизма и базирующееся на доминировании чистого цвета и геометричности форм, безусловно, отсылающем к идее универсального наиндивидуального творческого начала. Супрематический крест Малевича становится логотипом коллектива, его же они носят в качестве повязки на руке — двусмысленность этого, по сути, христианского символа, примененного как военизированный атрибут, изначально задает провокацион-

¹³ Čufer I., E. NSK Država v času // Do roba in naprej. S. 368.

ный тон. Одним из проектов NSK стала в марте 1986 г. в Любляне «Последняя футуристическая выставка» («Zadnja futuristična razstava») за подписью самого Малевича. Последняя представляла собой реконструкцию одноименной выставки, которую представил великий русский супрематист в Петрограде в 1915–1916 гг. В сентябре 1986 г. в журнале «Art in America» тот же самый мистифицированный Малевич (с припиской Белград, Югославия) опубликовал письмо: «Когда я вслепую вешал на стену свои маленькие супраматыческие картины, даже во сне я не мог вообразить, что фотография этой инсталляции станет такой известной и будет напечатана в тысячах книг и газет. Не помню точно, кто это фотографировал, но это всего лишь одна черно-белая фотография. Без цвета. У меня ощущение, что эта фотография стала даже важнее моих супрематических картин. Это послужило главной причиной, почему я годы и годы думал о том, чтобы заново сделать ту же выставку»¹⁴. Отправной точкой выставки, однако, не было желание показать разницу между оригиналом и копией, а указать на то, что копирование в искусстве 1980-х представляется одной из его самых аутентичных черт¹⁵.

18 сентября 1991 г. состоялась последняя постановка Космокинетического театра «Красный летчик», которая представляла драму-обсерваторию «Капитал», построенную на интеграции принципов супрематизма и конструктивизма с теми пространственными и физическими изменениями, которые повлекли за собой современные технические достижения в области космонавтики. Спектакль являлся художественно-научным диалогом между первой футуристической оперой М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем» (1913), в связи с которой впервые появился «Черный квадрат» Малевича, и трудом одного из пионеров космонавтики, австро-венгерского инженера, словенца по национальности, Германа Поточника (Ноордунга) — «Проблема путешествия в мировом пространстве» («Das Problem der Befahrung des Weltraums», 1928–1929).

¹⁴ Malevič K. Pismo // Art in America. 1986. Цит. по: Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta. S. 130.

¹⁵ Ibid. S. 131.

«Из форм декораций Малевича для “Победы над Солнцем” были сделаны зигзагообразные стены из белых, черных и серых крестов, которые можно было разъединять, подчеркивая тем самым неустойчивость отношений между наблюдателем и наблюдаемым, пространством внутри и снаружи»¹⁶.

Следующим важным оммажем творчеству Казимира Малевича стала одна из ключевых акций IRWIN, в сотрудничестве с Майклом Бенсоном, под названием «Черный квадрат на Красной площади» («Black Square on Red Square»), которая прошла в Москве 6 июня 1992 г. между 14.00 и 15.00. Группа из пятнадцати художников, критиков и кураторов из бывшей Югославии и России расстелили кусок ткани размеров 22х22 м на Красной площади, дав тем самым еще один живительный импульс культовому произведению мировой живописи. Милиционеры и сотрудники госбезопасности не препятствовали совершению акции, они спокойно беседовали с ее участниками, слившимися с толпой москвичей и туристов. По истечении получаса художники сложили ткань, отнесли ее на край площади, где их ждал автобус, и уехали. Все произошедшее было задокументировано на видео и фото, эти кадры и представляются на выставках NSK¹⁷.

Русский авангард, в частности его послереволюционный период, вдохновил также одно из самых знаковых представлений «Театра сестер Сципиона Назики» — ретроградное событие «Крещение под Триглавом» («Krst pod Triglavom»), состоявшееся 6 февраля 1986 г. в Цанкаревом доме и возрождавшее идею Gesamtkunstwerk, тотального произведения искусства; в работе над спектаклем задействовались все группы NSK. Спектакль был поставлен по лирико-эпической поэме Франце Прешерна «Крещение при Савице» («Krst pri Savici», 1835), его начало было ознаменовано декоративным появлением башни Татлина (или Памятника III Интернационала), а в заключении на сцене появились супрематические элементы в духе

¹⁶ NSK: от «Капитала» к Капиталу. Путеводитель. С. 39.

