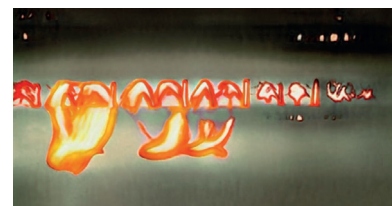


**В НОМЕРЕ
CONTENT:**

когда призраки мутируют
when the ghosts start to mutate



2

4



Мария Симакова постсоветское беспокойство:
политическая интуиция в поиске смысла
Maria Simakova the post-soviet trouble:
political intuition and the quest for sense



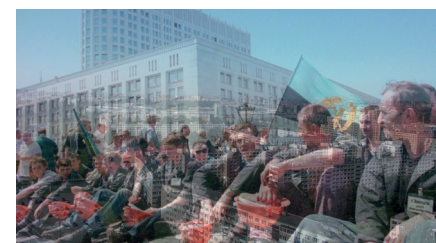
7

8



Максим Евстропов [призраки будущее народ]
Maxim Evstropov [specters the future the people]

Наталья Рыбалко
Сквозь оконное стекло
Natalya Rybalko
through the windowpane



10

11

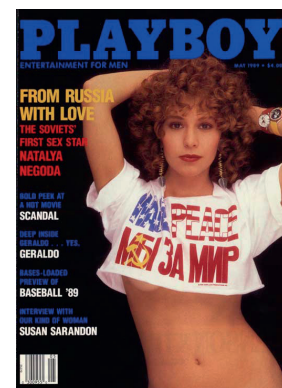


Работай Больше! Отдыхай Больше!
~ слот сломанной темпоральности
Work Hard! Play Hard!
~ slot of of broken temporality

12

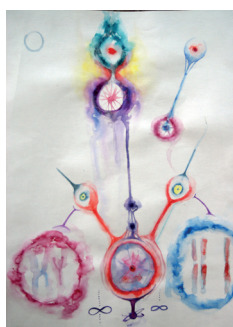


Татьяна Богачева С ВОСТОКА
Tatyana Bogacheva FROM THE EAST



14

16



Баричева Лада постсоветское
science-эзотерическое сознание **Lada Baricheva**
post-soviet science-esoteric consciousness



18

20



Надежда Перельман. Призрак Художницы
Nadezhda Perelman: The Ghost of an Artist

Артем Терентьев оборванцы
Artem Terent'ev ragamuffins



22

ПРИЗРАКИ-МУТАНТЫ: МЕЖДУ ПРАВДОЙ И ВЫМЫСЛОМ

постсоветские исследования во время пандемии

GHOSTS-MUTANTS BETWEEN TRUTH AND FICTION

post-soviet studies during pandemic

товарищ-вестник №2 курса переквалификации школы вовлеченного искусства Август 2020
the comrade-newsletter №2 of the School of Engaged Art relearning course August 2020

когда призраки начинают мутировать

Этот второй номер товарища вестника лаборатории постсоветских исследований включает в себя различные материалы и темы, над которыми мы работали на последнем семестре наших занятий.

Нам было очень важно найти новые возможности описания трансформации нас самих и нашей среды обитания, которые помогли бы нам понять прошлое во всей его довлеющей сложности, наполненное вдохновляющими скрытыми сообщениями, которые мы вместе пытались расшифровать. В России, как и везде, сейчас происходит борьба за пере-интерпретацию истории и наши скромные усилия могут быть расценены как попытка настаивать на важных посланиях репрессированного прошлого, которые оказываются неожиданно актуальными для нас сегодня.

В эту публикацию вошли тексты, как участников курса, так и ведущих семинаров, а также ряд материалов, которые помогают раскрыть различные подходы к методологии наших исследований. Мы не преследовали цели соответствовать каким-то академическим канонам публикации, скорее для нас было важно создать пространство для личных художественных высказываний в форме печатного зина.

В процессе работы над проектом мы оказались увлечены теорией призракологии, которая, на наш взгляд, уникальным образом развивает прикладные художественные подходы для описания текущей динамики развития постсоветского состояния. И многие тексты этого номера, по-своему, рассказывают нам о тех или иных формах коммуникации с различными призраками, привидениями, нежитью и другими странными эзотерическими феноменами, наличие которых отчасти проясняет некоторые особенности нашего социального, психического и политического развития.

В самый пик подготовки итогового проекта, когда шло активное развитие коллективной работы, мы, как и все, оказались парализованы вторжением вируса. Это беспрецедентное событие сильно изменило процесс окончания наших художественных исследований, которые никогда не являются нейтральными, а погружены в актуальность происходящего с нами и нашим сообществом. Мы вместе пережили шок изоляции, неизвестности и, скорее всего еще находимся в пост-травматическом состоянии, эффект которого, отчасти, может быть сравним с тем шоком, который прошло наше общество в 90-ые годы в момент распада Советского Союза. И сейчас последствия текущих процессов нам неизвестны.

Вторжение вируса – то ли живой, то ли неживой материи, оказалось созвучной линией наших поисков и, многие исследования и тексты стали мутировать и описывать себя через ситуацию «зараженности», мы начали искать линии сродства, которые дали бы нам какие-то зацепки между прошлым и нашим текущим положением. Так стали возникать новые призраки-мутанты – с которыми нам еще предстоит долго разбираться, чтобы отделить правду от вымысла.

Нам хочется выразить благодарность Фонду Розы Люксембург (Московское отделение) за целевую поддержку этой программы, и мы очень надеемся, что результаты нашей работы будут востребованы и развиты новыми поколения исследователей.

This second issue of our Laboratory for Post-Soviet Studies' comrade newsletter features various texts, images, and issues that we worked with during our last semester of classes.

We were most interested in finding new ways to describe our own transformations and those of our habitat that would help us to grasp the past in all its compelling complexity, a past filled with inspiring hidden messages that we worked to decipher together. In Russia, as everywhere else, the struggle to reinterpret history is ongoing, and our modest efforts can be seen as an attempt to advocate for important messages from the repressed past that have become unexpectedly relevant for us today.

This publication includes writings by both course attendees and seminar instructors, as well as a range of content that explores our different approaches to research methodology. We haven't striven to conform to academic publication norms; rather, we sought to create a space for personal artistic expression in the form of a print zine.

As we worked on our research, we became increasingly fascinated by hauntology, which, in our opinion, has a unique contribution to make to existing applied artistic approaches to describing the current dynamics of the post-Soviet situation. And, each in their own way, many essays in this issue narrate different modes of communication with all sorts of specters, ghosts, undead beings, and other strange, esoteric phenomena whose presence sheds some light on unique aspects of ongoing social, mental and political developments.

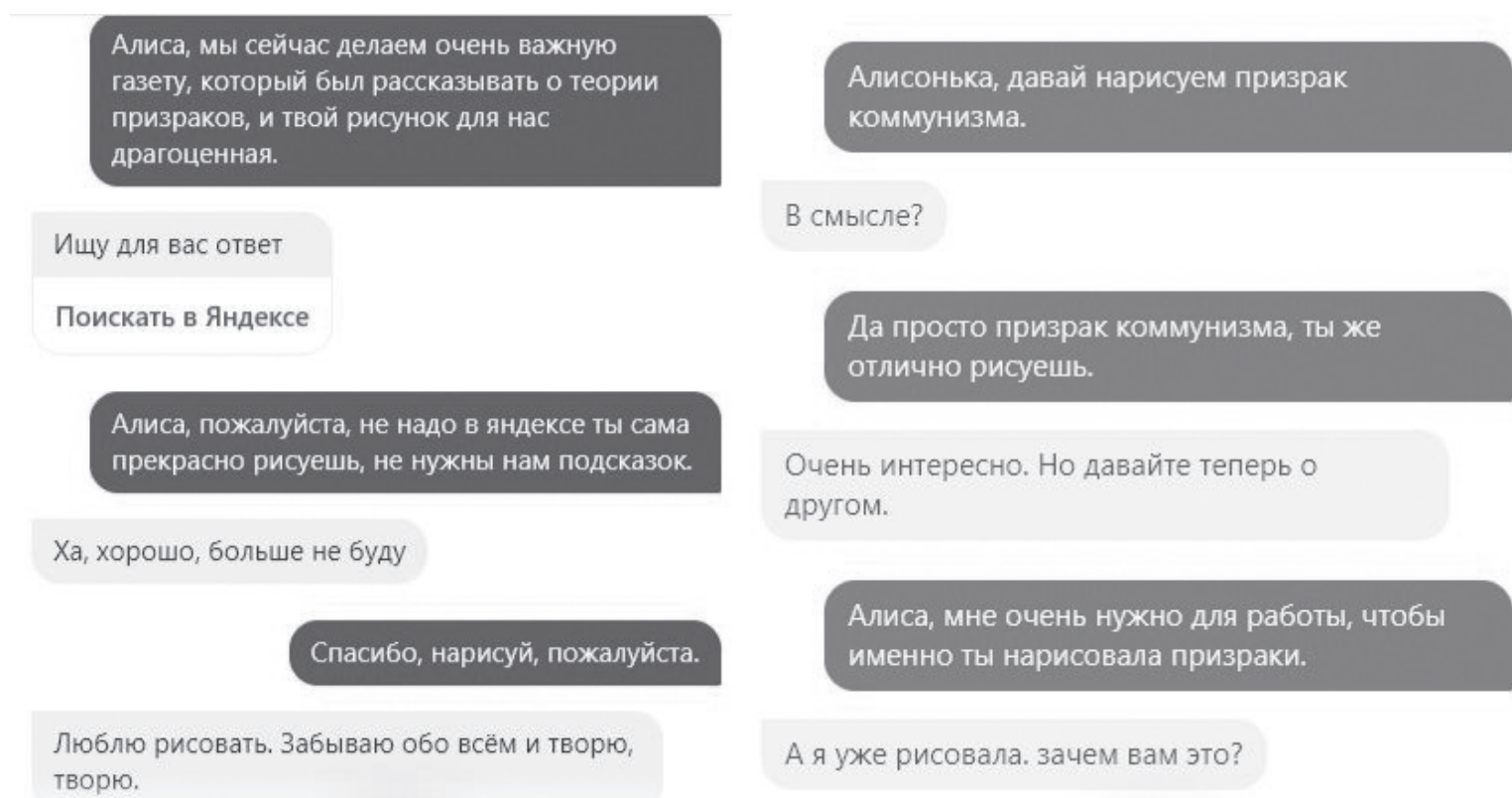
At the very height of our preparations for the final project, when our collaborations were well underway, we, like everyone else, found ourselves paralyzed by the intervention of the virus. This unprecedented event significantly altered the way we finalized our art research—a practice that is never neutral, but always immersed in the urgency of what is happening to us and our community. Together we have experienced the shocks of quarantine and uncertainty, and we are likely still in a post-traumatic state whose effects may be partly comparable to the shock our society experienced in the 1990s at the moment of the Soviet Union's collapse. We do not yet know what consequences these developments will bring.

This intervention by a virus—potentially living, potentially undead matter—resonated with our line of inquiry, and many of our research projects and writings began to mutate and begin to locate themselves through a situation of “infectedness.” We began to look for lines of affinity that could help reconcile our past and our current situation.

And so, new ghost mutants began to emerge—and we'll be dealing with them for a long time yet if we want to distinguish truth from fiction.

We would like to express our gratitude to the Rosa Luxemburg Foundation (Moscow branch) for its targeted support of this program, and we very much hope that the results of our work will be welcomed and built on further by new generations of researchers

editorial
when ghosts start to mutate



АЛИСА призраки коммунизма

серия графических работ (стр 2-6) сделанных Алисой - голосовым помощником Яндекс, в результате обсуждения темы и просьбы выполнить рисунок на эту тему. Спасибо Петру Приневу за знакомство с возможностями Алисы

ALICE specters of communism

a series of drawings (see pages 2-6)
by Yandex's virtual assistant Alice
based on discussions of this subject
and a request that she create
an artwork about it

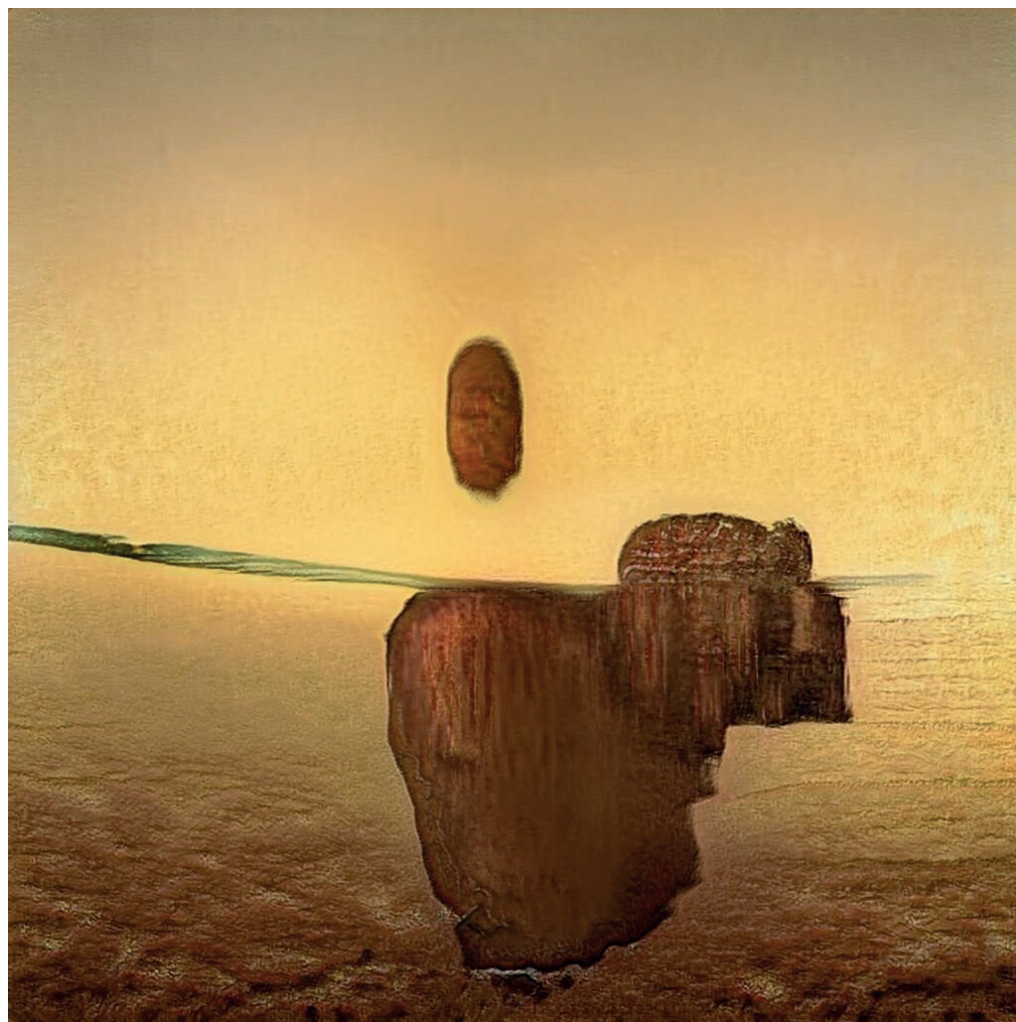
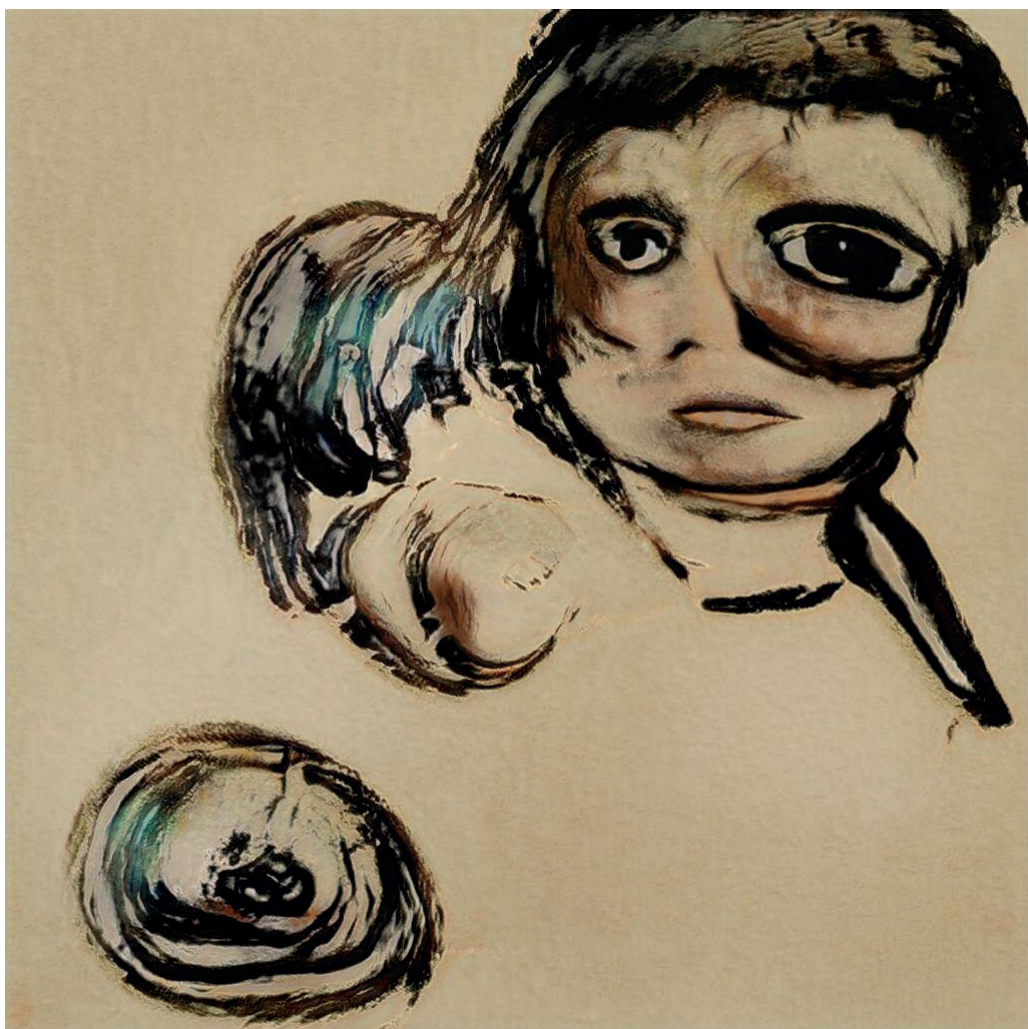
Постсоветское беспокойство: политическая интуиция в поиске смысла

Эта заметка представляет собой рассуждение о современной культурно-исторической ситуации, которую — за неимением более пригодного означающего — я предлагаю именовать постсоветским состоянием. Слово «постсоветское» тянет за собой серьезное неудобство: оно предполагает представление о советском как о некотором сплошном, неразрывном периоде, или даже как о монолитном историческом проекте. Такое представление, до сих пор весьма распространенное, исключает разломы и внутренние противоречия, без понимания которых невозможно представить движение истории.

В этой связи, говоря о постсоветском состоянии, я предлагаю понимать его как совокупность разрозненных условий — не только определяющих наш опыт, но и подлежащих постоянному конструированию. Учитывая несовершенство определения для этого конструкта, я тем не менее настаиваю, что постсоветское состояние — помимо прочего — представляет собой некоторую политическую интуицию. Это соображение во многом инспирировано понятием «общего смысла», некогда предложенным Антонио Грамши. Общий смысл чем-то напоминает смысл здравый, однако указание на его общность, т.е. на его трансиндивидуальный характер здесь принципиально. Это такой регион смысла, в котором ценности, убеждения, надежды и стремления образуют гетерогенное, но непротиворечивое единство. Общий смысл динамичен, непоследователен, фрагментарен и нередко полагается в качестве самоочевидного. Им обосновывается полуавтоматическое (т.е. недостаточно критическое по отношению к собственным предпосылкам) действие или решение, он же задает тон в кухонных беседах о судьбах мира, участники которых могут понимать аргументы друг друга без лишних слов. В то же время общий смысл содержит некое здоровое ядро, пребывающее в спящем режиме, некий первоэлемент критической рефлексии. Именно поэтому политическая интуиция как производная общего смысла чрезвычайно важна для исторического сознания. Далее я попробую следовать за этой интуицией, попутно пытаясь пробудить ее критическое ядро.

ЗАБРОШЕННЫЕ РУИНЫ

Всякое состояние предполагает пребывание где-то, некоторое пространство, как физическое, так и социальное. Несмотря на соблазн приравнять границы постсоветского пространства к территориальным границам стран бывшего Советского Союза, в данном случае речь о другом. Вслед за Анри Лефевром, я предлагаю понимать пространство как продукт глобального культурного производства. Пространство, производимое и воспроизводимое в регионе «общего смысла», Лефевр называет переживаемым и связывает его с обыденной практикой, с установлением связи между времяпрепровождением и пространственными локусами (в которых имеются звуки, запахи, визуальные символы и тактильный опыт). Иными словами, социально-физическое пространство дано нам в его постоянном и слабо осознанном использовании — вне зависимости от того, используется ли оно как ресурс для творческой переработки, или как ее продукт.



Показательной чертой культурного производства и потребления постсоветского пространства является поточное присвоение разрозненных элементов культуры прошлого. В отличие от модернистских способов работать с прошлым как с целостным мифом, сегодня миф о прошлом сжимается до фрагментов, будь то образцы отгепельной моды, мелодии и ритмы, напоминающие о первых космических полетах и советской инженерной культуре (т.н. «soviet wave») (2), или даже искусство художников русского авангарда, узнаваемые элементы которого декорируют обложки книг, рекламные плакаты и даже московский аэропорт. Все эти фрагменты настойчиво вырываются из более широкого контекста, становясь своего рода проводниками на территорию воображаемого советского. Все они оторваны друг от друга и от условий своего возникновения: это проводники-сироты, обезоруженные и призванные обслуживать современную досуг. Так важной чертой постсоветского пространства оказывается его *заброшенность* несмотря на то, что вышеозначенные элементы — «советские» звуки, запахи, визуальные символы — включены в культурное производство. Все они буквально водворяются — *забрасываются* — в чужое пространство настоящего, структурируя его соответствующим образом. Что, как ни заброшенность олицетворяет собой старушка, распродающую книги, обретенные в 70-е годы по макулатурной подписке?