¹⁷ *Irwin*. Black Square in Red Square (Črni kvadrat na Rdečem trgu/kvadratu), 1992/2004. Video na podlagi akcije v sodelovanju z Michaelom Bensonom, posnetki Ruske televizije in Kinetikon Pictures, montaža Igor Zupe // Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta. S. 385.

Малевица. Театральная труппа наряду с режиссерскими находками современных драматургов вроде Роберта Уилсона и Яна Фабра во многом вдохновилась методом Всеволода Мейерхольда¹⁸. Спектакль стал настоящей сенсацией и поистине переломным моментом в словенском театре 1980-х годов.

В качестве еще одного принципиального обращения к наследию русских левых художников начала прошлого века можно привести цитирование Laibach манифеста «Лучисты и будущники» (1913), написанного Михаилом Ларионовым, Наталией Гончаровой и др. На оборотной стороне пригласительного билета на выставку «Austellung Laibach Kunst. Монументальный ретроавангард», состоявшейся в апреле 1983 г. в люблянкой галерее ŠKUC, был напечатан фрагмент русскоязычного документа, где отвергалось старое и новое искусства, а также индивидуальность в художественном произведении¹⁹.

Другой важной моделью для деятельности NSK, безусловно, стал Велимир Хлебников и его идея государства времени, послужившая импульсом для образования проекта «Государство NSK во времени» (1992 — по настоящее время). Создание последнего было провозглашено в одноименной статье («NSK država v času»), написанной Эдой Чуфер и участниками IRWIN²⁰. Государство NSK пыталось таким образом предложить альтернативу существующим государственным устройствам в контексте распада Югославии и краха социалистических систем, а также преобладающей капиталистической модели. «Это новое движение привело к возникновению художественного государства, глобального сообщества, основанного не на территориальных и экономических, а на эстетических и когнитивных принци-

¹⁸ Чуть ранее, 25 мая 1985 г. «Театр сестер Сципиона Назики» отдал дань другому русскому режиссеру — Константину Станиславскому и его теории сценического искусства — в постановке «Мария Наблоская» («Marija Nabloska»). Событие-перформанс, основой для которого послужила ранняя пьеса Бертольда Брехта «Валл», получило название в честь русской актрисы-эмигрантки Марии Наблоской (1890–1969), которая познакомила словенский театр с системой Станиславского и его техникой достижения психологической достоверности актерской игры. Спектакль был нацелен на передачу принципов именно этой школы, призванной, по мнению постановщиков, уступить место авангардным и неоавангардным театральным приемам.

¹⁹ NSK: от «Капитала» к Капиталу. Путеводитель. С. 16.

²⁰ Irwin, Eda Čufer. NSK Država v času // Do roba in naprej. S. 368-370.

пах»²¹. В манифесте Хлебникова «Труба Марсиан» (1916) мы читаем: «Вот почему изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в независимое государство времени (лишенное пространства) и ставят между собой и ими железные прутья. Будущее решит, кто очутится в зверинце, изобретатели или приобретатели, и кто будет грызть кочергу зубами»²². Великий мечтатель русского авангарда, таким образом, смог заронить плодотворные семена своих утопических идей в головы молодых словенских художников, которые провозглашают: «Государство NSK во времени — это абстрактный механизм, супрематическое тело, помещенное в реальное социально-политическое пространство, как скульптура, составленная из конкретного тепла тел, движения и работы их членов»²³. Первыми гражданами виртуального государства NSK стали его основатели, но с самого начала гражданство было доступно любому, кто обращался за паспортом NSK. Безусловно, идея государства вытекает из проекта посольств NSK, первым из которых стало посольство в Москве по адресу Ленинский проспект, д. 12, открывшее двери с 10 мая по 10 июня 1992 г. Проект был задуман как живая инсталляция и стал ответом на приглашение к участию в проекте ART ART International, поступившее в 1991 г. Развитая в Советском Союзе подпольная традиция квартирных выставок на частных квартирах и ателье, ставших особой формой самовыражения в рамках властвующей цензуры, получила, таким образом, свое продолжение. В рамках посольства NSK в Москве была представлена экспозиция, работала библиотека, видеотека и фонотека, демонстрировались документы, книги, плакаты и артефакты IRWIN, NSK, был проведен также недельный цикл лекций и открытых дискуссий. Для участников проекта и его гостей было важно сравнить два близких социальных контекста бывшего Советского Союза и бывшей Югославии, оживленные споры велись вокруг вопросов искусства и культуры 1980-х годов и их роли в трансформа-

²¹ NSK.: от «Капитала» к Капиталу. Путеводитель. С. 31.