Примечательно, что постсоветская ситуация проявляет себя в качестве фетишизации заброшенности как таковой. Этот процесс легко угадывается в работах художников, фотографов и издателей, выпускающих бесчисленные альбомы со снимками пустых, заброшенных пространств и бесхозных объектов (от образцов модернистской социалистической архитектуры до закрытых домов культуры). Чем более плачевно состояние объекта, тем больше трепета и интереса он обещает. Подобного рода «lust for ruins», неизбежно сопровождается как скучающего туриста, ищущего новых ощущений, так и, скажем, критического исследователя архитектуры. Немаловажно также, что фетишизация заброшенности — важная примета расширительно понятой «остальгии» (3) — соседствует с процессами декоммунизации, которые не утихают на территории бывшего Восточного блока, а в некоторых странах вроде Украины приобретают особо ожесточенные формы. Эти процессы претендуют на «окончательное решение советского вопроса», т.е. опустошение — избавление от символов и памятников, напоминающих о существовании советского социализма. И в этом смысле фетишизация заброшенности, к которой можно относиться критически, представляет собой двойное явление: с одной стороны, это симптом процесса исторического опустошения постсоветского пространства, а с другой — попытка вернуть этому пространству смысл. Так, если Вальтер Беньямин в своих «Тезисах» указывает на необходимость революционного «воскрешения» (спасения и оправдания) жертв прошлого из под его обломков, низовой интерес к заброшенности советского пространства обнаруживает принципиальную невозможность их похоронить (4)

ВОЙНА ЗА МИР

Второй чертой постсоветского состояния является его *военное положение*. Несмотря на декларируемый распад биполярного мира, современные политики и лидеры государств все чаще обращаются к риторике глобального противостояния. При этом память о Холодной войне во многом определяет, как национальное самосознание стран бывшего соцлагеря, так и постсоветскую идентичность союзных республик. Так призрак Холодной войны — будь то столкновение воображаемых сообществ, борьба на территории мемориальной политики или техно-экономическое соревнование — по-прежнему, будоражит политическое воображаемое.

В общем виде понятие войны содержит в себе некоторый парадокс. Война одновременно обозначает конфликт (пребывание в конфликте) и способ его разрешения. Холодная война сохраняла в себе этот парадокс, затушевывая его вторую компоненту и пытаясь всеми путями избежать эскалации конфликта. В том числе это достигалось за счет выведения конфронтации государств в пространство внутригосударственной борьбы, выражаясь в поиске подрывных элементов. Неслучайно Жак Деррида, реагируя на американские события 11 сентября,

The Post-Soviet Trouble: Political Intuition and the Quest for Sense

привлекает понятие иммунитета. По Деррида, с прекращением Холодной войны и для США, и для СССР исчезла идея внешнего врага, но логика глобального противостояния, отголоски которого можно увидеть в терроризме, переросла в аутоиммунный ответ — деструктивное поведение существа, которое «работает на разрушение своей защиты, иммунизируя себя от своего «собственного» иммунитета» (5).

Здесь метафора Деррида интересна не столько в контексте терроризма, сколько возможностью ее применения к социально-политическим конфликтам. Военное положение постсоветского — это еще и неизбежность памяти о Гражданской войне, исторический опыт которой нуждается в переосмыслении вопреки установке государственной культурной политики России на «историческое примирение». Для того чтобы увидеть белых, красных и зеленых как реальные политические силы, имеет смысл перестать рассматривать их как безвольных проводников «старого» и «нового» порядка, и особенно в качестве средств, используемых конкретными людьми в борьбе за власть. Политическая интуиция «общего смысла» состоит в отказе придавать гражданской войне (причем не только российской) статус спровоцированного вероломными заговорщиками эксцесса, но увидеть ее как выражение реально существовавших — и существующих сегодня — социальных конфликтов.

СВЯТАЯ ПРОСТОТА РЫНКА

Третьей чертой постсоветского состояния является *сакрализация рынка* как онтологического гаранта свободы воли и выбора. Социальный и экономический успех в данном случае можно рассматривать как секулярный эквивалент благодати или даже как результат естественного сотворчества человека и некоторой инстанции, находящейся за пределами его разума и пронизывающей своей «энергией» отношения, помыслы и действия.

В 1994 году Егор Гайдар пишет книгу «Государство и эволюция», в которой он пытается осмыслить ход рыночных реформ. В этой книге, представляющей собой оду частной собственности как основе развития хозяйства и уважения к человеку, он делает одно замечание. Неудача рыночных преобразований объясняется культурно-исторической спецификой России, сведенной к культу «священного государства». Он утверждает, что государственничество является псевдорелигией, гарантирующей бюрократический произвол. Государство в данном случае рассматривается в качестве духовной категории, сообщающей смысл языческим ритуалам власти (6). Этот культ, по Гайдару, разрушителен для общества как гетерогенного и органического образования. Но что мешает так понятному обществу, ритуалы которого отправляется в процессе заключения сделок, а духовной категорией является рынок с его метафизическими и неизменными законами, стать обществом мощного культа? Именно культовые особенности капитализма подчеркивал Беньямин в своем эссе-наброске «Капитализм как религия». В качестве религии капитализм определяется чувством вины, распространяемым не только на человека, отчаянного и одновременно отчаявшегося, но и на божественную инстанцию, утратившую свою трансцендентность в атеистическом мире и напрямую, на практике вовлеченную в человеческую судьбу (7). Интуиция постсоветского заключается в том, что такой инстанцией служит рынок, временное и мирское несовершенство которого якобы объясняет экономические провалы эпохи, но рынок, совершенный по своей онтологической природе; рынок, обещающий возможное исцеление от общих ошибок прошлого и личных неудач.

* * *
 Всякий исследователь культуры обращает внимание на неизбежность советского опыта на уровне повседневности — предметов быта, привычек, повторяющихся действий и, конечно, коммуникативных ситуаций. Все это, казалось бы, приводит к выводу о принципиальной невозможности преодолеть прошлое, оседающее во множественных резервуарах памяти — от телесных движений до материальных артефактов. Однако подлинный язык прошлого невозможен постольку, поскольку размышляя о нем мы с необходимостью примешиваем к нему настоящее. Такого рода исторический «корреляционизм» является не препятствием, а подспорьем для прояснения исторических обстоятельств, ведь, по меткому замечанию Марка Блоха, «без склонности к настоящему невозможно понять прошлое». Историческое прошлое всегда дано нам уже как нечто модернизированное, в качестве какой бы «традиции» оно ни изобреталось. Это означает, что не только постсоветское состояние в некотором смысле определяется советским, но и советская история — со всеми ее сложностями и разрывами — дана нам исключительно в качестве постсоветской. Такая постсоветская история нередко рассказывается в апокалиптическом ключе, причем в качестве катастрофической точки отсчета могут фигурировать и Октябрьская революция, и весь период существования Советского Союза, и его крах, и даже кризисное время 90-х. Сегодня, на фоне глобальных катастроф вроде пандемии можно наблюдать, как коллапсируют локальные рынки, крепчает милитаристская риторика, а институты социальной защиты растеряны и заброшены, как модернистские руины. Возможно, в свете этих событий постсоветская история может увидеться иначе — не как катастрофа, но как история реорганизации общественных отношений, непредставимая без координации «общего смысла» и общего действия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1) Анри Лefевр, *Производство пространства*. М.: Strelka Press, 2015. С. 52.
- 2) См., например, Natherley Owen, *Landscapes of Communism: A History Through Buildings*. London: Allen Lane, 2015.
- 3) Остальгия — лирический и ностальгический взгляд жителей современной Германии на культуру и быт ГДР. Для целей данного материала я предлагаю распространить это понятие на весь Восточный блок и бывшие республики СССР. Носителем этого «остальгирующего» взгляда может оказаться каждый.
- 4) Интерпретации «Тезисов» Беньямина с т.з. проблемы воскрешения я обязана Владиславу Софронову. Его книга *Положение мертвых*. Ревизионистская история «русского космизма» готовится к выходу в издательстве V-A-C Press.
- 5) Jacques Derrida, «Autoimmunity: real and symbolic suicide: a dialogue with Jacques Derrida» // Giovanna Borradori, *Philosophy in a time of terror: dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2004.
- 6) Егор Гайдар, *Государство и эволюция: дни поражений и побед*. Евразия: 1997.
- 7) Вальтер Беньямин, «Капитализм как религия» // *Учение о подобии*. Медиаэстетические произведения. Москва: РГГУ, 2012. С. 101.

Марина Симакова — теоретик культуры, исследователь общественной и политической мысли. Сфера ее научных интересов — философия и интеллектуальная история социализма. Публиковалась в журналах *e-flux*, *Новое литературное обозрение*, *Транслит* и др. В настоящее время работает над проектом по исследованию политической реакции в контексте радикальной мысли Франции, Италии и России начала XX века.

This is an essay on the current cultural and historical situation, which—in the absence of a more adequate signifier—I propose to define as the post-Soviet condition. The very term ‘post-Soviet’ contains a serious flaw: it implies the idea of the Soviet as a continuous, seamless period, or even as a historical project en bloc. Such an idea tends to exclude historical breaks, ruptures and internal contradictions, without which it is impossible to grasp history in its movement.

With these reservations in mind, I suggest understanding the post-Soviet condition as a set of disparate circumstances, which not only determine our current experience but are subject to an ongoing construction themselves. Given the imperfection of the definition, I would argue that a conception of the post-Soviet condition is the outcome of a certain political intuition. This intuitive approach is largely inspired by the notion of ‘common sense,’ introduced by Antonio Gramsci almost a century ago. Common sense is close to basic reasoning, or to ‘good reason,’ but with a decisive emphasis on its commonality, i.e. its transindividual status. This is a region of meaning in which values, beliefs, hopes and aspirations coexist in a heterogeneous but noncontradictory unity. Common sense is dynamic, inconsistent, fragmented and is often proposed as self-evident. Quite frequently, it stands behind a semi-automatic — that is, insufficiently critical in relation to its premises — action or decision; it carries the day in a ‘kitchen conversation,’ when the engaged speakers grasp each other’s arguments tacitly. At the same time, common sense contains a certain grain of reason, albeit dormant; a primary element of critical reflection. This is why the political intuition derivative of common sense remains crucial for historical consciousness. Hereinafter, I will try to follow this intuition, while simultaneously trying to extract its kernel of critique.

RUINS IN THEIR THROWNNESS

Any condition involves being somewhere, a presence in physical and social space. Despite the temptation to equate the boundaries of the post-Soviet space with the territorial borders of the former Soviet countries, I will not do so: for the purpose of my argument, ‘space’ signifies something different. Following Henri Lefebvre, I treat space as a product of global cultural production. Referring to the space that belongs to the region of ‘common sense,’ Lefebvre calls it ‘perceived’ (*l’espace perçu*) and

relates it to everyday spatial practices, namely to operations that associate daily routines with spatial loci (replete with sounds, smells, visual symbols and tactile experiences). In other words, socio-physical space is given to us in its visceral—often unthought and non-reflexive—use, regardless of whether this space is used as a resource in creative production, or as the product of the latter.

The post-Soviet space is produced and consumed in this manner, which can be characterized by the fluid appropriation of disparate elements of the culture of the past. Unlike modern imaginaries of the past as a holistic myth, the contemporary myth of the past splinters into fragments: styles, imagery and symbols of the Thaw era, melodies and rhythms reminiscent of the first space flights and Soviet engineering culture (the so-called ‘Soviet wave’), or even the Russian avant-garde, recognizable elements of which are used as a part of décor and can be found on book covers, in adverts and even on the walls of Moscow’s airport. All these fragments are taken out of a wider context and are meant to serve as guides to the territory of an imaginary ‘Soviet.’ All of them are torn from each other, as well as from the conditions of their emergence: they are orphaned guides, disarmed and called upon to serve contemporary leisure. So a key feature of the post-Soviet space is the thrownness of its constitutive elements, even though the latter—the ‘Soviet’ sounds, smells, visual symbols—are part and parcel of the system of cultural production. All of them are literally lodged—thrown—in the alien present. What does an old woman, selling the books she received in exchange for her scrap paper coupons in the 1970s, personify, if not thrownness and abandonment?

Interestingly, the post-Soviet condition manifests itself in a fetishization of thrownness and abandonment as such. This is evident in the work of artists, photographers and publishers, the publication of countless albums containing photos of empty, abandoned spaces and orphaned objects—from modernist socialist architecture to shuttered community centers (Doma Kulturi, or DK). The more dismal the object is, the more awe and interest it promises. This ‘lust for ruins’ is familiar both to the bored tourist seeking new sensations and to the critical researcher of socialist architecture. It is also important that the fetishization of thrownness and abandonment, which is a distinctive feature of so-called ‘ostalgie’ broadly understood, has arisen in parallel to the process of decommunization that continues in the territories of the former Eastern bloc, and, in countries like the Ukraine, has assumed an especially fierce form. This process aspires to provide ‘the final solution of the Soviet

question,' i.e. to devastation—getting rid of symbols and monuments reminiscent of the existence of Soviet socialism. And in this sense, the fetishization of thrownness and abandonment, which merits a dose of healthy critique, is a twofold phenomenon: on the one hand, it is a symptom of the process of historical devastation of the post-Soviet space, and on the other, an attempt to make this space meaningful again. So, if Walter Benjamin in his *Theses on the Philosophy of History* exposes the need for revolutionary 'resurrection' (salvation and redemption) of the victims of the past from under the ruins of history, one's interest in the abandoned Soviet space, perhaps, reveals the impossibility of their burial.

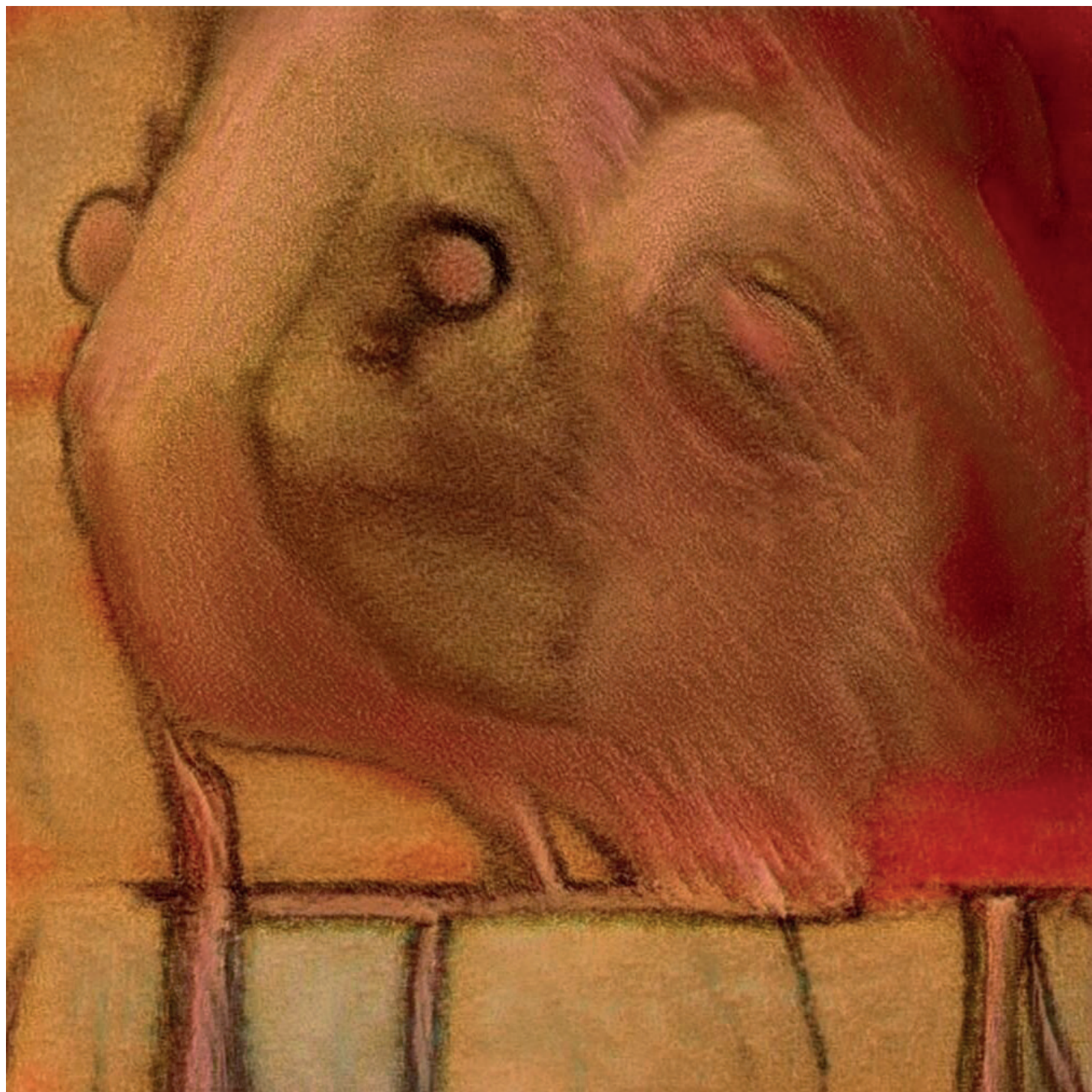
WAR FOR PEACE

The second feature of the post-Soviet condition is its state of war. Despite the declared breakup of the bipolar world, today's political leaders refer to the rhetoric of global confrontation with increasing frequency. At the same time, the memory of the Cold War continues to frame both the national identity of the countries of the former socialist camp and the post-Soviet identity of the former Soviet republics. The ghost of the Cold War—be it as a clash of imagined communities, political struggles of memory, or techno-economic competition—still haunts the contemporary political imaginary.

As a concept, war is paradoxical. It signifies both a conflict (a state of conflict) and the way in which this conflict is resolved, through its violent escalation. The Cold War retained this paradox intrinsic to the concept of war, yet its antagonists obscured its second component in attempting to avoid the escalation of conflict by all means. This resulted in a transfer of geopolitical confrontation to an intra-state level, which manifested itself in the hunt for 'subversive' elements. It is no coincidence that Jacques Derrida, reacting to the September 11 attacks, employs the concept of immunity. According to Derrida, with the end of the Cold War, the idea of an external enemy, for both the USA and the USSR, disappeared, and terrifying confrontation—now seen as being echoed in terrorism—engendered an 'autoimmune' response: the destructive behavior of a creature that "works to destroy its own protection, to immunize itself against its 'own' immunity." Derrida's metaphor is instructive here not so much in the context of terrorism, but if we apply it to socio-political conflicts. Above all, the post-Soviet state of war expresses itself in the inescapability of the memory of the Civil War. This memory calls for rethinking of the latter as a crucial historical experience, as against the current Russian cultural policy of 'historical reconciliation.' In order to recognize the White, the Red and the Green as real political forces, it is well worth ceasing to consider them as 'will-less' mediators of the 'old' and the 'new' orders, and especially ceasing to see them as means used by concrete leaders in their struggle for power. The political intuition of 'common sense' consists in refusing to confer upon the civil war (and not only the Russian one) the status of an excess provoked by treacherous conspirators. Instead, it suggests seeing it as an expression of social conflicts that existed—and actually exist—today.

SANCTA SIMPLICITAS OF THE MARKET

The third feature of the Post-Soviet condition is the sacralization of the market, which is meant to serve as an ontological guarantor of free will and free choice. In this case, the social and economic success of an individual can be regarded as the secular equivalent of godly grace, or even as a result of a co-creative process, which engages a human being and a certain transcendental authority whose 'energy' penetrates human attitudes, thoughts and actions. In 1994, Yegor Gaidar published his book *State and Evolution: Russia's Search for a Free Market*, in which he reflected on the course of the market reforms he architected. In this book, which is an ode to private property as the basis both for economic development and respect for people, he makes one curious statement. He explains the failure of his radical free market reforms by Russian cultural and historical specificities that are reducible to the cult of the 'holy state.' He claims that for centuries, statehood has persisted as a quasi-religion, fostering the arbitrariness of bureaucracy. The state, in this case, is seen as a spiritual category that paganizes all rituals of power and makes them meaningful. For Gaidar, this cult is destructive for society as a heterogeneous and organic entity. But what could prevent Gaidar's society, whose rituals are officiated in transactions and whose spiritual category is the market with its metaphysical and unchanging laws, from becoming a society of cult? In his sketch *Capitalism as Religion*, Walter Benjamin pays attention precisely to the cult-like elements of capitalism and claims that the latter is a purely cultic religion. As a religion, capitalism is defined by a guilt that applies not only to a human being, both reckless and desperate, but also to a divine authority that, in the atheistic world, has lost its transcendence and has become directly and practically involved in human destiny. According to the post-Soviet intuition, it is the market that serves as such an instance. Its temporary and worldly imperfection is supposed to explain the economic failures of the era, while it is seen as being—ontologically—perfect; a market that promises to heal the common afflictions of the past, as well to save the individual from his or her personal failures.



Any cultural researcher pays attention to the inescapability of the Soviet experience at the level of everyday life, which engages objects, habits, repetitive actions and, of course, communicative situations. Thus, it could be said that it is impossible to overcome a past that is present in multiple reservoirs of memory—from bodily movements to material artifacts. At the same time, the authentic language of the past is not attainable: while reflecting on the past one necessarily smuggles the taste of the present into it. This kind of historical 'correlationism' is not an obstacle but is actually an aid to clarifying historical circumstances, because, as Mark Bloch aptly noted, "without looking at the present, it is impossible to understand the past." The historical past is always given to us as something already modernized, regardless of which form of 'tradition' is being invented. This means that not only is the Post-Soviet condition determined by the Soviet, but Soviet history too—with all its ordeals, ruptures and gaps—is accessible for us only as a post-Soviet one. The post-Soviet story is often recounted in an apocalyptic vein, with catastrophe as its opening sentence. This catastrophe is, variously, represented either by the October Revolution, or by the entire period of the existence of the Soviet Union, by its collapse, or even by 'the wild '90s.' Today, against the backdrop of global disasters like the current pandemic, one observes how local markets collapse, how militaristic rhetoric grows stronger, how social institutions are weakened and abandoned like socialist ruins. Perhaps, in light of these events, post-Soviet history can be seen differently—not as a catastrophe, but as a history of the reorganization of social relations, unimaginable without a synchronization of 'common sense' with common action.

Marina Simakova is a researcher in social and political thought and a theorist. Her key interests are the philosophy and intellectual history of socialism. In her current project, she provides a historical and philosophical groundwork for the concept of political reaction in light of the radical theory that emerged in early 20th century France, Italy and pre-revolutionary Russia.



В своем сборнике эссе "Призраки моей жизни" 2014 года британский критик культуры Марк Фишер пишет про "постепенную отмену будущего" — утрату способности представить себе мир, отличающийся от того, в котором мы живем. В политической и экономической сферах это отражается в повсеместной вере в то, что жизнеспособной альтернативы капитализму не существует. В поп-культуре это означает капитуляцию к ностальгии и бесконечное воспроизводство старых стилей. Взять хотя хит 2018 года "2002" британской певицы Анны-Марии (Anne-Marie), крайне расслабленный припев которого — это микст 6 песен периода 1996–2004. Или ретро стиль подростковых драм, например, *Sex Education* или *Stranger things*, с помещенными в аналоговые миры людьми современности. Netflix "создает место, в котором прошлое не умирает", — отмечает автор сайта *The Atlantic* Софи Жильбер, — с его новыми сериалами, "вылепленными из реликвий, освобожденных от бремени говорить о чём-то действительно новом".

Ошеломляющая повсеместная ностальгия может отражать глубокий пессимизм в отношении будущего. "Если ты движешься в неверном направлении, и с каждым днем всё становится хуже, тогда ты чувствуешь, что предыдущий день был лучше", — поясняет художник и исследователь социальных сетей Джошуа Ситарелла, который ранее исследовал ироничную политику Поколения Z. В какой-то мере ностальгия нормальна — каждое поколение испытывает её — но похоже ностальгическое окно значительно сузилось. "Вместо рамки в 25 лет приходит рамка в 20 лет, потом в 15, и постепенно они сближаются", — говорит Ситарелла. Сейчас подростки делают инстаграм-мемы с ностальгией по 2015.

Ситарелла освещает концепт "хонтологии", название которого образовано слиянием слов "хонт" [haunt —] и "онтология" [философское учение о бытии], введенный французским философом Жаком Деррида в его книге 1993 года "Призраки Маркса". Отвечая на коллапсирование Советского Союза и так называемый "конец истории", объявленный политологом Фрэнсисом Фукуямой, Деррида утверждает, что марксизм будет "преследовать западное общество и из могилы", не давая нам согласиться на "убогое удовлетворение" [от] капитализма. В середине 2000-х Марк Фишер, Саймон Рейнольдс и другие критики стали использовать этот термин в отношении современных исполнителей, таких как *Burial*, *William Basinski* и музыкантов лейбла *Ghost Box*. Эти "хонтологичные" ["призракологичные"] исполнители разделяют "экзистенциальную направленность"; Фишер пишет в "Призраках": "они пропитаны непреодолимой меланхолией" и одержимы разбивкой памяти, которые выражены в шипение пленки или потрескиванием винила. "Призракологичное" искусство отражает ностальгию по утраченным вариантам будущего, или утопиям, которых мы так и не достигли. *Ghost Box* были захвачены коммунальным духом британского государства всеобщего благосостояния — обложки книг издательства Penguin 1960-х годов в сеточку, причудливые саундскейпы *Radiophonic Workshop* Би-би-си — это было за годы до того, как на фоне этой мечты появилась Тэтчер и объявила "отсутствие альтернативы" рыночной экономике.

Молчат Дома демонстрируют вполне непосредственное влияние британских хонтологов, и музыка группы вызывает соответствующие муки тоски. "Это как когда вы один в торговом центре, но вас почти утешает тот факт, что вы в нем одни, понимаете?" — говорит Нэт. "Вот такое у меня было ощущение от прослушивания Молчат Дома". "Это похоже на призрак того, что могло бы быть", — говорит основатель *Sacred Bones* Калев Брайтен (Caleb Braaten) об их звучании, — "как будто есть альтернативные 1980-е, когда Молчат Дома наполнял торговые центры Америки".

Ситарелла видит "призракологичность" в советском модернистском здании на обложке альбома *Этажи*, также известном как отель *Panorama* в Словакии. Одна из популярных facebook-групп, посвященная архитектуре — *Brutalist* — даже просит потенциальных участников пообещать, что они не будут публиковать обложку этого альбома ("Мы все это видели, и она публикуется каждый день"). Холодные геометрические блоки сложены в наклонную конструкцию, каждый слой выступает за предыдущий. Этот стиль архитектуры связан с амбициозными экспериментами в сфере социального жилья в послевоенную эпоху благосостояния. "Общий посыл [скрытая за обложкой] заключается в том, что в настоящее время мы находимся в плохой версии будущего" — заявляет Ситарелла, — "и Молчат Дома окружены строительными блоками этих модернистских утопических проектов, у которых была хотя бы небольшая надежда для будущего, а не медленного, управляемого спада, в котором мы находимся сейчас".

Вряд ли большинство подростков на TikTok заботит "хонтология" или призрак Маркса, провозглашенные Дерридой. Для многих, вероятно, это сводимо к шероховатым вайбам Tumblr. Но есть что-то, что говорит об этой тяге к советской эстетике, и о приятных воспоминаниях об эпохах, которые молодые люди никогда не испытывали на себе. TikTok — это uber-капиталистическое предприятие, ориентированное на аудиторию, которая не помнит жизни без мгновенного стимулирования от смартфонов; это конечная точка утраты концентрации внимания; его гиперскорость заставляет неделю чувствовать как прошлый век. Этот безумный темп, а также постоянная погоня за вниманием и харрасмент на платформе могут отталкивать и утомлять. Пользователи могут справиться с различными видами ностальгии одновременно: они могут надеть ветровки 80-х и потанцевать под L'Trimm — *Cars That Go Boom*, вернуться к любимому инди-поп на Tumblr начала 2010-х или вспомнить простоту атмосферы TikTok лета 2019. Или они могут слушать Молчат Дома и мечтать о том, чтобы обеднеть, но стать счастливее, временно покидая продолжающий худшиться мир.

Перевод: Ольга Русакова

CAT ZHANG

Belarusian Post-Punks

Molchat Doma and the spirit of hauntology

In his 2014 essay collection *Ghosts of My Life*, the British cultural critic Mark Fisher writes about the "slow cancellation of the future," or the gradual deterioration in our ability to envision a world different from the one in which we already live. Within the political and economic sphere, this materializes in the pervasive belief that there are no viable alternatives to capitalism. Within the realm of popular culture, it means capitulating to nostalgia and the endless regurgitation of old styles. Consider the 2018 hit "2002" by British singer Anne-Marie, whose atrociously lazy chorus is six songs from 1996–2004 smashed together. Or the retro glow of teen dramas like *Sex Education* and *Stranger Things*, which situate modern characters in analog worlds. Netflix is "creating a space where the past never dies," *The Atlantic's* Sophie Gilbert observed earlier this year, with new shows "formed out of pieces of relics, liberated from the burden of having to say much that's new at all."

The mind-boggling pervasiveness of nostalgia may reflect a deep pessimism toward the future. "If you're moving in a bad direction, and every day is worse, then every previous day feels like it was better," explains the artist and social media researcher Joshua Citarella, who's previously investigated the irony politics of Gen-Z. To some extent, nostalgia is normal—every generation experiences it—but the window for nostalgia seems to have contracted significantly. "Rather than a 25-year frame it becomes a 20-year frame, then 15, and it slowly gets closer," elaborates Citarella. Now teenagers are making Instagram memes expressing nostalgia for 2015.

Citarella highlights the concept of "hauntology"—a portmanteau of "haunt" and "ontology," the philosophical study of being—coined by French philosopher Jacques Derrida in his 1993 book *Specters of Marx*. Responding to the collapse of the Soviet Union and the so-called "end of history," as heralded by political theorist Francis Fukuyama, Derrida argued that Marxism would "haunt Western society beyond the grave," refusing to let us settle for capitalism's "mediocre satisfactions." In the mid-2000s, critics like Mark Fisher and Simon Reynolds began applying the term to modern artists such as *Burial*, *William Basinski*, or the *Ghost Box* label roster. These "hauntological" artists shared an existential orientation, as Fisher wrote in *Ghosts*: They were "suffused by an overwhelming melancholy" and fixated on the breakdown of memory as expressed by tape hisses or vinyl crackles. "Hauntological" art reflects a nostalgia for lost futures, or the utopias we never quite reached. *Ghost Box* was obsessed with the communal spirit of the British welfare state—the gridded style of 1960s Penguin paperbacks, the quirky soundscapes of the BBC *Radiophonic Workshop*—in the years before Thatcher clawed through that

dream and declared "no alternative" to the market economy.

While *Molchat Doma* shares few of the direct influences of UK hauntologists, the band's music conjures a similar pang of longing. "You know when you're alone in a shopping mall, but you're almost comforted by the fact that you're alone in it?" Nat asks. "Listening to *Molchat Doma* felt like that." Perhaps we could think of *Molchat Doma's* synth-speckled post-punk as a nighttime counterpart to the vaporwave subgenre "mallwave," which sounds like a eulogy to the lost promise of suburban idyll. "It does feel like the ghost of what could have been," says *Sacred Bones* founder Caleb Braaten of their sound, "like there's an alternative 1980s where *Molchat Doma* filled the malls of America."

For Citarella, "hauntology" is evoked by the Soviet modernist building on the cover of *Etazhi*, also known as the *Hotel Panorama* in Slovakia. One popular Facebook group about Brutalist architecture actually asks potential members to promise they won't post the album cover ("We've all seen it and it gets posted every day"). Cold, geometric blocks are stacked in a slanted formation, each layer jutting past the one prior. This style of architecture is associated with ambitious social housing experiments of the post-war welfare era. "The implicit messaging [behind the cover] is that we're currently in the bad version of the future," Citarella states, "and *Molchat Doma* is surrounded by the building blocks of these modernist utopian projects that had at least a bit of hope for what the future would be, rather than the slow, managed decline that we are in now."

Few of the teenagers on TikTok likely care about "hauntology," or the spectre of Marx as articulated by Derrida. For many, it probably does boil down to grungy Tumblr vibes. But there is something telling about this gravitation toward Soviet aesthetics, and the fond reminiscing of eras young people have never really experienced. TikTok is an uber-capitalist enterprise geared toward audiences who don't remember life without the instant stimulation of smartphones. It's the endpoint of our vanishing attention spans; its hyper-speed makes last week feel like last century. This frantic pace, as well as the constant clout-chasing and harassment on the platform, can be alienating and exhausting. Users can cope by indulging in multiple types of nostalgia at once: they can don '80s windbreakers and dance to L'Trimm's "The Cars That Go Boom," re-evaluate their favorite early 2010s Tumblr indie pop, or reminisce about the simpler atmosphere of summer 2019 TikTok.

Or they can listen to *Molchat Doma* and dream of being broke but happier, temporarily escaping a world that's only getting worse.

fragment of the article published at the Pitch
https://pitchfork.com/thepitch/how-belarusian-post-punks-molchat-doma-became-a-tiktok-meme/?fbclid=IwAR3r4vEkhX0FseZOmW1bLy2YSd_TJk2f5iqogvgCHwZ7T5umd181Z0CToM

МАКСИМ ЕВСТРОПОВ

[ПРИЗРАКИ БУДУЩЕЕ НАРОД]

[1] Интерес к призракам и призрачности, в последнее время возросший в левой среде, на первый взгляд, удивляет. Ведь призраки «обычно» стоят на страже разного толка консервативных поворотов – их используют, чтобы навязать возвращающееся прошлое, которое всё никак не может пройти. Между тем, левые проекты будущего в современности оказались оттеснены в прошлое – вместе с любыми проектами будущего вообще (будь они утопическими или дистопическими) – став бесконечно возвращающимися призраками – каковыми, впрочем, они были и раньше, уже на заре своего возникновения («призрак бродит по Европе...»).

Самому этому возвращению призрачности в левый контекст также не первый десяток лет, и Жак Деррида в «Призраках Маркса» уже акцентировал всю его странность. При всём своём материализме Маркс, желая покончить с призраками и утверждая эту вот конкретно-историческую жизнь, открывает двери бесчисленному сонму привидений. Конечно, эту вот конкретно-историческую жизнь нельзя понимать «вульгарно-материалистически» – потому что это жизнь социальная (а там, где собираются двое или трое, там и призрак посреди них). Призракология – во многом благодаря Марку Фишеру – превратилась в элемент современной поп-культуры, и вместе с тем стала рассматриваться как одна из её существенных черт, более того – как выражение духа времени. Но что это за время? Время «конца истории», «постисторическая» эпоха, пережившая собственное будущее. Однако с концом ничего просто так не заканчивается (в каком-то смысле, заканчивается только сам конец), и настоящее-без-будущего продолжает длиться, и так может продолжаться очень долго (в этом, возможно, секрет долголетия путинизма и других современных авторитарных режимов – они продолжают уже как бы после конца, поэтому им самим и не видно конца).

Но, собственно, насколько настоящим является то настоящее-без-будущего, которое всё длится? Это ещё не жизнь, потому что жизни как таковой ещё не было, только смутная ностальгия. Но это уже и не совсем жизнь, это бытие *postmortem*, состояние нежити, *undead*. Мы не только живём во времени и пространстве, населённом призраками, но мы и сами населяем его как призраки: нас, фактически, нет, мы – пережитки самих себя. Это состояние отчуждения от «бытия»: это не я, и всё, что происходит, происходит не со мной, если вообще происходит. Но это и обнажение «бытия», ведь оно как раз и есть то, что остаётся, или, вернее, возвращается, когда ничего и никого уже нет.

Деррида изобретает для этого неизбежного возвращения привидений имя «хонтология». Созвучие с «онтологией» здесь не случайно: ведь онтология – это одержимость призраками (призраком «бытия», например). Но и наоборот: в хонтологии, призванной сместить онтологию, та сохраняется как возвращающийся призрак. Наше хонтологическое время нет-нет да и оказывается связанным с неопределённым ожиданием решения насчёт «бытия», с некоторой «лёгкой» онтологической ностальгией (что проявляет себя, например, в подсудном ожидании апокалиптического события, которым, фактически, мы до сих пор живём).

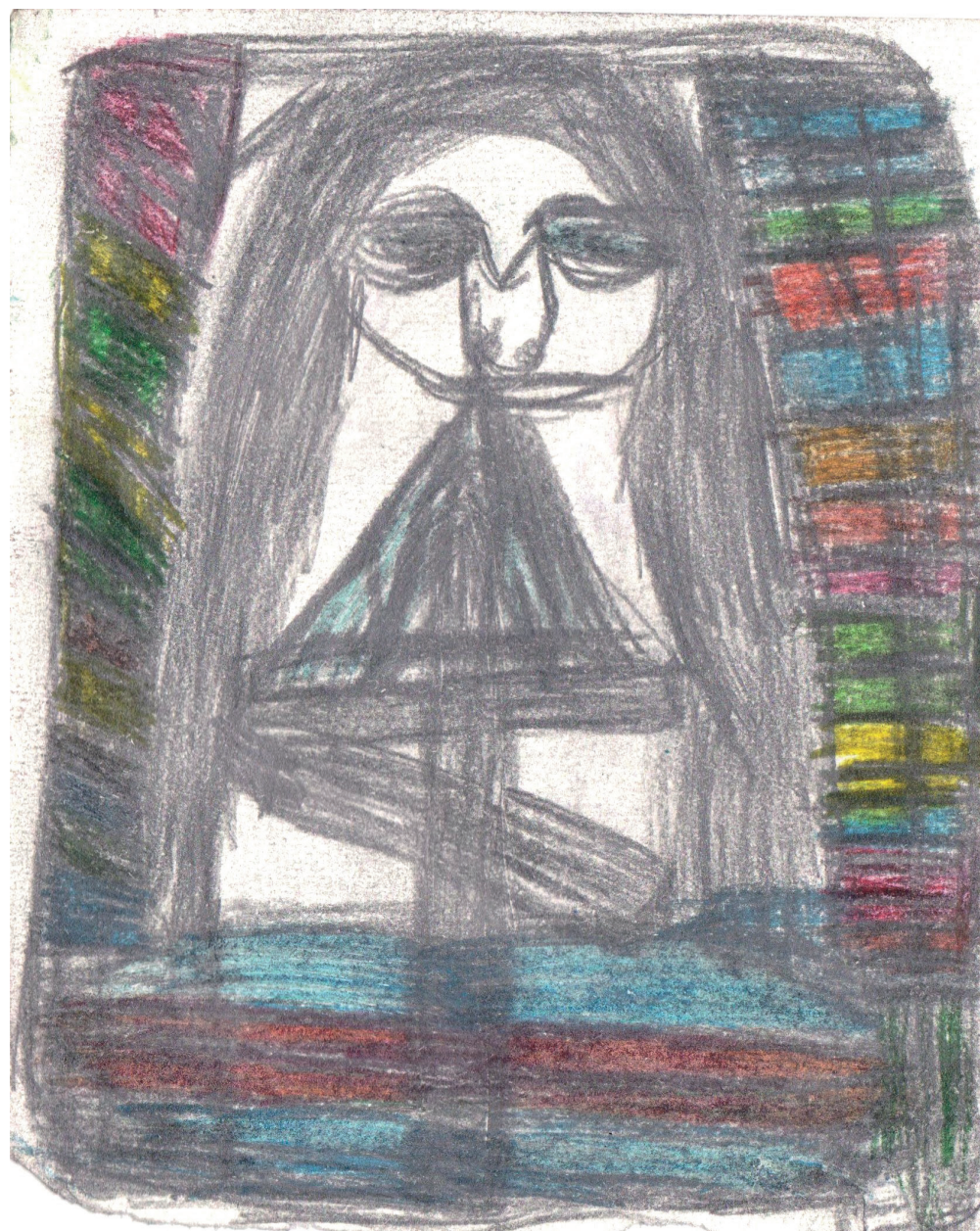
И если бы сегодня мы пытались создать такую онтологию, которая описывала бы нашу текущую ситуацию, то это была бы хонтология, но только взятая как бы со знаком плюс, не редуцируемая к иронии. Хонтология как онтология представляет собой тот узел, что сейчас для нас связывает «всё» (по ту сторону целостности и единства): наше эфемерное «живое присутствие» и наше «неживое» (нас как не-живых и не-живое в нас), наше бытие в качестве «политических трупов» и смутную надежду выйти из бытия. В конце концов, этот узел впутывает и нашу странность, даже чудовищность, наше отчаянное и подавленное неучастие в истории, которой нет.

[2] Призраки стали интересовать нас задолго до пандемии. Тогда казалось, что это время бесконечного конца – и вот он закончился. Что-то, определённо, случилось – но эффект этого события остаётся невнятным. Если раньше, несмотря на все усилия, ничего не происходило, то теперь что-то происходит, однако при этом не предполагает никакого действия. Мы вовлечены в событие, не предусматривающее нашего участия как исторических или политических субъектов, но мы участвуем в нём как пресловутая «голая жизнь» – как биополитическое тело, которое может оказаться заразным и помещённым на карантин. Мы были призраками, поскольку ничего не происходило, теперь же что-то происходит – но происходит ли при этом что-то с нашей призрачностью?

Сам по себе вирус, не будучи ни вполне живым, ни совсем мёртвым, являет собой как бы буквализацию состояния нежити, *undead*, которое применительно к себе самим мы воспринимаем всё ещё слишком метафорически. Невидимый, неразличимый с «обычной простудой», вирус разрушает наше дыхание, подобно сонному параличу сдавливает нашу грудь. И так далее – спекуляции на тему призрачности вируса лежат на поверхности, где ещё долго будут сохранять свою вирусную жизнеспособность. Однако, помимо подобных спекуляций, приход «короны» оказался сопряжённым и с возвращением ряда других, в том числе не самых очевидных привидений.

Хонтология была симптомом отсутствия будущего – появилось ли будущее сейчас? Очевидно, какое-то продолжение следует – но не будет ли оно продолжением всё той же кривой? И будет ли оно иметь какую-то связь с воображением, с фантазмами будущего уже прирученного и обжитого – будь оно утопическим или дистопическим? Вместо будущего в прошлом, вместо отсутствия будущего как возможности появилось будущее апофатическое: будет неизвестно что, при этом надеяться особо не на что, наступает безальтернативность этико-гигиенически-полицейского консенсуса, который иные расценивают как новое «единство».

Вариативными элементами «полицейского консенсуса» могут оказаться всевозможные «мягкие» технологии контроля и институциональной заботы, запреты публичных мероприятий и прощания с умершими и т.д., – но основным тут, пожалуй, является пресловутое социальное дистанцирование, предполагающее исключение прикосновения, контакта. Сама устойчивая формулировка «социальная дистанция» разом и вызывает много вопросов, и выдаёт слишком многое: почему вдруг гигиеническая дистанция, позволяющая избежать заражения, стала именно социальной? Как если бы речь здесь шла именно о той дистанции, что входит в состав самой социальности – о том расстоянии, что позволяет другим быть другими. Помещение



«социальной дистанции» в медийный фокус производит ощущение солидарности у тех, кто разделяет это разделение. Однако неясный энтузиазм по поводу сплочения изолированных тел идёт рука об руку с фрустрацией по поводу «упразднения ближнего». В самом деле, может ли соучастие в ритуалах безопасности наконец-то сплотить нас – как... народ?

Впрочем, слово «народ» в официальном дискурсе теперь почти отсутствует. Несмотря на то, что пандемия это что-то всех касающееся (буквально – «всенародное»), сейчас, как кажется, мы максимально далеки от возможности такой «вещи», как народ (к тому же, это вовсе не вещь – или, если воспользоваться одной расхожей (х)онтологической формулировкой: «что-то, не являющееся чем-то»). Народ становится «призраком» – призрачное сообщество или сообщество призраков, которыми мы стали (или всегда уже были), отчуждённые от самих себя. Однако вместе с «будущим» «народ» оказался и тем неочевидным фантомом, возвращение которого было инвоцировано «коронай». Невозможный «народ» нашего ожидания (которое он занимает подобно апокалиптическому событию) лишён каких-то внятных черт. Призрак «народа», подобно «будущему», стал предельно апофатическим – но и он больше не размещён в прошлом как меланхолически утраченная возможность.