²² Хлебников В. Труба марсиан // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 603.

²³ Čufer I., E.. NSK Država v času // Do roba in naprej. S. 369.

ции Восточной Европы²⁴. 26 мая 1992 г. была также составлена «Московская декларация», выступающая за необходимость изучать особую восточноевропейскую идентичность посттоталитарных обществ, помимо IRWIN вместе с Эдой Чуфер и Мариной Гржинич, ее также подписали российские художники и критики (Иосиф Бакштейн, Георгий Литичевский, Елена Курляндцева, Ольга Холмогорова, Виктор Мизиано, Дмитрий Пригов, Константин Звездочетов)²⁵. После Москвы посольства NSK, становящиеся местами проведения выставок, открылись также в Берлине, Сараеве, Нью-Йорке, Токио, Пекине, Умаге, Генте и др., отличие проекта государства во времени NSK от других микро-государств состоит в том, что он несет глубоко философский характер, исключая какую-либо пародийность. При этом важно, например, отметить тот факт, что нескольким сотням жителей Сараева удалось покинуть осажденный город с паспортом государства NSK; напротив, некоторые жители Египта и Нигерии стали жертвами мошенников, заверивших отчаявшихся в том, что они могут пересечь границу с паспортом NSK.

И напоследок отмечу еще одну крайне важную точку соприкосновения с русской культурой, ее философскими традициями и не в последнюю очередь техническими достижениями в области авиации одной из также наиболее активных групп NSK — Космокинетического кабинета Ноордунг во главе с актером и режиссером Драганом Живадиновым, интенсивно работающим над фигурой художника-космонавта. Деятельность группы началась в первой половине 1990-х годов (с перевода на английский и словенский языки книги Поточника «Проблема путешествия в мировом пространстве») и распланирована до 2045 г., ключевыми событиями стали перформанс в состоянии невесомости в подмосковном Звездном городке, в Центре подготовки космонавтов в 1999 г., повторный перформанс там же в гидролаборатории на Космической станции в 2005 г. (Д. Живадинов, Д. Зупанчич, М. Туршич), а также долгожданное открытие Культурного центра европейских кос-

²⁴ NSK: от «Капитала» к Капиталу. Путеводитель. С. 30.

²⁵ *Irwin. Moskowska deklaracija, 1992 // Do roba in naprej. S. 366–367.*

мических технологий («Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij») в словенском городе Витанье в 2010 г. В книге «Постгравитационное искусство» («Postgravity art», 2013) наряду с обширными отсылками к течениям русского авангарда, таким как супрематизм, конструктивизм, футуризм, заумь, авторы обратились к явлению русского космизма и представителям его философии — К.Э. Циолковскому и Н.Ф. Федорову, последний также выступает в качестве предшественника современного трансгуманизма²⁶.

Итак, коллектив NSK, смело нацеливший свое творчество на самые болевые, травматичные и табуированные точки словенского коллективного сознания (которое продемонстрировало универсальность ввиду мировой популярности движения), продолжает держать своих зрителей на чеку и указывать на то, что тоталитарные механизмы не исчезли вместе с так называемыми авторитарными режимами XX в., а продолжают подспудно функционировать в рамках капиталистической системы и ее медиа, которые в свою очередь ведут опасную игру с «не расколдованными» символами. Не попасться в капкан их манипуляций — вот смысл созидательного акта словенских художников. Последние словно следуют пронизательной идее столь уважаемого ими Вальтера Беньямина и демифологизируют незатронутые процессами рационализации (модернизации) сферы искусства, в первую очередь его «консервативную» область, которая зачастую становится плацдармом для реакционных идеологий, представляющих реальную угрозу для социума²⁷.

²⁶ *Zupančič D., Turšič M., Živadinov D.* Postgravity art. Ljubljana, 2013. Без пагинации.

²⁷ *Рыков А.В.* Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. СПб., 2014. Вып. 4. С. 386.