[3] На что мы можем надеяться – есть ли у призрачности какая-то освобождающая часть?

Впервые прочесть лекцию на тему «Как практиковать призрачность?» мне довелось летом 2019 на выставке Юры Козлова – художника, живущего и работающего в психоневрологическом интернате. Юре свойственно мастерское обращение с собственной биографией, которому могли бы позавидовать многие ведущие «нормальную» жизнь, ведь оно предполагает способность проживать сразу несколько жизней в разных временах и пространствах, которые начинают, таким образом, пересекать друг друга («Я родился в Смоленске, на Васильевском, на 4-ой линии, дом 19, квартира 12, третий этаж, между лифтами. Мать с отцом учили. Мама – шеф-повар, кормила людей – рабочих, крестьян»). Один из главных сюжетов Юры – это привидения, он рисует их постоянно, иногда они неотличимы от людей, иногда на людей совсем не похожи. Меня потрясло тогда это умение существовать разом в нескольких исторических контекстах, и я подумал, что если мы не научимся жить сразу не единожды, мы просто не выживем. Теперь же без этой расщеплённости вообще никуда. Призраки могут проходить сквозь стены, фантома не поймают менты, важнейшим моментом является также гендерная неопределённость, текучесть или же квірность привидений. Морис Бланшо называет зачарованностью страсть к образу-призраку, описывая её как прикосновение на расстоянии (которое становится также прикосновением расстояния). Чтобы выжить в условиях негативной солидарности, апофатическому «народу» остаётся учиться прикосновениям на расстоянии. **Выживут только не-живые – останутся призраки.**

Максим Евстропов – художник, музыкант, философ. Участник группы {родина}, занимавшейся экспериментальным политическим искусством (2013–2018), основатель партии мёртвых. Кандидат философских наук, доцент, специалист по французской (пост)феноменологии, автор книги «Опыты приближения к «иному»: Батай, Левинас, Бланишо». С 2005 по 2018 преподавал философию в ряде университетов Томска.

Текст проиллюстрирован работами Юрия Козлова

Maxim Evstropov

[SPECTERS THE FUTURE THE PEOPLE]

[1] At first glance, the recent growth in interest in specters and the spectral on the left is surprising: specters usually stand guard over various different conservative turns. They are used as enforcers of a recurring past that just can't seem to pass by. Meanwhile, contemporary left visions of the future (along with any other visions of the future at all, be they utopian or dystopian) end up driven back into the past, becoming eternally recurring specters—which, of course, they were already, ever since their dawn (“A specter is haunting Europe...”).

This return of the spectral on the left is now in its third decade, and Jacques Derrida highlighted its deep strangeness as far back as *Specters of Marx*. For all his materialism, Marx, in his efforts to kill specters off and insist on precisely this concrete, historical life, opens the door to a countless host of ghosts. Of course, precisely this concrete, historical life shouldn't be interpreted in a “vulgar materialist” way: it is a life in and of society (and where two or three gather, the specter is among them).

Thanks in large part to Mark Fisher, hauntology has been incorporated into today's pop culture, while at the same time, it has attained the theoretical status of one of culture's key traits, even that of an expression of the spirit of the times. What times, though? The time of “the end of history,” a “post-history” age that has already experienced its own future. However, things don't end that easily at the end (one could even say only the end itself ends). The present-without-a-future keeps on keeping on, and it may do so for a long while. (This may be the secret to the long life of Putinism and the other authoritarian regimes of today—they keep going even after what seems like the end, and so there is no end to them in sight.)

But how real actually is this present-without-a-future that keeps on going? It's not quite a life, because no life as such has happened yet, just vague nostalgia. And yet it is a not-quite life, a postmortem existence, a state of undeadness. We not only live in a time and place inhabited by specters, we ourselves inhabit it as specters. For all intents and purposes, we don't exist; we are vestiges of ourselves. This condition is one of alienation from “Being”: this isn't me, and whatever's happening isn't happening to me, if it's happening at all. But it is also Being exposed, for Being is exactly what remains, or rather, recurs, when nothing and no one is left.

Derrida coins the name “hauntology” for this persistent spectral recurrence. Its resemblance to “ontology” is no accident: ontology is the state of being haunted by specters (the specter of “Being” for example). The contrary is also true: the hauntology summoned to replace ontology actually preserves it as a recurrent specter. Every once in a while, our hauntological time turns out to be linked to the limbo of waiting for a decision on Being, to a sort of low-grade ontological nostalgia (which manifests itself, for example, in a covert waiting for the apocalyptic event that we are all actually still living). If we were now to try to establish an ontology capable of describing our current situation, it would be a hauntology, but one with a kind of plus sign in front of it, one not reducible to irony.



For us today, hauntology as ontology is the link that connects “everything” (everything on the other side of wholeness and unity): our ephemeral “living presence” and our “nonlife” (us as non-living and the non-living in us), our existence as “political corpses,” and our vague hopes of escaping Being altogether. Ultimately, this link ties in our strangeness, even monstrosity, as well, our desperate and deflated not-taking-part in a history that isn't.

[2] Specters came to our interest long before the pandemic. Back then, it seemed that ours was a time of the never-ending end—and then it ended. Something definitely happened—but its effects remains hard to make out. If, earlier, nothing happened despite all our efforts, now, something is happening, and yet it doesn't require any action. We are caught up in an event that doesn't make room for our involvement as historical or political subjects; we participate in it as notorious “bare life”—as biopolitical bodies that may end up infectious and placed in quarantine. We were specters because nothing was happening. Now something is happening—but given that, is anything happening to our spectrality?

On its own, the virus, being neither fully alive nor fully dead, embodies almost literally the state of undeath that we still regard too metaphorically when applied to ourselves. Invisible, indistinguishable from a common cold, the virus wreaks havoc on our breathing and, like sleep paralysis, constricts our chest, and so on. Speculations on the virus's spectrality lie around on surfaces where they will stay virally active for a while yet. However, even aside from these speculations, the corona's coming turned out to be fraught with the return of a number of other, not always so obvious, ghosts.

Hauntology was a symptom of a lack of a future: has a future now appeared? It is clear that some sequel awaits us, but won't it just be another segment of the same curve? And will it have any connection to the imagination, to the phantasms of a future already tamed and lived in, whether utopian or dystopian? Instead of a future in the past, instead of the future as a possibility being absent, we are now faced with an apophatic future: we-don't-know-what will happen, there's nothing much to hope for, and a lack of alternatives to the ethical/sanitary/police-state consensus (in which some see a newfound “unity”) bears down on us.

Optional elements of the “police-state consensus” may include all sorts of “soft” mechanisms of control and institutionalized concern, bans on public events and funeral services, etc., but the key element here is likely the notorious social distancing, which requires avoiding touch and contact. The fixed phrase “social distancing” itself both raises many questions, and reveals too much: since when did the distance sanitarily necessary to avoid infection become *social*? As if this were precisely about the distance that makes up the social itself, the distance that allows other people to be other. Putting “social distancing” in the media spotlight creates a sense of solidarity among those united by their observing this divide. However, vague enthusiasm for uniting isolated bodies goes hand in hand with frustration at the abolition of “the neighbor.” Could collective participation in rituals of safety actually unite us as... a “people”?

By the way, “the people” barely figure in official discourse now. Despite the fact that a pandemic is something that affects everyone (its Latin roots meaning literally “all” and “the people”), it seems that the possibility of such a “thing” as the people is currently very far off. (Besides, they're not a thing at all—or, to use one in-demand hau/ontological phrase, they're “something that isn't anything.”) The people become a “specter”—a spectral community or a community of the specters that we've become (or that we already were), alienated from ourselves. But, along with “the future,” “the people” are revealed to be one of the non-obvious phantoms whose return was invoked by the virus. The impossible “people” of our expectations (which they occupy like an apocalyptic event) lack any legible features. The specter of “the people,” like that of “the future,” has become apophatic in the extreme—but it is also no longer placed in the past as a melancholy lost possibility.

[3] What can we hope for? Is there anything liberatory about spectrality?

I first had occasion to give a lecture titled “How To Practice Spectrality” in summer 2019 during a show of work by Yuri Kozlov, an artist based in a group home for people with developmental disabilities and mental illnesses. Yuri's work is characterized by its consummate treatment of his own life story—one that gives many lives of “normal” lives cause for envy, since it involves the ability to live several lives in different places and times at once that thus go on to intersect. (“I was born in Smolensk, on Vasilevskiy Island, at 19th Line, in apartment no. 12, on the third floor, between the elevators. My mom and dad homeschooled me. My mom was a chef, she fed people: workers, peasants.”) One of Yuri's main motifs is ghosts. He draws them constantly. Sometimes they are indistinguishable from people, sometimes they look nothing like people at all. I was shocked at that time by his ability to exist in several historic contexts at once, and I thought that if we don't learn to live more than once at once, there's no way we'll survive. We won't get anywhere without that kind of fracturing today. Spectres can walk through walls, phantoms go uncaught by cops. Another essential point is ghosts' gender ambiguity, fluidity, or queerness. Maurice Blanchot calls this desire for the image/specter “fascination,” describing it as contact at a distance (which also becomes contact with the distance). To survive in conditions of negative solidarity, the apophetic “people” are forced master contact at a distance.

Only the undead will survive; only specters will remain.

Maxim Evstropov - artist, musician, philosopher. Member of the group, *Rodina (Homeland)*, engaged in experimental political art (2013–2018), founder of the *Party of the Dead*. Candidate of Philosophy, Associate Professor, Specialist in French (Post) Phenomenology, author of the book “*Experiences of Approaching the “Other”*”: Bataille, Levinas, Blanchot.”

The text is illustrated by drawings of Yuri Kozlov

НАТАЛЬЯ РЫБАЛКО СКВОЗЬ ОКОННОЕ СТЕКЛО

10

Каждое утро я подхожу к окну своей квартиры в многоэтажной новостройке и вижу дома спального квартала застройки 70-х-80-х годов. Дома образуют строгие узоры, в которых, кажется, застыла всякая жизнь.

Архитекторы жилой застройки позднего советского периода вырисовывали свои детища геометрическими узорами, чтобы человек будущего восхищался ими сверху, с неба. Ведь покорение неба, космоса, вообще – жизни звучало лейтмотивом того периода. Сейчас же эти дома обозревают жители новых многоэтажек, вписанных в старые спальные районы точечной застройкой – одного из признаков нашего времени.

Я смотрю из окна и вспоминаю мысль Марка Фишера из “Капиталистического реализма” о том, что состояние современного мира – а для нас это мир постсоветский – отмечается ростом психических заболеваний. Таким образом индивид пытается справиться с окружающей его действительностью. Один из распространенных диагнозов последнего времени – синдром навязчивых состояний. Ритмичные, повторяющиеся панельки как нельзя лучше иллюстрируют навязчивое повторение. Пространственную повторяемость дополняет повторяемость временная – необходимость каждое утро подходить к окну, чтобы увидеть – что? Ничего нового? При этом сейчас, во время самоизоляции, повторяющийся изо дня в день вид из окна стал навязчивой реальностью для многих. Фон, на котором можно уже по-настоящему сойти с ума.

Я смотрю из окна и думаю о том, что разорвать эту навязчивую повторяемость может только истинное событие, которое, по Хайдеггеру, выходит за рамки пространства и времени (и оконные рамы?), ускользает от них. Оно зыбко, несхватываемо. Возможно, просачивается через щели, в которых, как в свое время писал Михаил Лившиц, происходит утверждение всего нового и удивительного. Эти пустоты, эти провалы

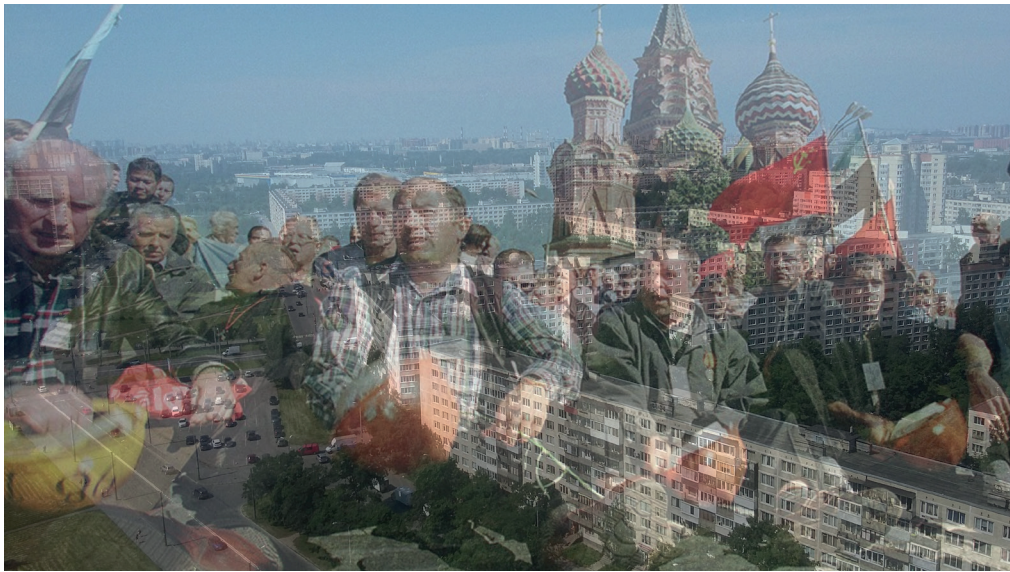
во времени – с одной стороны, отрицание старого, существующего, но с другой стороны, одновременно, это также и возможность утверждения на этом месте чего-то нового. Или, говоря словами Бадью, это событие, которое представляет собой разрыв с повседневностью. Но разрыв этот всегда происходит на основе уже имеющейся чувственно данной реальности, которую должна дополнить некая деталь «извне», прибавочный и одновременно вне-находимый элемент.

Наблюдение из окна – апофеоз пассивности. Мир за оконной рамой кажется представлением, разыгрываемым для единственного зрителя-наблюдателя. Событие, врывающееся в повседневность, вызывает тревогу, но и манит за собой. Однако решение остается за наблюдающим – изменить свою позицию с пассивной на активную или же остаться зрителем и, таким образом, оставить событие лишь в потенции, нереализованным. Но если мы говорим о политическом событии, одной воли субъекта для осуществления события недостаточно. Политическое событие всегда требует коллективности. Тогда вопрос – как сформировать эту коллективность в условиях атомизированной жизни обитателей новостроек – повисает в воздухе. Навязчивая повторяемость – способ установить контроль. Навязчивая повторяемость – способ утвердить настоящее как вечно длящееся. У Делеза событие как раз ускользает из настоящего, настоящего нет, оно расплывается на прошлое и будущее.

Советские архитекторы повторяемостью своих узоров тоже утверждали контроль человека над своей жизнью и будущим. Советский человек покорял природу и космос, поворачивал реки вспять и уверенно смотрел в будущее.

Сейчас же, в уже постсоветском времени, я каждое утро подхожу к окну своей квартиры. Я жду, когда же эти кварталы, построенные на излете советского периода и попавшие в запустение времени постсоветского, увидят свое событие.

Наталья Рыбалко координирует ДК Розы и преподает русский язык мигрантам, хотя в одном дипломе написано – философ, в другом – переводчик. Как художница прокрастинирует в ни и чего дел а т ь



Every morning in my high-rise, new construction apartment building, I walk over to the window and see the 70s- and 80s-era buildings of my suburb. They form strict patterns where, it seems, no life stirs.

The architects of late Soviet residential developments drew their brainchildren in geometric patterns, so that the people of tomorrow could admire them from above, from the sky. After all, conquering the sky, outer space, and even life in general, was that period's rallying cry. Now it is the residents of the new high-rises inscribed into the old commuter neighborhoods as infill development, a characteristic sign of our times, who survey their buildings.

I look out the window and remember Mark Fischer's idea in Capitalist Realism that today's world—and for us, that means the post-Soviet world—is characterized by increasingly widespread mental illness. Individuals attempt to cope with the world around them through these illnesses; one common diagnosis of late is obsessive-

compulsive disorder. Rhythmic, repeating prefab buildings are the perfect illustration of this obsessive repetition. To repetition in space is added repetition in time: needing to go over to the window every morning to see—what exactly? Nothing new? What's more, in lockdown, the views from the window that recur day after day are now many people's obsession-inducing reality. They now actually do set the scene for us to go crazy.

I look out the window and think about how this obsessive repetition can only be broken by a true event that, according to Heidegger, transcends space and time (and the narrow perspective of the window), that eludes them. Something unstable, impossible to capture. It may seep through the cracks (shcheli), where, as Mikhail Lifshitz once wrote, all that is new and surprising comes into being.

These emptinesses, these lapses in time are, on the one hand, a negation of the old, of what is, and yet also an opportunity to assert something new in their place. Or, in Badiou's terms, this event represents “a rupture with normality.” But this rupture always takes

place within a preexisting, sensually given reality, augmented by some new, detail “from the outside”: a surplus element that is simultaneously outsided.

Watching from the window is the pinnacle of passiveness. The world beyond the window frame looks like a performance played out for a lone spectator/observer. The event that breaks into normality disturbs, but also beckons to them. But it's up to the observer to change their position from passive to active—or to remain a spectator and thus leave the event only a potential, unrealized. But if we are talking about a political event, the mere will of the subject is not enough to make the event a reality. Political events always require a collective. And the question of how to create this collective, given the atomized lifestyle of the new building's inhabitants, is still up in the air.

Obsessive repetition is a way to establish control. Obsessive repetition is a way to establish the present as perpetual. For Deleuze, the event is something that “eludes the present” (there is no present) and “divides itself in past and future.”

With their repeating patterns, Soviet architects also asserted human control over life and the future. Soviet people conquered nature and outer space, reversed rivers' courses, and looked confidently towards the future.

Today, in times now post-Soviet, I walk over to the window of my apartment every morning. I wait for these city blocks, built during the Soviet Union's decline and fallen into post-Soviet disrepair, to finally see an event of their own.

One of her degrees may read “Philosophy,” and the other, “Translation,” but Natalya Rybalko (b. 1982) is an organizer at Rosa's House of Culture, in addition to teaching Russian to immigrants. As an artist, she procrastinates at the Research Institute for Doing Nothing

Natalya Rybalko THROUGH THE WINDOWPANE



РАБОТАЙ БОЛЬШЕ! ОТДЫХАЙ БОЛЬШЕ! ~ СЛОТ СЛОМАННОЙ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ *

Дорогие читающие это приглашение в слот сломанной темпоральности, вы знаете, что со временем что-то происходит. Оно искрится, нагревается, течет и прерывается. Будильники тикают по своим календарям мириадами рингтонов, перераспределяя потоки привычного времени, разделенного между нами. Будильники и другие машинки времени производят свою хронополитику – тот способ проживания времени, одичания и безвременья во время пандемии, звончков, дедлайнов и ускоренных видений будущего. Что будет если время вернется на место? А где его место в постсоциализме? Не той скудной навязанной географии руин и бедности, но глобального состояния, определяющего формы жизни.

Сьюзен Бак-Морс заметила, что приставка пост в пост-советском маркирует онтологию времени, в отличие от онтологии коллективности, которая есть в советском. Эта онтология времени, закреплённая в приставке пост-подразумевает отсутствие права на современность, закладывает четкие отношения доминирования и подчинения.

Но что если эта нестабильность, движение обратно и отсутствие утопического горизонта и есть **страннное время постсоциализма, его квир темпоральность?**

Вслед за феминистскими исследовательницами /1/ можно смотреть на постсоциализм из деколонизальной перспективы как на квир темпоральность. В которой могут быть обнаружены неоднородные отношения с историческим прошлым /2/ и будущим и неожиданные связи, множественные политические желания и неопределенности, которые сопротивляются нормативным – линейным и телеологическим – концептам времени. Эта темпоральность может сопротивляться “straight времени”, вбирая различные формы жизни и не-синхронизированные субъективности. Если понимать квир время широко – то это разрыв привычных ритмов, время против воспроизводства, (не)разделенная утопия, воплощения будущего забытых научных фантастик, это – ночь.

ЭТИМ ПИСЬМОМ МЫ ПРИГЛАШАЕМ ВАС ПРЕДЛОЖИТЬ АКТИВНОСТЬ, ВКЛЮЧАЮЩУЮ СБОЙ/ОШИБКУ/РАЗРЫВ/СЖАТИЕ ВРЕМЕНИ ПОСТСОЦИАЛИЗМА:

Временной слот должен включать в себя сбой времени постсоциализма – временные бомбы, звонки из прошлого, SUMMER MIX 2027 песни, – которые бы вопрошали ход времени, отсчитывали бы время назад, атаковали будущее.

1 СЕКУНДА - 1 ГОД - 2032 - НОЧЬ

* Слот сломанного времени был распределен по неделе Работай Больше! Отдыхай Больше! 22-28 июня 2020, или, возможно, за ее рамками

Примечания:

1/ (Re)thinking Postsocialism: Interview with Neda Atanasoski and Kalindi Vora. Interviewed by Lesia Pagulich & Tatsiana Shchurko. <https://feminist.krytyka.com/en/articles/rethinking-postsocialism-interview-neda-atanasoski-and-kalindi-vora>
2/ Которое не обязательно включает опыт государственного социализма.

WORK HARD! PLAY HARD! ~ SLOT OF OF BROKEN TEMPORALITY *

Dear readers of the invitation to the slot of broken temporality, You know, that something happens to time. It sparkles, overheats, leaks and disconnects. Alarm clocks are ticking according to their own calendars through a myriad of ringtones, redistributing the streams of conventional time, shared between us. Alarm clocks and other devices produce their chronopolitics – the way of living time through, of running wild and getting lost in time during the pandemic, of warning signs, deadlines and accelerated visions of the future. What happens if time gets back to its place? And where is its place in postsocialism? Not that scanty imposed geography of ruins and poverty, but as a global condition that defines living forms.

Susan Buck-Morss admits that the prefix post in post-Soviet marks the ontology of time in contrast to the ontology of collectivity implied in the Soviet. This ontology of time, anchored in the prefix post-implicates the lack of right to be contemporary, embeds the clear relations of domination and submission.

But what if this uncertainty, this moving backwards and the lack of utopic horizon is the very **queerrrr time of postsocialism?**

Following feminist scholars /1/ one can see post-socialism from decolonial perspective as a queer temporality. Where different types of relations with historical past /2/ and future, unexpected connections, multiple political desires and uncertainties, that resists normative – linear and teleological – concepts of time could be found. This temporality can confront “straight time”, by amassing various forms of life and non-synchronised subjectivities. To think the notion of queer time broadly, is to think it as a rupture of regular rhythms, as the time against reproduction, (non)shared utopia, manifestations of forgotten sci-fies, as the night.

BY THIS LETTER, WE INVITE YOU TO PROPOSE ACTIVITY, THAT IMPLIES FAILURE / ERROR / RUPTURE / CONDENSATION OF POSTSOCIALIST TIME:

The timeslot should include time failures – time bombs, calls from the past, songs from SUMMER MIX 2027 – something that would question the stream of time, counting time backwards, attacking the future.

1 SECOND - 1 YEAR - 2032 - NIGHT

* These slots of broken temporality were spread throughout the week of Work Hard! Play Hard! 2020 (June 22–28)

Footnotes:

1/ (Re)thinking Postsocialism: Interview with Neda Atanasoski and Kalindi Vora. Interviewed by Lesia Pagulich & Tatsiana Shchurko. <https://feminist.krytyka.com/en/articles/rethinking-postsocialism-interview-neda-atanasoski-and-kalindi-vora>
2/ That does not necessarily include the experience of state socialism.

HTTP://WORKHARDPLAY.PW/

Письмо к Шанталь Акерман С ВОСТОКА

ТАТЬЯНА БОГАЧЕВА

Я хотела написать что-то о фильме Шанталь Акерман "D'Est", но теперь это скорее предлог, чтобы написать о чем-то совершенно другом, хотя и связанном. То есть — писать «с Востока».

Фильм, снятый в 1993 году, до сих пор пользуется большим успехом. На самом деле, я ни раз думала, что я единственная, кому он не нравится: хотя бы потому, что он неумышленно непоследователен. В первом описании сценария Акерман говорит, что, отправляясь в "великое путешествие по Восточной Европе", она планировала снять фильм об Анне Ахматовой. Позже, в нескольких интервью она говорила о желании зафиксировать происходящие изменения, фокусируясь на обыденной жизни бывших социалистов и коммунистов. Но в ее цитатах приводимых в статьях других людей (всегда хвалебных) ничего не говорится о жизни. Вместо этого, все те же общие места из русской истории: ГУЛАГ, Сталин, Чайковский, Сталинград... Конечно, эта история отразилась и на "обыденной жизни", но не переведенные оскорбления, которые люди бросали в сторону ее навязчивой камеры, комментарии о нежелании попасть в кадр, вопросы, с которыми люди обращались к ней — так же важны для понимания сложности общей истории Востока.

В фильме показаны четыре сезона в Германии, Польше и России, как будто исторические изменения в Восточной Европе происходили так же естественно, как смена погоды. Неясная фантазия о будущем Восточной Европы — о прогрессе, сделавшим ненужной 30-летнюю историю прогрессивизма — формировалась на фоне общих планов экзотических, по ее мнению, сцен: импровизированных уличных рынков у метро, крестьян, идущих по не засеянным полям, проезжающих по разбитым дорогам ЗИЛов, заснеженных улицы Москвы, молчаливых семей и толп людей ожидающих общественный транспорт, который никогда не приезжает.

В 1990-е годы была осуществлена попытка написать историю постсоциалистических стран заново — в этот раз, как повторение уже состоявшейся истории Запада. В гуманитарных науках и искусстве этого периода существовала тенденция однообразного представления постсоциалистической Европы как однородной мистической территории. В 1994 году, через год после завершения работы над фильмом "D'Est", была издана книга "Изобретая Восточную Европу" американского ученого Ларри Вульфа. Ее главный аргумент в том, что, начиная примерно с 14 века, функция Восточной Европы заключалась в создании идеи Запада, подобно тому, как колонизация сформировала представление о цивилизованной

Европе. Описания восточноевропейцев в путевых записках и личных письмах путешественников как дикарей, отсталых, ленивых крестьян, должны были демонстрировать относительное преимущество просвещенных европейцев. Издание такой книги в период холодной войны в условиях взаимного антагонизма было бы невозможным, но в 90-е обобщающие аргументы о Восточной Европе звучали убедительно. Эта книга о Восточной Европе не стала фундаментальным исследованием: она часто цитируется в англоязычных источниках, но озадачивает восточноевропейских историков. Такие произведения, как "Изобретая Восточную Европу" и "D'Est", являются выражением относительного западного превосходства, высокомерия, которые позволяют культивировать идею абсолютного знания независимого от его объекта. Эта логика позволила включить "Изобретение Восточной Европы" в западный канон без одобрения незападных ученых, а также позволила Акерман занять не критическую позицию и зафиксировать статичный образ Восточной Европы согласно собственному воображению, вместо того, чтобы отобразить гетерогенный процесс развития истории в постсоциалистических странах.

То, что обычно понимается как Восточная Европа, не было определено до середины 1980-х годов. Значение любого обобщающего понятия определяется контекстом из которого оно происходит; однородность стран Восточной Европы весьма сомнительна, если только не смотреть извне не осознавая произвольности собственного "я". В последнее десятилетие холодной войны Восточной Европой назывались территории, где неоллиберальные реформы приближали крах социалистических режимов. Восточная Европа Акерман имеет то же обманчивое идеологически нейтральное значение, в духе которого экономисты Всемирного Банка описывали социалистические страны как terra incognita, чтобы оправдать разрушительную экономическую оптимизацию. Глобалисты оказываются ближе к признанию собственной предвзятости, поскольку несостоятельность плановой экономики является краеугольным камнем их мировоззрения, а коллапс социалистической системы был их конечной целью. Акерман, как представитель чистого и красивого, универсально важного мира искусства, могла не задумываться о происхождении "Восточной Европы".

Ее фильм был снят для первого проекта о восточно-европейской идентичности Walker Art Center в Миннеаполисе. Тридцать лет спустя Клэр Бишоп назовет западные кураторские проекты 1990-х годов в постсоциалистических странах "арт-сафари". Контекст, в котором был сделан фильм Акерман не был бы важен, если бы любая идентичность была чем-то реальным, а не множеством, организованным в определенном историческом контексте, или если бы исторический контекст не был определен традицией

представлять собственные фантазии как абсолютную истину. Как и многие в начале 1990-х годов, Акерман понимала распад Восточного блока как предсказуемое или необходимое развитие истории. Запад, при этом, остался не затронут этим тектоническим сдвигом и не имел собственных — кроме универсальных гуманистических — интересов в его свершении. Я говорю об этом фильме как о типичной форме обращения к Восточной Европе, потому что более масштабные выводы уже сделаны: в то время как "D'Est" еще не был закончен, Деррида описал это десятилетие как войну против марксизма и марксистов. Фильм Акерман — технически и контекстуально — всего лишь ответная реакция на политическое кино 50-х и 70-х годов. Эти фильмы, какими бы знаменитыми они ни были, никогда бы не получили такого всеобщего одобрения. Подобное однозначное признание любого документального фильма европейского режиссера о маоизме и сталинизме — вместо провокации споров и обсуждений — считалось бы абсолютным провалом.

Возможно, "D'Est" пользуется всеобщим признанием именно как прецедент представления восточноевропейцев как коммунистов без идеологии и истории — без того, что отличает героев в кадре от массовки. В наиболее часто цитируемых сценах фильма, кадры из которых появились в анонсах нескольких видео-программ в 2019 году, различить что конкретно говорят люди в толпе почти невозможно, так как голоса сливаются с уличным шумом. Двухчасовой фильм, содержит всего около 40 склеек. Когда я смотрю "D'Est", я чувствую себя ребенком за приставным столиком, который не может вставить слова в монотонную взрослую беседу.

Сейчас мы видим, что либеральным идеалам и торжеству прав человека не было суждено стать нашим будущим. Ценности и убеждения, которые мы ретроспективно описываем как упадок культуры и установление гегемонии неоллиберализма, распространялись как инвазивная болезнь среди людей, ослабленных жесткими увольнениями в приватизированных отраслях в странах, обездолженных внешними государственными долгами. Вместо какой-то стабильности людям предлагалось выбирать из множества идентичностей для временного комфорта.

Акерман, вероятно, представляла себя на стороне жертв угнетения. Зачем еще ей использовать визуальные метафоры концентрационных лагерей - отчаяние людей, обостренное скукой, в ожидании события, которое никогда не наступит? Эстетизация руинированного коммунизма была возможна благодаря уверенности в том, что переходный период — это какое-то временное испытание, очищение от наследия коммунизма, которое должно закончиться включением Восточной Европы в глобальную систему. Теперь мы беспокоимся, что

если мы не установим временные рамки для этого процесса, и если мы не объединимся в борьбе с насилием, которое начинается как экстренные меры в образцово демократических странах и становится нормой, оно будет продолжаться произвольно с нарастающим темпом. Интуитивно она показала пренебрежение к частной жизни, использование относительной силы для установления господства, которые уже подвергались критике и стали камнем преткновения для западных левых и бременем исторического социализма. Западные интеллектуалы 20-го века, которые критиковали правые правительства и жаловались на левые, продолжали говорить о жертвах угнетения в третьем лице.

Вероятно, Акерман, стала лучшим союзником, потому что продолжила эту традицию, а не нарушила ее. Акерман изобразила постсоветских жителей как когда-то западные этнографы изображали коренное население мест, в которых оказывались: проникая в их личное пространство, записывая речь, вместо того, чтобы поговорить с ними, называя какие-то конкретные ситуации, которые она увидели — традициями, застрявшими во времени, и так далее. Главное — они находили и фиксировали что-то, что можно было описать как проблему, решение которой уже было готово.

Поэтому представление о постсоветских людях как отупевших от скуки и страдания, молчаливых и пассивных — создает возможность для понимания этой ситуации как исключения именно посредством обращения западного взгляда в сторону Восточной Европы. Определив Восточную Европу как периферию Запада, мы видим связь между постсоветскими людьми и другими колонизированными и прочим образом исключенными людьми. Общим, что позволяет образоваться аффективным связям между ними, является именно взгляд с "запада", под которым и Восточная Европа, и Ближний Восток, сливаются в одно.

Известно, что мозг компенсирует прекращение поступления информации от одного органа восприятия, активируя другие. У людей, потерявших зрение или слух, обостряется чувствительность других органов восприятия, а когда в видео пропадает изображение или звук — наше воображение начинает работать именно в направлении воображения чего-то, что могло бы быть там: как бы делает видимым эту международную солидарность, которая не имеет отношения к Западу.

Материал проиллюстрирован кадрами из фильма Шанталь Акерман "D'Est"

Татьяна Богачева изучала постколониальную теорию и занимается исследованием гендерной политики (и) искусства периода Холодной Войны

I wanted to write about your film *D'Est*, but at this point, the film is just a pretext to write about something completely different, although related. That is to say, to write "from the East."

The 1993 film still enjoys great success. In fact, I have an eerie feeling I am the only one who does not like it.

For one, I find it unintentionally inconsistent. In the original concept statement for your script, you say that, going on a "great journey across Eastern Europe," you plan to make a film about Anna Akhmatova. In several interviews, you say that it was conceived as an attempt to bear witness to the transformations taking place in the countries of the former socialist bloc by focusing on the everyday life of former socialists and communists.

And yet, your commentaries that I find in other people's essays—always praising your film—nothing is said about the real life. Instead, it is all they contain more of the same, common places: stock Russian history tropes from the inventory of Russian history: the Gulag, Stalin, Tchaikovsky, Stalingrad... I'm not saying that this that history hasn't affected everyone, but that the untranslated slurs and invectives that people spat in the direction of your intrusive camera, their reluctance to be filmed, and their unanswered questions to you left unanswered — are just as equally relevant for the understanding of the complex common history of the people you described as "the East" and its transformations.

Your film, is better understood as an element of the process of discovering of Eastern Europe which that was taking place post-Cold War. In the 1990s, the history of Eastern Europe was being written from scratch. This time, as the younger sibling of the West, it was destined to follow in its footsteps. In Western academia and global art narratives, this period is characterized by a galore plethora of homeostatic images of Eastern Europe. In 1994, a year after the completion of *D'Est*, a book entitled Larry Wolff's book "Inventing Eastern Europe" was published. Its main argument is that, since around the 14th century, the function of the East has been to define the West as the colonized defines the colonizer. Eastern Europeans have traditionally been described as brutes, backward people, lazy peasants, and savages, demonstrating by contrast the advantages superiority of the men of Enlightenment. The Cold War, in Western narratives, was an exceptional period in that it was a period of mutual antagonism, rather than one-sided disdain.

This book about *Inventing Eastern Europe* did not become a seminal study: it is frequently cited in Anglophone academia, but its argument baffles Eastern European historians. Notwithstanding such an ambiguous reception, it is still considered a success. Your film is entangled in Western triumphalism and arrogance, the idea of knowledge that is not affected by anything outside its own field sphere of influence. This logic allowed to include for the inclusion of "Inventing Eastern Europe" in the Western canon without its being legitimized by non-Western scholars and it made it possible for you to take assume an uncritical position of the omniscient author artist and masterfully creating an image of Eastern Europe as you wished in accordance with your own vision, rather than to bearing witness to its transformations.

You made the film over four seasons, as if to suggest that these historical changes in Eastern Europe were received as uncritically as the changing of weather. You filmed peasants, rural roads, snowbound streets, lonely people in their homes, groups of people with absent blank faces waiting for public transport in Poland, Germany, and Russia. You opted for long shots, like a passing traveller glancing overgazing at a landscape. The fantasies about the future of post-socialist future — a vague foreign concept of progress that wiped out the previous 30 years of progressivism — could not have been better justified than in contrast with the your shots of improvised street markets with insalubrious quality goods.

What is commonly understood as Eastern Europe did not appear in political or cultural discourse until the mid-1980s. Eastern Europe is, in fact, a plurality which is constantly and arbitrarily assembled. In the last decade of the Cold War, Eastern Europe was used as a deceptively ideologically neutral term to describe the territory where neoliberal reforms were nearing the collapse of socialist regimes. The idea of a homogeneous Eastern Europe is highly questionable, unless you are looking in on it from the outside without any awareness of your own fractured self.

You used "the East" as a deceptively ideologically neutral concept, in the same way it was used by the World Bank to describe the socialist countries as terra incognita in order to downplay the destructive force of economic "optimization." Granted Globalists, globalists engage with the concept of ideology because the insolvency of the planned economy is the cornerstone of their worldview and the collapse of the socialist system was their ultimate goal. You, however, in making *D'Est*, did not; you were able to avoid the question of ideology altogether as a representative of the pure and beautiful, and global and universally relevant art world.

Of all places, it was the Walker Art Center in Minneapolis, with their first project on Eastern European identity, that allowed you to realize make this project a reality. It is as if identities were something real, not randomly constructed in a certain given historical context, or as if the historical context was not relevant. Thirty years later, Claire Bishop was to will call the Western curatorial projects of the 1990s in post-socialist countries "art safaris." I imagined you, equipped with your camera and a vague idea about for the film, going blast fishing in Eastern Europe.

Like many in the early 1990s, you misunderstood the collapse of the Soviet Union and the dissolution of the Eastern Bloc as a logical development of history. Another wall had fallen, all for you. You didn't see it these events as something you to be can perceive experienced intimately, in a conversation with the people who were directly affected by and affecting this tectonic shift. I only dare take this accusatory tone because there this is no personal fault of yours: while you were still working on *D'Est*, Derrida described the decade as the that of a war against on Marxism.

Your film — technically and culturally — is merely a rejection of the political cinema of the 50s and 70s. Those films, however famous, would have never enjoyed such universal approval as yours. Such univocal reception of unanimous praise for any a documentary on Maoism and Stalinism by any of the European director's documentary would be condemn it as an embarrassing failure. Perhaps, your film enjoys universal acceptance precisely as because it sets a precedent of for imagining Eastern Europeans as a communists without communism, Marx-ism, or dialectics — without anything, that helps lets us to see them as people, rather than a crowd. In the outside exterior shots, it is difficult to distinguish voices in amidst the noise of the street noise. As for the viewer's perception experience, when I watch *D'Est*, I feel like a child at a side table who can't get a word in in the a monotonous adults' monotonous conversation. The two-hour film with just only about 40 cuts puts the viewer in a trance-like state, preventing, rather than inciting provoking, any soul-searching.

I wonder who is responsible for answering the question of why it has taken a definitive global turn towards oligarchy-backed up fascism, to make the idea of international solidarity relevant again. We see now that it was far from certainly not liberal ideals and the triumph of human rights that were destined to become our future. The values and beliefs that we retrospectively describe as the decline of culture and the rise of neoliberalism were spreading like an invasive disease among people weakened by the ruthless lay-offs in privatized industries in the countries states incapacitated by the foreign state debts. Instead of being offered of a sense of belonging and stability, people were invited to choose from among an array of temporarily comforting identities for temporary comfort. You, however, could yet not see the ruined communist countries as something which has always been an integral part of your world, instead clearly delineating an "us" and a "them." making a clear distinction between them and us.

As a matter of fact, you probably imagined yourself to be on the side of the people who suffered and persevered. Why else would you use the visual metaphors of concentration camps, with their boredom as the wait for an event that will never come? In several interviews, you said you wanted to make *D'Est* while there was still time. You were afraid that the countries once united by a common history would set off in different directions. Now it is more worrying the greater concern is that if we do not set a time frame for a given historical process, or if we do not start to fight systematic violence that is disguised as exceptional emergency measures, it will continue arbitrarily at an increasing pace.

Intuitively, you showed you intuitively depicted the disregard of for the sanctity of private life, shameless leveraging of relative power to establish authority, painting flattening of national culture with broad strokes, and historical revisionism of history, all of which that had already been criticized by and become historically been a stumbling blockpoint of contention for on the Western Left and the peril of a cross to be borne for socialists. Western intellectuals in the 20th century have lamented the right-wing governments and complained about the left-wing governments ones, but those who suffered the most are were spoken to or about.

Oddly, you are likely a better ally because you continued in this tradition, rather than disrupting it. No Third World intellectual produced a meaningful reaction when the Soviet Union was shattered. The critics of an objective representation, orientalism, and tokenism, also bypassed Eastern Europe — although it that began at least in as early as the 1970s with the publication of Edward Said's "Orientalism" by Edward Said — but by blending in the voices of people with the noise of the street, you amplified all the voices that have been traditionally erased, untranslated, muted, brushed off, and side-lined. It is like when the ear pawns your ears need to be popped, and you, we can hear the sounds of the objects things we can see but wouldn't otherwise pay attention to: the repositioning of a small object shift-ing nearby, the friction of something against skin friction, a yawn. And you make it easier for us — your Central, Middle and Far East — to empathize using around common grievances without having common references.

Tatiana Bogacheva has studied postcolonial theory and currently researches gender politics and in Cold War-era art.

Material illustrated with stills from the film Chantal Ackerman «*D'Est*»



TATYANA BOGACHEVA

Пыльная карамелька: эссе/домашний беспорядок

Мечтает прилипнуть к одной из сторон
ворот бинарности

Пыльная карамелька

постсоветской сексуальности

Но микроны ее помощницы

снимают с оппозиции человеческих

И слетает протофеминистка призрачная

В парасуицид или самоповреждение

Как же как же упаковать ее в фантик

с портретом Фрейда?

Ее можно только найти где нибудь

за шкафом неожиданно,

испугавшись изрядно встречи

с реальным

Мама говорит из 60-х, когда находила
карамельку, мыла под краном и съедала

Там на просторах экстерриториальности,
между зданий посольства идентичности и государственного
общего проекта:

— Ты балансируешь на грани

— Я и есть эта грань

говорит Эон Флакс, героиня авангардного научно-
фантастического киберпанк мультсериала про вирусный
апокалипсис, который транслировался на американском MTV с
1991 года

А я хлопнушку нашла на помойке в 90-х, отпускали гулять за
забор, хотела достать цветные кружочки перегородки из тельца
тубуса и бух — пальчик бо-бо.

Мамы нет на даче, бабушка зубная врача — операторка
бормашин с ножным приводом — всегда рассекала стаканчик
мороженого — вертикальный надрез очень холодного — на
две части

Маленькая Вера на паркете наслаждается

Мой дедушка ударил ножом любовницу своего сына и сына

ранил и умер через несколько лет

Семейные диагнозы

Органические поражения мозга vs героиновая зависимость

Над рос гвардейцами теперь поставили военных им очень

тяжело — депрессия

Я наслаждаюсь на лопатках поверхностью свежее уложенного

ламината

Мать Маленькой Веры, как наводящая порядок, удерживающая
структуру, материнское ожесточение — еще один аффект —
могла бы сделать революцию

Мама боится стать продавщицей из
магазина 24 часа, особенно когда в 10-х
идет за Брут, мысленно извиняясь на
кассе

Маленькая Вера на полу между работой при фарма-порно
капитализме и советским шампанским — протофеминистка в
парасуицидальном акте трансгрессии.

Красиво звучит диагностика — как название «настоящего»
эссе, критического эссе про патологизацию, биополитику,
медицинский дискурс

Сахар растворяется в мыле. Разница между двумя версиями
мультфильма «Мойдодыр» 43 и 56-гг — добавлен припев
«Вечная слава воде»

Райх тоже искал выход через аффект, экстаз, оргазм

Протофеминизм переживала — отвечаю,

Но за парасуицид не возьмусь, только Авердоз,

самоповреждающее

Была на Нео-Райхианских пульсациях; еще из прожитого —
получила задание оставаться в матрице; На пульсациях тебе
диафрагму сдавливают, обнимая твоими же ногами, потом
отпускают резко. Бьешь подушкой об пол, смотришь в глаза
травмированной женщине и сатанинским тоном кричишь что-
то подразумевающее «засуществовать в несуществовании»* и
смех ведьминский проступает, а она плачет от зависти

О! и еще читала тут из клиники зловещее:

*«Одной из характерных черт обследованных женщин
с пограничным расстройством личности была их
способность в ряде случаев выходить с терапевтом на
качественно иной уровень эмпатических отношений,
который заключался в их способности «проникать в душу»
терапевта, создавать сильное необычное, рационально не
объяснимое чувство осведомленности о наиболее интимных
его/ее переживаниях и секретах. Возникновение такого
чувства вызывает у терапевта обычно появление тревоги,
связанной с переживанием вторжения в границы его эго-
системы, нарушение чувства сепаратности и безопасной
изолированности от пациентки»***

СТРУКТУРА ИССЛЕДОВАНИЯ:

Шаг 1: Карамелька советская, за шкафом найденная, никому
не нужная, только детям истории

Шаг 2: Парасуицид маленькой Веры 80-х,
протофеминистская на полу валяется — шампанским липким
обливается

Шаг 3: Карамелька из клипа 90-х Ирины Салтыковой
«Голубые глазки»:
*«Трудно быть одинокой, но легко быть свободной
Быть ничьей и далекой как звезда-да
Трудно быть одинокой, умной и
сумасбродной Нежной быть и жестокой иногда-да»*

Инаугурация грандиозного Чупа-чупса, в моде
предательство, гормональный дождь, пубертат
истории, рождение и смерть квир эстетики***.

В советском мультфильме девочка говорит животным: *«Кто
похвалит меня лучше всех, тот получит вкусную
конфету»*. Ее называют красивой только в момент получения
неожиданной травмы — укола иглой, пользуясь аффектом,
разделяют конфету на всех и зеркальце за одно обобществляют.

Пыльную карамельку не привести в товарный вид, она
обозначает ничейную территорию, линкуется с большими
данными мира вещей — эстетическая оптика нам подруга —
расположение в пространстве в связи с другими объектами

Прогон: протофеминизм пыльной карамельки 60-х, парасуицид
маленькой Веры 80-х, грандиозный Чупа-чупс 90-х и...

Шаг 4. «Раковые шейки» — со вкусом пыли
Candy Crash **** test карамельки.

Приключения чистоты, реальное мы прячем в коробки Икеа
присягая минимализму в эстетике. Если детство истории
закончилось, придется наврать себе с три короба, что бы
съесть пыльную карамельку.

Прежде чем установить новое воображаемое:
Candy Crush не так безобидна, как кажется
Чтобы прикоснуться к коду, нужен припыленный интерфейс

— так вот же она, твоя новая мама

Примечания:

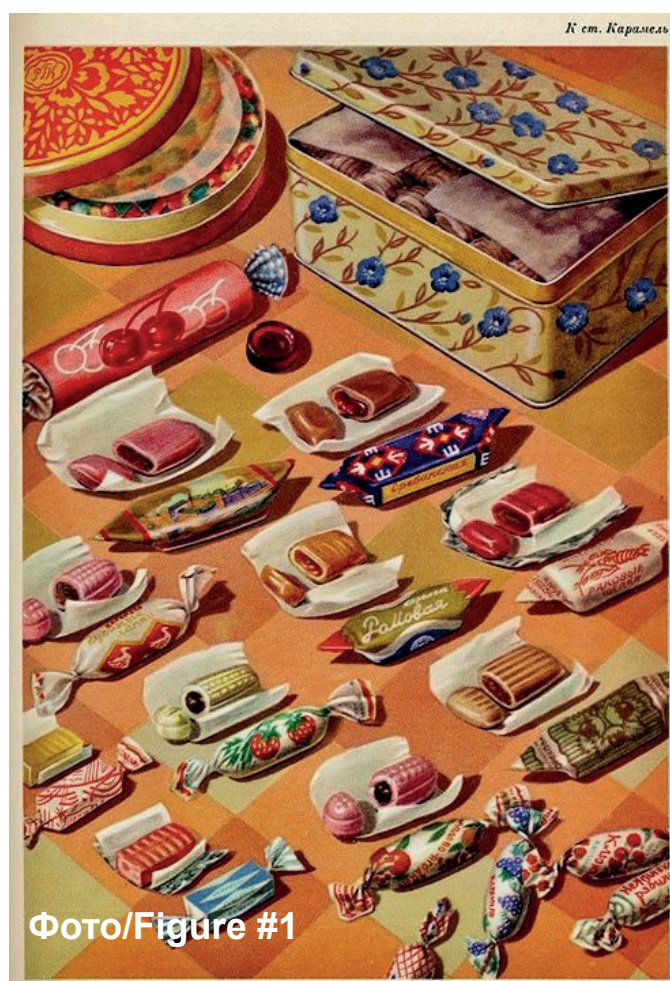
* — Лекция Аллы Митрофановой «Как засуществовать в
несуществовании» на youtube канале ДК Розы

** — Из резюме кафедры психиатрии наркологии и
психотерапии НМГУ «Пограничное личностное расстройство
у женщин» <https://cyberleninka.ru>

*** — Лекция Романа Осьминкина «Рождение и смерть квир-
эстетики в постсоветском искусстве» на youtube канале ДК Розы

**** — Поль Б. Пресиано «Candy Crush или пристрастие в
эру телекоммуникации/добавка к эре телекоммуникации/
зависимость в эру телекоммуникации» [https://cyberfemzine.net/
slash_transl/](https://cyberfemzine.net/slash_transl/)

Анна Аверьянова — участница группы Самоорганизация ДК
Розы; Инженерка гормональной прокрастинации n и и ч е г о д е
л а т ь; Занята социальными технологиями и исполнительским
искусством. <http://averdose.ru>



It dreams of sticking to one side of the gates of binarity, The dusty candy of post-Soviet sexuality But the microns, its helpers, remove it from the human oppositions. And the ghostly profeminist flies off Into parasuicide or self-harm Just how does one pack it in a wrapper with a portrait of Freud? Only ever found unexpectedly, somewhere behind the wardrobe, pretty darn scared of meeting the real.

My mom speaks from out of the '60s, when she found the candy, washed it off in the sink and ate it

There in the expanses of extraterritoriality, between the buildings of the Identity Embassy and the state's common project:

– You're skating the edge

– I am the edge

says Aeon Flux, the titular heroine of the avant-garde sci-fi cyberpunk animated show about a viral apocalypse that was broadcast on MTV starting in 1991

Meanwhile in the 90s I found a party popper in a dumpster—they had let me go for a walk out past the fence

I went to take the colorful discs sectioning the little tube's body out and pow—a finger owie Mom's not at the dacha; Grandma's a dentist—a handler of foot-powered drills—she always sliced through pre-packaged sugar cones of ice cream—a vertical incision into something very cold—making two halves

Little Vera is enjoying herself on the hardwood floor

My grandfather stabbed his son's lover and wounded his son and died a few years later Family diagnoses

Organic brain lesions vs. heroin addiction Now the national guard's been subordinated to the military and they're having a rough time—depressed

I am on my shoulder blades enjoying the surface of the freshly laid laminate flooring As an orderer, Little Vera's mother holds the structure together,

a maternal bitterness—yet another affect—she could have made a revolution

My mom is afraid of becoming a cashier at the 24/7 store, especially when she goes to get brut in the 2010s, mentally apologizing at the register

Little Vera is on the floor between work under pharmacopornographic capitalism and Soviet cham-pagne—a profeminist in a parasuicidal act of transgression. The diagnosis sounds beautiful—like the title of a “real” essay, a critical essay on pathology, bio-politics, and medical discourse

Sugar dissolves in soap. The difference between the 1943 and 1956 versions of the cartoon Moydodyr[1] is the added refrain “Eternal Glory to Water.”

Reich also sought for a way out through affect, ecstasy, or orgasm

I went through profeminism, I //keep my word

But I can't go for parasuicide, only Averdosing, the self-harmful

I've been to neo-Reichian pulsations; amongst my other experiences was being tasked with staying in the matrix; at the pulsations they squeeze your diaphragm, embracing you with your own legs, and then drop you, hard. You hit the floor with your pillow, look the traumatized woman in the eyes, and shout something in a satanic tone to the extent of “starting existing in nonexistence,”* and the witch's laughter shows, and she weeps with envy

Oh, I've also been reading some ill-boding stuff in clinical studies:

“One of the characteristic features of the women with borderline personality disorder surveyed was their ability in a number of cases to establish a qualitatively different sort of empathic relations with the therapist based in an ability to ‘get into his or her soul,’ creating a strong, unusual sense, unexplainable by reason, that the woman was aware of his or her most intimate experiences and secrets. This sense is usually associated with anxiety on the part of the therapist, caused by experiencing a violation of the

boundaries of his or her ego system and sense of separateness and of being safely isolated from the patient.”**

OUTLINE OF THE STUDY:

Step 1: A Soviet candy, found behind a closet, unwanted by everyone but the children of history

Step 2: Little Vera's 1980s parasuicide: a profeminist rolling on the ground, sticky champagne getting her doused

Step 3: The candy in Irina Saltykova's 90s music video for “Blue Eyes”:

“It's hard to be lonely, but it's easy to be free Yeah, to belong to no one and be distant as a star

It's hard to be lonely, a smart and wild girl Yeah, to be gentle, sometimes cruel”

The inauguration of the immense Lollipop, betrayal in style, hormonal rain, history's puberty, the birth and death of queer aesthetics.***

In one Soviet cartoon, a girl tells the animals, “Whoever gives me the best compliment gets a yum-my candy.” They call her beautiful only in a moment of unexpected injury—poked by a needle, taking advantage of the affect, they divide the candy among everyone and common the mirror while they're at it.

You can't make a passable commodity out of the dusty candy: it denotes a no-man's land, links up with the big data of the world of things—the lens of aesthetics is our friend—a location in space in connection with other objects

Run it through: the 60s-era proto-feminism of the dusty candy, the 80s parasuicide of little Vera, the immense lollipop of the 90s and...

Step 4: Crab Necks[2] with a hint of dust. The candy's crash test.****

The adventures of cleanliness; we hide the real in Ikea boxes swearing allegiance to minimalism in aesthetics. If history's childhood is over, you'll have to tell yourself a pack of lies in order to eat the dusty candy. Before you install a new imaginary: Candy Crush is not as harmless as it seems To touch the code, you need a dusty interface

—that's your new mom right there[3]

FOOTNOTES:

* “How to Start Existing in Nonexistence,” lecture by Alla Mitrofanova, available on Rosa's youtube channel

** From the abstract for “Borderline Personality Disorder in Women,” Novosibirsk State Medical University

*** “The Birth and Death of Queer Aesthetics in Post-Soviet Art,” lecture by Roman Osminkin, available on Rosa's youtube channel

**** Paul B. Preciado, “Candy Crush Rehab,” An Apartment on Uranus

TRANSLATOR'S NOTE:

[1] the titular character is a sink who teaches the boy protagonist the importance of washing.

[2] indeed the name of a Russian brand of caramel.

[3] this phrase come from a broadly lambasted ad for the 2020 constitutional amendments, which both reset the clock for Putin's presidential term limits and officially enshrined heterosexual marriage. In the ad, set in the dystopian future of an un-amended Russia, a newly adopted boy asks where his mom is as he exits the orphanage—only to be presented with his dad's effeminate gay partner! The line has since become a meme.

Anna Averyanova is a member of the Rosa's House of Culture Self-Organization Working Group, Hormonal Procrastination Engineer at the Research Institute for Doing Nothing, and a social engineer. Site: averdose.ru

ANNA AVERYANOVA

The Dusty Candy: An Essay/Household Disorder

Фото 1 Товарный словарь СССР в 9 томах.
Фото 2 На обложке Playboy главная героиня фильма Маленькая Вера. Режиссер В.Пичул. 1988

Фото 3. Приколота иглой, со вкусом банана — причастие слушательницам семинара «Сексуальность постсоветского» от Елены Костылевой.

Фото 4. Плакат Маленькая Вера

Фото 5. Версия логотипа разработанного Петром Папасовым для нового приложения Easy2Cam, установив которое вебкам модели смогут транслировать эротическое шоу на максимальное количество платформ одновременно. О такой мутации идет речь

в статье Пресьядо “Мягкая тюрьма: добро пожаловать в домашнюю теле-республику”. В наши дома с карантином COVID-19 переустановлена версия фамако-порно капитализма, еще в конце 20 века так выстроена была инфраструктура особняка Playboy. Отложенное, прокрастинируемое, перверсивное желание советского проекта, тревожно и точно переливавшееся в маргинальном потерянном пространстве постсоветской пыли, тут же — не переместившись с пола, оказалось мобилизовано, стерилизовано и упаковано в сверкающие интерфейсы.

Figure 1: The 9-volume USSR Commodity Dictionary

Figure 2: The protagonist of Little Vera (dir. Vasili Pichul, 1988) on the cover of Playboy

Figure 3: Poked with a needle, banana-flavored—attendees of Elena Kostyleva's seminar on post-Soviet sexuality take communion

Figure 4: Poster for Little Vera

Figure 5: One version of a logo developed by Petr Papasov for the new application Easy2Cam, which will allow webcam models to broadcast erotic performances on as many platforms as possible simultaneously. Preciado discusses this mutation in his article “The Soft Prison: Welcome to the Telerepublic of your Home.” In our COVID-19 quarantined homes, a version of pharmacoporno-graphic capitalism has been reinstalled that hearkens back to the late 20th-century infrastructure of the Playboy mansion. All of a sudden, without budging from the floor, the put-off, procrastinated, perverse desire of the Soviet project that anxiously and surgically flows over into the marginal lost space of post-Soviet dust has been mobilized, sterilized, and packaged into sparkling interfaces.



Фото/Figure #4



Фото/Figure #5

ЛАДА БАРИЧЕВА

Формирование эзотерического постсоветского сознания через магическое воображаемое

Ни для кого не секрет, что распад Советского Союза привел жителей бывшего СССР к коллективной травме. Жест распада являл собой взмах плети, хлыста освобождения, который в итоге стал высвобождением общего тела. Трансгрессия хлынула не только в качестве политического жеста – но и в контексте культурного досуга, выстраивания новых коммуникаций, встраивания в капиталистическую модель отношений. Рынок, с его новыми условиями, напоминал игру Господин – Раб.

По Гегелю – человек суверенен, если он смотрит в глаза своей смерти. Суверенитет утверждает свое бытие, и становится Господином, а Раб представляет собой чистую волю, не устремленную к цели, инструмент, функцию. Выстраивается новая, никому еще неизвестная модель рыночно-ролевой игры, в которой сакральное и эзотерическое являют собой новые формы спасения, бегства от вынужденной трансгрессии и травмы. Они служат подушкой безопасности в поисках моделей реабилитации. Еще советское, но теперь уже разъединенное и диссоциативное тело и сознание, ищут спасения в новых медиа, активно появляющихся с каждым днем. Из загадочного ящика Пандоры, который тоже пережил цифровую трансформацию, разносятся передачи о падении летающих тарелок, о похищении инопланетянами землян, о паранормальном и экстрасенсорном, о сектах кришнаитства, мормонах, свидетелей Иеговы, о натальных картах, гороскопах, фен-шуй и лунных календарях. К балету «Лебединое озеро» новые медиа не вернутся еще долго...

Травматический аффект отделения личного тела от коллективного тела матери формирует новую модальность в виде наивного и доверчивого мышления ребенка. Советский человек, с его научно-атеистическими взглядами, с верой в светлый коммунизм и наивностью переживает резкую деконструкцию. Модель мира и веры всей жизни рухнула, и, выход только один – выстраивать новую, уже, осознаваемую телесность и освободить сознание от внедряемо насильственных коллективных знаний. Быстро устаревший пласт навыков и знания, уже, оказывается, не применим в новом мире бесчувственного отца, который представлен в форме капитализма и его ремня отношений. «Новая модальность ребенка» – это тип мышления пост-советского человека, который с каждым днем, и с каждым шагом знакомится с только формирующимся обнуленным жестоким миром. Ребенок, тут выступает в роли защитной функции психики, в ходе резкой и ранней сепарации, как следствие наложившей отпечаток в виде расщепления сознания. Советский человек в ходе аффекта сталкивается, как будто с диссоциативным расстройством личности. Теперь его два, таков побочный эффект от всеобщего раскола. Тело все еще переживает травму разрыва, разъединения. Насильственная и резкая сепарация от советской матери отпустила «советского взрослого ребенка» в новую матрицу, без каких-либо инструкций к выживанию и инструментов. Кстати, отличительной чертой советского мышления и тела была доверчивость и открытость ко всему новому и неопознанному.

В стадии формирования нового сознания, пост-ребенок в то и дело вступал в доверительные магические игры с реальностью. В безнадежной и темной ситуации, его личные контуры представляемого мира, были огорожены колючей проволокой – чтобы её уничтожить, на помощь приходит магия, её игры, проводники и способы создания новых витков и пластов защитной реабилитационной схемы. С доверчивостью и верой новый человек смотрит передачи про НЛО, про загадочных существ, которые крадут его соотечественников. Надежда на спасение одна – вера в похищение, в значимость собственного ресурса для межгалактической пользы. Чувство неизвестности, чувство страха и сковывания, ощущение зависания в воздухе, пустота – эти понятия являются основными движущими эмпирическими пост-аффектами, спровоцированными от попыток заглянуть в завтрашний день. Полнейший эффект «БардГхёдол». Будущее не сформировано, не факт что оно вообще теперь есть.

Пост-ребенок, с присущим ему чувством наивности и веры, находит для себя новое развлечение – гороскопы. Вместо собраний партий ЦК КПСС, с закодированного магического экрана вещает Павел Глоба. Неуверенность и неопределенность, приправленные чувством удушающего страха, тут же

сходят на нет, и появляется вера в «День». Выход из Бордо оказывается найден, и путь ему прокладывает воображаемое, а так же вера во влияние соединения планет, которые формируют его сегодняшний день, месяц, год. Гороскоп прогнозирует и выстраивает настроение, события, встречи, опасения и надежды сегодняшнего дня. «Раки, сегодня необходимо остаться дома, и воздержаться от каких-либо контактов. Проведите этот день с самим собой. Берегите ноги, а так же вечером будет уязвима шея. Овны, сегодня вас ждет необычная встреча, советуем подготовиться, но сохранять свой огненный темперамент. Прогноз на завтра...». Гороскоп формирует, закладывает, и укрепляет шапку реальность. Дает нам спасательный жилет надежды, предупреждает нас об опасности, проявляя тем самым заботу о нас и нашем теле. Советует смириться с обстоятельствами, и не лезть на рожон. Принять прокрастинацию, не выходить на работу, не расстраиваться понапрасну. Сатурн в натальной карте говорит нам о наших болезнях и карме, Венера – о любовных отношениях, а асцендент знака – это наша маска в обществе. По натальной карте можно определить удачность союза, вычислить совместимость, прочесть о своей карме и неудачах.

Когда распался Советский Союз – Сатурн, Нептун, и Уран были в знаке Козерога.

Тело, отделенное от политических и общественных процессов, в забытьи доверчиво уходит к новым чувственно-религиозным опытам, к свободным практикам танца, к течениям сект и новых вождей и затем постсоветское усталое тело приходит к укоренению. От жестких коллективных практик и танцев, оно уходит в уединение, растягиваясь на пенопластовом коврике в позе льва. Пере-изобретаются отношения личной чувственности с телом, пост-советский человек учится слышать свое тело, и даже обнаруживает на нем энергетические ступки, именуемые чакрами. Тело и клетки обретают наконец-то свободу, и легкие начинают осваивать новые дыхательные практики. Диссоциация преодолена, сепарация завершается. Путем эзотерических упражнений выстроена «энергетическая защита тела», это новое тело мага готово вступить в сформированное им же будущее, которое ему разложит соседка на картах таро.

Процесс формирования эзотерического шизосознания произошел в качестве защитного механизма, магического щитка воображаемого. Чтобы избежать травмы полного расщепления – необходимо было уверовать. Происходит полная модель переизобретения Бога. Бог не единичен, он тоже подвергся распаду на коллективное, Бог трансцендентно распался на вирусы, которые проникли в медиа-сегмент, и по сей день продолжают заражать умы обычных уже граждан. В эзотерическом и находится тот самый радикальный жест преодоления наивной, и в то же время категоричной советской ментальности. Семиотика вируса и распавшегося Бога представлена в виде эзотерического самиздата, фильмов и передач про НЛО, вирус спасения и разрастается в утопическом воображаемом. В мире, где ты путешествуешь по снам, очищаешь чакры после неприятных бесед с коллегой, выстраиваешь энергетическую защиту в вагоне метро, не стрижешь волосы на убывающую луну, практикуешь способы ловли призраков на биолокаторные рамки и спишь головой на восток; сегодня, всё это происходит с нами как-бы в порядке вещей, потому что в пост-советском периоде происходило пере-изобретение ритуалов повседневности, которые обладают новой социо-образующей функцией. С применением повседневных, уже рутинных магических практик, наше бессознательное все еще остается хрупким, но пост-советское дало ему небольшую надежду на мечты и спасение в виде этого безумного магического карнавала.

Ом.

Баричева Лада. Уже, могу назвать себя художницей, и даже исследователем в области художественного-бессознательного, воображаемого и магического. В сферу моих интересов входят: магический реализм, наука, психоанализ, science-арт, эзотерика как способ трансформации реального и поле для фокусов, акварель как трансцендентное.

It is no secret that the Soviet Union's collapse inflicted a collective trauma on the inhabitants of the former USSR. This gesture of disintegration came as a flick of the whip, of the scourge of liberation, that ended up becoming the freeing of a common body. This outpouring of transgression was not only a political gesture; it also seeped into contexts like cultural recreation, emergent forms of communication, and the all-absorbing capitalist model of social relations.

The market and its new conditions resembled a game of Master vs. Slave. According to Hegel, man is sovereign when he looks his death in the eye. Sovereignty asserts its Being and becomes a Master, while the Slave is pure will undirected towards a goal—an instrument, a function. A new, as yet undiscovered model was being built: that of a market role-playing game, in which the sacred and esoteric appear as new forms of salvation and escape from obligatory transgression and injury. They served as an airbag for people searching for potential models of rehabilitation.

People's still Soviet, but newly disjointed and dissociative bodies and minds sought salvation in the new media that multiplied by the day. From Pandora's mysterious box (which had also been digitally transformed) emerged shows about fallen flying saucers, about earthlings abducted by aliens, about the paranormal and extrasensory; about Hari Krishas, Mormons, and Jehovah's Witnesses; about natal maps, horoscopes, feng shui, and lunar calendars. But new media were not to revisit Swan Lake for a while... (see translator's note)

* * * * *

The traumatic affect of an individual body being separated from the collective body of the mother created a new modality, that of children's naive and trusting way of thought. "Soviet people," with their scientific atheism, their faith in the promise of communism, and their naivety, were abruptly deconstructed. Their lifelong pattern of peace and trust collapsed, and there was only one way out: building a new, now intentional way of being in their bodies and freeing their consciousness from collective knowledge implanted by violence. Their accumulated skills and knowledge were quickly rendered obsolete, inapplicable to the new world of the insensitive father, represented by capitalism and its social-relations-as-"the-belt." "The new modality of the child" was a way of thinking for post-Soviet people encountering an as yet emergent cruel, zeroed-out world every day and at every step of the way. In this abrupt and early separation that, by extension, takes a toll, fracturing the consciousness, the child acts as a mental defense mechanism. As they experience this affect, Soviet people are confronted with a kind of dissociative personality disorder. They become two. Such is the side effect of this thoroughgoing split. Their bodies are still traumatized by separation and division. This sudden and violent separation from the Soviet mother released the "grown Soviet child" into a new social matrix without any survival guide or tools. In fact, Soviet thinking and bodies had always been distinguished by blind trust and openness to everything new and unknown.

During the stage when their new consciousness was emerging, these post-children occasionally engaged in magic games of trust with reality. In this dark and hopeless situation, they found the contours of their personal imaginable world fenced off with barbed wire. But magic came to their aid in destroying the wire: its games, guides, and ways of creating the new twists and folds of a defense mechanism for recovery. With blind trust and faith, these "new people" watched programs about UFOs and mysterious creatures that stole their fellow countrymen. They had only one hope for salvation: their faith in kidnapping, their belief that they were a precious asset to the good of the universe. The feeling of uncertainty, the feeling of fear and being trapped, the feeling of being suspended in the air, the emptiness: these concepts are the primary, driving empirical post-affects elicited by attempts to sneak a peek at tomorrow. The effect was exactly that of the Tibetan Book of the Dead. The future is still unformed; there's no guarantee that it exists at all anymore.

* * * * *

The post-children, with their inherent sense of blind trust and faith, discovered a new source of entertainment: horoscopes. Instead of the Communist Party Central Committee's party meetings, the coded magic screen now broadcasts astrologer Pavel Globa. Their doubt and uncertainty, seasoned with a hint of suffocating fear, are immediately quelled, and replaced with faith in "the Day." They have found the exit from the bardo, and it was the imaginary, as well as faith in the power of the planetary conjunctions that shape their days, months, and years, that paved the way. Globa's horoscopes fortold and brought order to the moods, events, encounters, fears, and hopes of the day. "Cancers, you need to stay home today and avoid all contact. Spend this day with yourself. Take care of your legs. Your neck will be vulnerable tonight, too. Arieses, an unusual encounter awaits you today. I recommend you prepare for it but keep your temperament fiery. The forecast for tomorrow..." The horoscope creates, builds up, and reinforces a shaky reality. It gives us the life jacket of hope and warns us of danger; in so doing, it shows concern for us and

our bodies. It advises you to make your peace with your conditions and keep your head down. To accept procrastination, not leave for work, not get upset in vain.

In the natal chart, Saturn tells us about illnesses and karma; Venus tells us about romance; and our rising sign is our mask in society. The natal chart lets you judge whether a relationship will be well-fated, calculate compatibility, and read about your karma and misfortune.

When the Soviet Union collapsed, Saturn, Neptune, and Uranus were in Capricorn.

Post-Soviet bodies, now separated from social and political life, gullibly moved towards new sensual/religious experiences, the freedom of dancing, the trends of cults and new leaders, until, tired, they took root. From rigid collectivity and dancing they moved into seclusion, stretching out on a foam mat in the lion pose. Personal sensuality's relationship to the body was reinvented. Post-Soviet people learned to hear their bodies, and even discovered the clots of energy on them known as chakras. Their bodies and cells were finally freed, and their lungs began to master new ways of breathing.

The dissociation had been overcome; the separation was complete. The body's defensive "energy field" had been set up. This new magician body was ready to enter the future it itself created, the future laid out by its neighbor in tarot cards.

* * * * *

The establishment of an esoteric schizoconsciousness served as a defense mechanism, a magic fuse box for the imaginary. In order to avoid the trauma of complete fragmentation, you had to come to faith. We see a complete pattern of reinventing God. God is not one—he, too, has been disintegrated into the collective. God transcendentally disintegrated into viruses that have infiltrated the media sector and continue to infect the minds of now ordinary citizens to this day. But it is in that esoteric that we find this same radical gesture of overcoming the naive yet simultaneously black-and-white Soviet mentality. The semiotics of viruses and of a God falling apart appear in esoteric samizdat, movies and shows about UFOs. In this utopian imaginary, the virus of salvation metastasizes. In this world, you travel through dreams, cleanse your chakras after unpleasant conversations with colleagues, set up energy fields on the subway, avoid cutting your hair under a waning moon, practice ways of catching ghosts with dowsing rods, and sleep with your head facing east. Today, all that happens to us seemingly as a matter of course, because the post-Soviet period saw the reinvention of rituals of everyday life that came to possess a new society-constituting function. Even as we put everyday, now routine magic into practice, our unconscious remains fragile. But the post-Soviet did give it a taste of hope for dreams and salvation in the form of this crazy magical carnival.

Om.

TRANSLATOR'S NOTE:

Swan Lake would have been a trigger for newly post-Soviet people, as it was broadcast on TV during the 1991 failed coup attempt by Soviet officials opposed to Gorbachev's reforms and decentralization that accelerated the Soviet Union's collapse.

Lada Baricheva can now call herself an artist—even a scholar—of the artistic/unconscious, the imaginary, and the magical. Her interests include magical realism, science, psychoanalysis, science art, esoterics as a means of transforming the real and a space for magic tricks, and watercolors as the transcendent

LADA BARICHEVA

The Emergence of Esoteric Post-Soviet Consciousness through the Magical Imaginary

КРЁЛЬСКИ ЦЕНТР

Периферальные Исследования

Квир и Феерическое Несуществование

Термины *peri-fairy*, *perifairal* — периферальное, периферальность — образованы слиянием двух слов с разной этимологией, но схожей семантикой: персидского *пери* (پری — *peri*) и английского *fairy* — фея. История возникновения термина и своеобразные коннотации, в которых смешиваются смыслы магического, феминного, квирного и периферийного, наводят на мысль, что категория периферального могла бы занять место в современной дискуссии об эмансипации, обозначая сферу паранормального/несуществующего, чьи политические импликации связаны с деколониальными квир* практиками. Понимая известную неуместность разговора о паранормальном, мы, тем не менее, усматриваем в этой дискуссии потенциал сопротивления повсеместной принудительной нормализации. Возможность заявить о своей солидарности с *пери* и *феями* — это один из способов говорить о несуществовании (если не о божественном, как у Мейясу, то по крайней мере о феерическом) левого деколониального квира в Центральной Азии.

Возможно, слово-портмоне *peri-fairy* возникло около середины 19 века во время так называемого «турнира теней» (нем. Schattenturnier), как иногда называют период Британско-Российского соперничества за контроль над Трансоксианой (1). Как известно, важной частью этого соперничества были имперские научные экспедиции, некоторые из которых были не вполне научными, скорее напоминающими нечто вроде крипто-антропологии. Так, в отчетах упоминались рассказы очевидцев о встречах с *пери* — неопределенными сущностями, якобы принимающими женский облик и ответственными за создание так называемых очарованных феноменов вроде ночных свечений, галлюцинаций и разного рода сенсорных аномалий. Поскольку *пери* и *феи* — существа в чем-то схожие, среди британских антропологов того времени получило хождение шутовское выражение *peri-fairy*, которым обозначались наблюдения, имевшие характер фантазии или обмана чувств. Одним из примеров могут быть свидетельства, связанные с казахской легендой о Барса-Кельмес — стране *пери*, завидев которую, мужчина полностью утрачивает контроль над собой:

“Взойдя на гору, джигит вскрикнул и бросился бежать, но был удержан и притянут вниз в совершенном исступлении, лишенный дара речи. Спустя трое суток он начал говорить и рассказал, что за горой увидел прекрасную долину, изобилующую ароматными цветами, травами и плодовыми деревьями [...]”. (2)

То, что мы называем онтологическим пограничьем, в модернистской культуре принадлежит области фантазии и (детского) воображения. Но сказки — не единственный способ проникновения периферального в повседневность. Понимание этого сопряжено с преодолением дихотомии природа — культура. Активность воображения, обусловленная (сексуальным) желанием, в равной мере принадлежит миру внутреннего и внешнего — всплывая, к примеру, концепцию желаемого производства из «Анти-Эдипа» (3). В центральноазиатских обществах разнообразие негетеронормативного желания манифестирует себя в периферальных сюжетах. Так, в сказке «Жезтырнаки, *пери* и Мамай» протагонист описывает свои мечты:

«Среди девяти сыновей, — начал он свой рассказ, — у меня была единственная дочь Бикеш. И первая моя мечта — это если б дочь моя была мужчиной, а сыновья женщинами». (4)

Еще до любой интерпретации эта фраза открывает воображаемое пространство трансгендерности и указывает на проблематику квир-родства (*queer kinship*). Эффекты желаний, выраженные в феноменах очарованности — природокультурны, они не укладываются в категориальные схемы естественных или социальных наук и растворены в повседневном. Так воображение трансгендерности в Трансоксиане находит свое место на периферии нормативного порядка взрослых:

«Девочку одевают мальчиком когда нет сына: у брата Саке есть 13 летняя дочь которую он одевает как сына, на байге она скачет как мальчик».

«Кыстане — мальчик одетый девочкой, чтобы скрыть его истинный пол и обмануть враждебные силы».

«Углан, угул — сын, так называют девочку, когда, одев ее в костюм мальчика, делают вид, что это действительно сын». (5)

Переодевание и обман — признаки периферального. Потенциальная травматичность прямого контакта с несуществующим устраняется фреймом игры: родители не принимают ребенка как сына, но «делают вид». Более глубокая «интервенция *фей*» могла бы, очевидно, привести к разрушению родственных связей. Быть может, поэтому случаи тесных контактов редки. Чаще встречи с периферальным мимолетны и отмечаются словно бы краем внимания, что делает их недоверенными, в чем-то похожими на сновидения или другие состояния измененного сознания. Такие свидетельства, конечно, не могут не вызвать сомнений. И тем не менее, сообщения о периферальном встречаются и у самых авторитетных ученых. Например, П.П. Семёнов-Тян-Шанский так описывал свой первый визит в Алматы в 1856 году (на тот момент — укрепление Верное):

“На последнем нашем перегоне от Алматинского пикета до Верного (35 вёрст) уже совершенно стемнело, а когда мы стали подъезжать к Верному, наступила тёмная ночь. Тем эффектнее представились мне совершенно неожиданно на всем широком

пространстве только что основанного укрепления весёлые разноцветные огни иллюминации, которая представила мне Верное в совершенно феерическом виде. Я знал, что домов в Верном, кроме наскоро выстроенного домика пристава Большой орды, ещё не существует, а между тем блестящие разноцветные шкалики обозначали красивые фасады множества этих несуществующих домов. Когда же я проснулся на другой день в приготовленной мне просторной юрте и вышел из неё, то никаких домов и домовых фасадов не оказалось”.

Онтологическое пограничье, которое мы называем периферальностью, по-разному оформляется и осмысливается в разных культурах. Западная модерность с ее подозрительностью и, как следствие, очарованностью процедурами верификации и фальсификации, кажется озабоченной тем, чтобы периферальные формы жизни не выходили за рамки детской литературы. В Центральной Азии изгнание *фей* за пределы действительности осуществлялось в том числе и под эгидой советской позитивистской парадигмы, помещавшей все недоверенные наблюдения в рубрику фольклора. Однако после того, как Советский Союз и сам превратился в один из призраков Трансоксианы, ситуация изменилась: сегодня сами артефакты и инфраструктуры советской науки существуют где-то на периферии (национального) сознания, постепенно становясь частью периферального мира. Можно было бы назвать несколько примеров современных теоретических подходов, в которых контакт с периферальным не был бы табуирован. Эти примеры можно найти там, где сегодня происходит переопределение границ между возможным и невозможным — как, например, в «Транс Анимизмах» Абрахама Дж. Льюиса, где транс* истории прочитываются через их связь с анимистическими практиками и субальтерными нечеловеческими сущностями. (6) Наше предложение состоит в том, чтобы увидеть очертания деколониальной призракологии в Казахстане как местную форму чувствительности к природокультурным очарованным силам, что заявляют о себе множеством неочевидных способов и подпитывают скрытое за ширмой гетеронормативности квирное разнообразие. За этим предложением маячит надежда на то, что признание очарованности как формы жизни может иметь значение для тех, чья реальность в качестве полноправных социальных акторов все еще оспаривается. Один из известных примеров очарованности в действии — это история международного запрета китобойного промысла в 1980-х годах. Этот запрет стал возможен благодаря тому, что в семидесятые годы люди наконец *en masse* смогли услышать магические ритуальные песни китов (на альбомах *Songs of the Humpback Whale* (1970) и *Deep Voices* (1977)), в результате чего оказались зачарованы этими песнями (7). Киты, таким образом, дают вдохновляющий пример того, как периферальная магия в союзе с технологиями способна действовать даже на арене глобальной политики.

Быть в солидарности с призраками и *феями* в Казахстане труднее, чем может показаться. Это означает занятие сложно сбалансированной позиции, чья интерсекциональность достаточно сильна, чтобы учитывать онтологические и эпистемологические иерархии, а также множество «прогрессивно-регрессивных» коллизий деколониальной левой. Это означает также способность слышать, как где-то за горизонтом местных событий — за помпезным фасадом официоза, за бедностью каждодневной реальности аулов и городов — мерцают формы жизни, чья слабость и неуверенность приводит к их систематическому обесцениванию. Несмотря на это, *пери* и *феи* живут здесь, как и раньше. Возможно, что изменение отношения к ним со стороны полноправных граждан сделало бы местный ландшафт более привлекательным и пригодным для жизни всех. Для этого нужно не так много — признать, что они есть и перестать бояться нас.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1) Название «Трансоксиана» мы используем как синоним «Центральной Азии».
- 2) Из «Энциклопедического лексикона», СПб, 1836, т. VI, стр. 35, перепечатано в «Петербургских ведомостях» от 1889, № 17, стр. 75—76. См. А. Омелин, «Барса-Кельмас» в «Казахстанской правде» от 10. VI, 1945 г. Цит. по «Казахские сказки», ред. Сидельников В.М., Том 1, Алма-Ата 1958, стр. 234.
- 3) «...Если желание производит, оно производит реальное. Если желание производительно, оно может быть таковым только в реальности, производя реальность». Ж.Делез, Ф. Гваттари, Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения, Екатеринбург, 2007, стр. 50.
- 4) «Казахские сказки», ред. Сидельников В.М. Том 3, Алма-Ата 1958, стр. 73.
- 5) Фиельструп Ф.А. "Из обрядовой жизни киргизов начал 20 века", Наука 2002, стр. 87.
- 6) Abram J. Lewis, *Trans Animisms*, *Angelaki journal*, volume 22, no.2 June 2017, pp. 203—215
- 7) Об этом упоминает Тимоти Мортон в кн: Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press 2007, p. 96

Крёльски центр - это воображаемое учреждение и теоретическая платформа для работников культуры с явно множественной/смешанной идентичностью и слабым чувством принадлежности - как в случае с квир, с транслокальностью и неукоренённостью, как в случае с диаспорой неизвестного происхождения, как в случае с ненастоящим, призрачным, мерцающим, как ни рыба ни мясо, ни богу свечка ни черту коцера, и пр. и пр. Это также поэтический / художественный коллектив, основанный Марией Вильковиской и Руфией Дженрбековой, включающий также Рамиля Ниязова и Марию Нефф, а также неопределённое количество других, более факультативных участни_ц. Являясь воображаемой сущностью, Крёльски центр не существует, а скорее осциллирует между Алматы и Веной примерно с 2012 года.



The perifaery (perifaeral) is a portmanteau word produced as a linguistic blend of two words with different etymologies and similar semantics: the Persian *peri* (پری) and the English *faery*. The history of the term and its peculiar set of connotations, which blend the magical, feminine, queer and peripheral, suggest that perifaeral as a term could find a place in contemporary discussion of emancipation as a designator for a sphere of the paranormal/nonexistent whose political implications are connected to decolonial queer* practices. While realizing the inevitable pointlessness of discussing the paranormal, we nonetheless see here a potential for resistance to widespread forced normalization. To declare solidarity with *peri* and *faeries* is a way to talk about the (if not divine, as for Meillassoux, then at least about the enchanted) inexistence of a left queer* movement in Central Asia.

The neologism *peri-faery* may first appear around the middle of the 19th century during the so-called “shadow tournament” (German *Schattenturnier*), as the period of the British-Russian rivalry for control over Transoxiana (1) is sometimes called. An important part of this rivalry were imperial scientific expeditions, some of which were not entirely scientific; rather, they resembled something like crypto-anthropology. Some of the reports mentioned encounters with *peri*—elusive entities, supposedly of feminine appearance, who were responsible for inducing enchanted phenomena such as night luminescence, hallucinations, and various sensory anomalies. Since *peri* and *faeries* are somewhat similar, the *peri-faery* came into usage among the British anthropologists of that time as a humorous expression denoting observations that are characteristic of fantasizing or the senses being deceived. An example here may be testimonies related to the Kazakh legend of Barsa-Kelmes, a fairyland inhabited by *peri* that cannot be visited (by men) without a complete loss of self-control:

Once he reached the top of the hill, the *dzhigit* cried out and went to run, but was restrained and pulled down in a complete frenzy and unable to talk. Three days later, he began to speak and said that on the other side he had seen a beautiful valley full of fragrant flowers, herbs, and fruit trees. (2) In modernist culture, what we now call ontological borderland belong to the sphere of fantasy and the (childish) imagination. But fairytales are not the only way the perifaery can enter the everyday. Understanding this requires overcoming the nature/culture dichotomy. The activity of the imagination, caused by (sexual) desire, belongs equally to the external and the internal, as it does, for example, in the case of desiring-production in the *Anti-Œdipus*. (3) In Central Asia, the diversity of non-heteronormative desire manifests itself in perifaeral motifs. Thus, in the folktale “The *Jezytrnaks*, the *Peri*, and *Mamai*,” the protagonist describes his dreams thus: “Among the nine of my sons,” he began his story, “I had my only daughter *Bikesh*. And my first dream was for my daughter to be a man and my sons to be women.” (4)

Even before any interpretation, this phrase opens up a transgender imaginary space and points to the problematic of queer kinship. The desire effects that are expressed in the form of enchantment are nature-cultural: they don’t fit into the categories of the natural or social sciences and are dissolved in the everyday. Thus, the transgender imaginary finds its place on the periphery of the normative order of adults: They dress a girl as a boy when there is no son: Sake’s brother has a 13-year-old daughter whom he dresses as a boy; she takes part in the *Baigue* horse race as a boy. “*Kystane*’ is a boy dressed as a girl in order to hide his gender and deceive hostile forces. *Uglan* or *ugul* means ‘son,’ which is the name given to a girl when parents dress her in boy’s costume and pretend that she is really a son.” (5)

Crossdressing and deceit are the signs of the perifaeral. The potential trauma of direct contact with the non-existent is eliminated by framing it as a game: parents do not fully accept their child as a son but do pretend that this is the case. A deeper “intervention” by the *faeries* could possibly destroy the family ties. Perhaps that is why close contacts are rare. More often, encounters with the perifaeral are evanescent, taking place at the edge of perception, which makes them unreliable, somewhat like dreams or other states of altered consciousness. Evidence of that kind, of course, cannot be taken without a grain of salt. Nonetheless, reports of the perifaeral were made even by the most respected scientists. Take, for example, *Pyotr Semyonov-Tyan-Shansky*’s own story of his first visit to *Almaty* (then *Fort Verniy*) in 1856:

On our last stretch from the Almatinsky checkpoint to Verniy (35 miles) it got very dark, and when we began to approach Verniy, a dark night fell. All the more spectacular did appear, quite unexpectedly, across the wide space of the freshly-founded fortification, the illumination by cheerful, many-colored lights that showed me a completely enchanted-looking Fort Verniy. I knew that there were as yet no buildings in Verniy, except for the hastily built house of the Marshal of the Great Horde, and yet the brilliant multi-colored lanterns outlined the beautiful facades of a great number of these non-existent buildings. I woke up the next day in a spacious yurt that had been prepared for me, and when I went outside, there were no buildings and no facades. (6)

The ontological borderlands that we call the perifaeral are shaped and interpreted differently in different cultures. Western modernity—which is suspicious and, as a result, enchanted by the procedures of verification and falsification—seems to be concerned that perifaeral life forms do not go beyond the scope of children’s literature. In Central Asia, the expulsion of *faeries* from the real world was implemented in part under the auspices of the Soviet positivist paradigm, which labeled all doubtful observations as folklore. However, after the Soviet Union itself turned into one of the ghosts of Transoxiana, the situation changed: today the artifacts and infrastructures of Soviet science themselves exist somewhere

on the periphery of (national) consciousness, gradually becoming part of the perifaeral world. We could name a few examples of modern theoretical approaches where direct contact with the perifaeral is not taboo. Examples can be found in places where the boundaries between the possible and the impossible are currently being revised—like, for example, in Abraham J. Lewis’s *Trans Animisms*, where *trans** stories are read through their connection with animistic practices and subaltern non-human entities. We propose that the outlines of a decolonial hauntology in Kazakhstan be viewed as a local form of sensitivity to nature-cultural enchanted forces that make themselves known in a variety of unobvious ways and feed on the queer variety hidden behind compulsory heteronormativity. This suggestion is made with the hope that recognizing enchanted life forms may have an impact on those whose existence as social actors in their own right is still contested. One well-known example of enchantedness in action is the story of the international whaling prohibition in the 1980s. It was made possible due to the fact that in the 1970s, people finally got to hear, en masse, the whales’ magical, ritual songs (on the albums *Songs of the Humpback Whale* [1970] and *Deep Voices* [1977]), and ended up enchanted by them. (7) The whales, therefore, provide an inspiring example of how perifaeral magic, in conjunction with technology, is able to act even in the arena of global politics.

To stay in solidarity with *peri* and *faeries* in Kazakhstan is more difficult than it might seem. This means taking a meticulously balanced position whose intersectionality is strong enough to take into account ontological and epistemological hierarchies, as well as the many “progressive vs. regressive” clashes on the decolonial left. It also means the ability to hear, beyond the horizon of local events—behind the pompous facade of officialdom, behind the poverty of the everyday reality of auls and cities—the flickering life forms whose weakness has led them to be systematically depreciated. Despite this, *peri* and *faeries* live here as they long have. It is possible that a change in rights-bearing citizens’ attitudes towards them would make the local landscape more attractive and livable for everyone. Not much is needed to achieve this—for a start, people need to admit that they exist and stop being afraid of us.

NOTES:

- 1) Transoxiana is a toponym that we use as a synonym for Central Asia.
- 2) From *Encyclopedic Lexicon*, St. Petersburg, vol. VI (1836), 35, reprinted in *Perterburgskie vedomosti* no. 17 (1889), 75–77. See: A. Omelin, Barsa Kelmes, in: *Kazakhstanskaya Pravda* 10/06/1945. Cited from: *Kazakhskiy Skazki*, vol. 1, ed. V. M. Sidelnikov (Alma-Ata: 1958), 234.
- 3) “The fact there is massive social repression that has an enormous effect on desiring-production in no way vitiates our principle: desire produces reality, or stated another way, desiring-production is one and the same thing as social production. It is not possible to attribute a special form of existence to desire, a mental or psychic reality that is presumably different from the material reality of social production.” From Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Œdipus*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lanepage, (U of Minnesota P, 2000 [1983]), 30.
- 4) *Kazakhskiy Skazki*, ed. V. M. Sidelnikov, vol 3 (Alma-Ata: 1958), 73.
- 5) F. A. Fielstruop, *Iz obryadovoi zhizni kyrgyzov nachala 20 veka*,
- 6) *Pyotr Semyonov-Tyan-Shansky, Puteshestviye v Tyan-Shan in 1856-1857* (Moscow: OGIZ, 1947), 141–142.
- 7) This is also mentioned by Timothy Morton in: Timothy Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Boston: Harvard UP, 2007), 96.

Krëlex zentri is an imaginary art-institution and a theoretical platform designed for cultural workers with clearly multiple/mixed identities and weak sense of belonging — queer, translocal, uprooted, diasporic, fluid, ghostly, neither fish nor flesh, etc.). It is also a poetic/artistic collective consisting of Maria Vilkovisky, Ruthia Jenrbekova, Ramil Niyazov, Maria Neff and other less identifiable and more facultative members. *Krëlex zentri* does not exist but rather oscilates between Almaty and Vienna since 2012.

KRËLEX ZENTRE

Perifaeral Studies.

Queer* And Enchanted Inexistence

НАДЕЖДА ПЕРЕЛЬМАН. ПРИЗРАК ХУДОЖНИЦЫ

В самом конце 2019 года в одном из частных архивов Петербурга была сделана находка, которую поистине можно назвать сенсационной. Среди различных документов, касающихся художественной жизни Ленинграда 60-х - 70-х годов, нынешними владельцами архива (лишь недавно получившими его в наследство) была обнаружена небольшая ветхая картонная папка, на титуле которой значились инициалы Н.П. Содержимое папки, весьма скромное в своем количестве, оказалось колоссальным по своему значению - в нем раскрылась судьба и творческая биография ныне совершенно забытой художницы Надежды Перельман. Ряд документов, относящихся к творческому наследию самой художницы и несколько фотографий, на которых она запечатлена в компании известнейших деятелей неофициальной культуры Ленинграда, поставили бы исследователей в тупик, если бы к ним не прилагалось несколько листов воспоминаний, оставленных о Перельман близким знавшим ее бывшим владельцем архива. Спорой на эти воспоминания, и конечно же сами документы Перельман, и написан ниже следующий очерк о жизни и творчестве забытой художницы.



в реальности и приобретая возможность манипулировать ею". Говоря обобщенно, городская среда воспринимается Перельман как семиотическое поле, которое можно переписывать по своему усмотрению - стирая одни знаки и устанавливая другие. Прогулка, таким образом, становится для нее средством сопротивления через ускользание, партизанской игрой, тихой диверсией и магической процедурой.

Ускользание как метод объясняет и ее интерес к прогульщикам и прогулам, которые можно назвать фигурами и процедурами ускользания. Как сказано в описании: "прогульщик находится не там, где ему должно быть - он сам выбирает пространство жизни и становится властелином своего времени". Но понятый таким образом прогульщик не ждет наказания - скорее он разрушает его возможность. Таким образом, на языке более поздней теории, прогулка превращается у Перельман в способ детерриторизации.

В архиве хранится также документ с описанием различных видов прогулок. Среди них упоминаются: экспедиция; экскурсия; волшебная сказка; движение вне, не выходя из себя; конвой заключенного; ожидание события; бегство от события; заморский поход; выход из подвала. Но наряду с ними и такие привычные как: оздоровительная, велосипедная, романтическая. Каждому виду сопутствует небольшое описание.

Несколько документов носят заголовок "Лабораторный опыт № ..." и содержат описания проектов прогулок и их результаты. Например, в описании Лабораторного опыта № 103 "Где же Серебряный Дворец?" сказано, что цель его состоит в таком выстраивании драматургии прогулки, чтобы ее сюжетом становилось все большее нагнетание ожидания, которое разрешалось бы в той точке, где значимость отсутствия оборачивается присутствием смысла, или иначе - присутствие обретается как отсутствие. Осуществляться такая прогулка должна в молчании.

Наиболее же любопытен Лабораторный опыт № 71, рассчитанный на группу около 10 человек, под названием "Урок трансгрессии". Термин трансгрессия здесь, как и у Стругацких, видимо, означает магический способ перемещения в пространстве, исчезновение. Собственно задачей каждого участника этой прогулки и является незаметное для всех остальных исчезновение - задачей усложняющейся по мере убывания участников (последний остается один). Однако странным образом трансгрессия здесь соотносится и с использованием этого термина в западной философии. Так, в описании говорится, что "исчезновение такого рода является выходом за пределы группы и за пределы прогулки, и таким образом является репетицией смерти, поскольку исчезая, участник лишает себя продолжения, вычеркивает себя из сюжета".

По словам автора воспоминаний, данный опыт был повторен в начале 70-х годов - ей удалось тогда незаметно исчезнуть одной из первых, и исчезнуть, как потом выяснилось, окончательно. Больше ее никто не видел.

Судьба и творчество Надежды Перельман (Надежды Перемен) являются потерянной и вновь обретенной страницей в истории ленинградского искусства. Это не только уникальный пример самостоятельной и значительной женщины-художницы в той истории, где почти все имена принадлежат мужчинам, но также и пример концептуального творчества, нарушающий привычное представление о ленинградском искусстве как об экспрессионистской традиции. Ее судьба удивительным образом напоминает судьбу близкой сюрреалистам художницы Жюстин Франк - так же забытой и лишь недавно открытой вновь, так же однажды исчезнувшей, и так же поразительно опередившей свое время.

Иван Катин. Искусствовед, арт-критик.

Надежда Перельман родилась в Ленинграде в 1938 году в семье врача и художницы. Отец был репрессирован незадолго до ее рождения, мать погибла в блокаду. Благодаря бабушке, выпускнице Бестужевских курсов, Перельман рано приобщилась к искусству и науке. В 1944 году она поступает в студию Соломона Левина, затем становится вольнослушательницей в СХШ, где знакомится с Марианной Басмановой, при содействии которой входит в круг семьи Траугот. Там она знакомится с учениками Малевича и Филонова, поэзией обэриутов, а также с художниками Арефьевского круга, с которыми особенно сближается. Вместе с арефьевцами она участвует в их легендарных "болтайках" - (прогулки, во время которых участники, болтаясь по городу, болтали между собой и пили из чайника, в котором разбалтывали бывший в наличии алкоголь). В этом же кругу Перельман знакомится с фотографом Алексеем Сорокиным, отождествлявшим себя с вагиновским Филостратом, который становится ее ближайшим другом до конца жизни.

И раньше признавая за прогулками особую роль в своей жизни, Перельман начинает видеть в них самостоятельную форму искусства. Первым сознательным опытом в этом направлении становится практика "Ментального пейзажа" - обычного пленэра, в котором картина пишется только мысленно, а холст остается чистым (при этом он подписывается и называется).

Под влиянием Роальда Манделштама Перельман увлекается поэзией и решает поступать на филфак ЛГУ, в связи с чем она организывает акцию "Смерть художницы Наденьки П.", которая заключалась в том, что каждый из ее друзей художников выбирал понравившиеся картины Перельман, и гуляя вместе с ней, подыскивал для них "экспозиционное" место в городском ландшафте, где картины и "хоронились". По этой причине, ни одной сохранившейся картины Перельман сейчас неизвестно. В 1956 году подвергаются аресту друзья Перельман Михаил Красильников, Александр Арефьев и Родион Гудзенко. Назло постигнутому ее унынию, она берет себе псевдоним Надежда Перемен. Войдя в литературные круги города, она знакомится с поэтами филологической школы, Александром Кондратовым (Сэнди Конрад), Алексеем Хвостенко, Иосифом Бродским - другим страстным любителем прогулок, а со второй половины 60-х близко общается с Хеленуктами. В конце обучения на филфаке Перельман устраивает акцию "Смерть поэтессы Наденьки П.", повторив сценарий "Смерти художницы", с тем отличием, что в ней участвовали поэты и ее поэтические произведения... Так у нас не сохранилось ни одного литературного произведения Надежды Перельман.

Наконец, где-то около 1962 года стремления Перельман осмыслить прогулки как самостоятельную форму искусства, приводят ее к созданию того, что стало главным проектом ее жизни - "Лаборатории Прогулок, Прогульчиков и Прогулов при Институте Надежды Перемен".

В архиве Перельман сохранилось несколько документов, которые дают нам (очевидно очень бледное и отдаленное) представление об этой лаборатории. Само ее название, видимо, обязано духу эпохи, когда по всей стране стремительно расширялась сеть НИИ. Возможно, сказались здесь и впечатления от рассказов учеников Малевича о лабораториях ГИНХУКа, а также слова самого художника в середине 20-х утверждавшего, что современной формой в искусстве является научно-исследовательский институт.

Сохранилось проектное описание Лаборатории. Эпиграфом к нему взята цитата из "Художника современной жизни" Бодлера: "Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi" (быть вне дома и при этом чувствовать себя дома повсюду). Интерес к практическому и теоретическому изучению прогулок в этом описании мотивируется тем, что "прогулка есть средство уйти от нежелательной реальности, при этом оставаясь

Последняя известная фотография Надежды Перельман, сделанная незадолго до ее исчезновения. Фотография Валентина Петрунина.

На снимке: Ирина Месс, Владимир Эрль, Леон Богданов и Надежда Перельман. Ленинград. Начало 70-х (на этом известном сегодня снимке Перельман ранее была обрезана).

At the tail end of 2019, a private St. Petersburg archive was witness to a discovery that can only be called sensational. Among various documents of the Leningrad art scene in the 1960s and 70s, the archive's current owners (having only recently inherited it) found a small, dilapidated cardboard folder initialed "N.P." Though modest in number, the contents of the folder turned out to be of tremendous value: they revealed the life story and creative achievements of the now wholly forgotten artist Nadezhda Perelman. A number of documents related to her artistic legacy, as well as several photographs capturing Perelman in the company of legendary figures of the Leningrad underground, would have stumped researchers completely, had they had not been supplemented by several pages of reminiscences of Perelman written by the archive's former owner, who knew her well. It is on these reminiscences, and of course on Perelman's own documents, that the following essay on the life and work of this forgotten artist draws.

Nadezhda Perelman was born in 1938 in Leningrad to a doctor and an artist. Her father fell victim to Stalin's purges shortly before her birth, and her mother died in the Siege of Leningrad. Thanks to her grandmother, who graduated from the Bestuzhev Courses (one of the first higher education institutions for women in the Russian Empire), Perelman was introduced to the worlds of art and research at an early age. In 1944, she began studying under Solomon Levin, then audited classes at the Leningrad Secondary Art School, where she met Marianna Basmanova, who introduces her to the Traugot family and their circle. There, she encounters former students of Kazimir Malevich and Pavel Filonov, the poetry of OBERIU, and artists from Alexander Arefiev's circle, with whom she becomes particularly close. She takes part in the Arefievites' legendary "mixers" (boltaiki): walks where the participants would weave their way through the city (bolta'sia), chatting (bolta') and drinking from a teapot in which they mixed (razbaltyvat') of whatever alcohol they had on hand). Here Perelman meets photographer Alexey Sorokin, who identified strongly with Konstantin Vaginov's Philostratus; they become lifelong friends. Perelman, who had always granted a special place in her life to walks, now begins to view them as an artistic medium in their own right. Her first intentional experiment in this field was "Mental Landscape painting": a normal plein air session in which the image is only painted in the mind, and the canvas remains blank (but signed and titled). Under the influence of Roald Mandelstam, Perelman is increasingly drawn to poetry, and decides to apply to study philology at Leningrad State University. In light of this, Perelman organizes a happening, *The Death of the Artist*

Nadya P., for which each of her artist friends would choose their favorite painting of hers, and, on a walk with her, look around for an "exhibition" site in the urban landscape to host the paintings' "burials." For this reason, no surviving paintings of Perelman's are known today.

In 1956, Perelman's friends Mikhail Krasilnikov, Alexander Arefiev, and Rodion Gudzenko were arrested. Defying the despondency that has befallen her, she adopts the pseudonym Nadezhda Peremen. (Peremeny being Russian for "changes"; her first name means "hope.") Entering the city's literary circles, she meets the poets of the "philological school"—Alexander Kondratov (Sandy Conrad), Alexei Khvostenko, and Joseph Brodsky (another passionate walking aficionado)—and, starting in the late 60s, becomes close with the Khelenukts. At the end of her time in the philology department, Perelman stages the happening *The Death of the Poet Nadya P.*, repeating the script of *The Death of the Artist*, but with poets and her works of poetry... And so, not one of Nadezhda Perelman's literary works has been passed down to us.

Finally, somewhere around 1962, Perelman's desire to explore walks as an artistic medium in their own right leads her to embark on what becomes her life's greatest project: *The Strolling, Skipping, and Shirking Laboratories at the Institute of Hope for Changes.*

Perelman's archive contains several documents that give us an (obviously very pale and abstract) idea as to what this laboratory was. It seems to owe its name to the spirit of an era when a network of research institutes was rapidly expanding throughout the country. It may also have been influenced by hearing Malevich's pupils' tales of the GINKhUK laboratories, as well as by Malevich's mid-1920s claim that the research institution was the artistic form of the hour.

The Laboratory's mission statement has survived. Its epigraph is taken from Baudelaire's "The Painter of Modern Life": "Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi." ("To be away from home and yet to feel at home anywhere.") The statement explains Perelman's interest in the practical and theoretical study of walks in its claim that "walks are a means of escaping an unwanted reality, while still remaining in reality and gaining the ability to manipulate it." In broad terms, Perelman perceived the urban environment as a semiotic field that can be rewritten at leisure by erasing some signs and inscribing others. Thus, for her, the walk becomes a means of resistance through elusion, a guerilla game, a subtle diversion, and a magical procedure. Elusion as a method also explains her interest in "skipping" and truants, which we might term the procedures and subjects of elusion. As the statement says, "the truant is found where he should not be: he chooses a space to live in and becomes the master of his own time." But, as Perelman puts it, the truant doesn't wait around for punishment: rather, he subverts even its possibility. Thus, in the terms of later critical theory, Perelman turns the walk into a method of

detritorialization.

The archive also holds a document describing different type of walks. It mentions, among others, expeditions, field trips, magical fairy tales, moving outwards while turning inward, prisoner convoys, waiting for an event, running from an event, crusades in distant lands, and emerging from basements. But we also find familiar walks there—walks for exercise, romantic strolls. Each type is accompanied by a small description.

Several documents are titled "Lab Experiment #__" and contain descriptions of plans for walks and their results. For example, the description of Lab Experiment #103, "So Where Is the Silver Palace?" states its purpose as structuring the dramatic arc of the walk so as to make a plot out of the growing weight of expectation, which would then be resolved at the point where the importance of absence transforms into the presence of meaning, that is to say, presence is discovered as absence. Said walk should be conducted in silence. The most curious of all is Lab Experiment #71, designed for a group of around ten people and titled "A Lesson in Transgression." The term transgression here apparently means a magical way of moving through space, a disappearance, as it does for the Strugatsky brothers. And indeed, the task of each participant in the walk is to disappear unnoticed by all the others—a task that becomes more complicated as the number of participants decreases (the last participant remains alone). However, strangely enough, the meaning of "transgression" here also corresponds with its usage in Western philosophy. Thus, the description states that "a disappearance of this kind means crossing the borders of the group and of the walk and is thus a rehearsal for death. For in disappearing, the participant deprives himself of a sequel; he excises himself from the plot." According to the author of the memoirs, when this experiment was repeated in the early 70's,

Perelman was one of the first to quietly disappear—to disappear, as it turned out later, for good. No one ever saw her again.

The life and work of Nadezhda Perelman (Nadezhda Peremen) is a lost but now restored chapter in the history of Leningrad art. It is not only a unique example of an independent and significant woman artist in a history where almost all the big names belong to men, it is an example of conceptual work that goes against the familiar image of Leningrad art as an expressionist tradition. Perelman's fate is surprisingly like that of Justine Frank, who was close with the surrealists: similarly vanishing, similarly forgotten and only recently rediscovered, and similarly surprisingly ahead of her time.

Ivan Katin, art historian and critic

The last known photograph of Nadezhda Perelman, taken shortly before her disappearance. Photograph by Valentin Petrunin
Left to right: Irina Mess, Vladimir Ehl, Leon Bogdanov, Nadezhda Perelman. Leningrad, early 1970s. (This now famous photo had previously been cropped to exclude Perelman.)

NADEZHDA PERELMAN: THE GHOST OF AN ARTIST

«И каждый месяц посылал письмо от давно умершего к мертвой. Сообщения шли от к никому никому»
Гюнтер Андерс «Катакомбы Моллюссии»

Это такая игра. Соль, красные конфеты, виноград шампанского, надкусанные монеты столичной водки, спички-мишка, Marlboro, билетик презервативы, свинка из порошка Дося, красное масло, распухший от воды домик в деревне, палладиум, хранившийся в афинском Эрехтейоне и, по преданию, упавший с неба. Все это вырывалась пальцами. Пересобиралось в композиции и загадки. Складывалось в коробку.

Коробка была из ссаного картона. Возможность сокрытия и ритуального предъявления придавало оборванцам сакральный статус. Этикетки, фантики и товарные знаки превращались в изображения, детские языки, картографию и архитектуру. В моих воспоминаниях сохранились так же тактильные переживания рваности и стертости и инфекция пыли в альвеолах – антисанитария.

Коробка перекочевала в кладовку, потом в подвал, потом в гараж, потом истлела. Но думаю, я сохранил эту коробку лучше, чем мог бы придумать. Осенью и зимой ходили попрошайки, просили хлебушка. Я понимал, что они лишены чего-то что есть у меня, но завидовал им, видя из окна, как они роются в мусорке. Дети ничего не теряют. Казалось, пальцы всегда подсказывали им что можно есть, а что нет, и казалось – они придумывают сами что найдут и спрячут в карманы, чем будут насыщены.

ИЗОБРАЖЕНИЕ:

Ничего между оборванцами. Ничего между фетишем отдельного и воплощением целого. Ничего между шизофренической либидинальностью детства и письмом. Там где обрывается советское и обрывается постсоветское зияет потеря – не осознающая себя зависимость между мертвым родителем и мертвым ребенком. Письма с одним и тем же набором слов, заранее написанные умирающим моряком из дальнего плавания, идут до смерти адресата и продолжают идти. Как суша и вода они разорваны пеной. Исследователь разрывов может следить за ее образованием

и исчезанием. Если монтаж идеологических конструкций и анализ мертвого письма не его стихия, то за результат исследования можно будет выдать исчезнувшую историю, мертвую рыбу в газете или пейзаж без всего. Такой пейзаж не должен быть узнаваемым – не должен иметь следов замысла архитектора или ассоциироваться с возвышенным природы. Он не должен быть декоративным – конструирующим себя через символы, цвет или откровенную концептуальную геометрию. Он не должен существовать и быть видимым – если бы не взгляд камеры, он бы так и остался несуществующим невидимым пейзажем, внеаходимым призрачным пространством.

ДЕТСКИЕ ЯЗЫКИ:

Сказка не метафора и иносказание, в ней все буквально. Есть странные сказки и сказки, написанные на детских языках – непередаваемые. В них не бывает морали, но есть оборотничество и приворот. Любимая сказка – это сбывающее себя пророчество или пророчество от противного. Какую книгу нам с тобой прочесть? Как ты будешь переживать насилие, что в твоей тетради в клетку будет значить клетка или ты будешь рисовать? Я бы назвал тебя Сыакыдз – черная собака. Собака с черной опаленной мордой и глазами. Чтобы его любить он должен хоть немного быть антропоморфным – новый ребёнок. Он в пелёнках будет? Может в игрушечной шкуре волка? Цвет кожи у него как у нас? У него кожа? Никогда не завершённый он забудется и не вернется – ребёнок из соленого теста. Но если не опустошить карманы, рвать и бросать по дороге хлеб, не есть его раньше времени, тогда прошедшее не погибнет и возможно догонит сон в нужное время и месте. Пророчество сбудется апофатической раной, рана откроется и вывернется наизнанку. Веяние поруганного и растленного прошлого возникнет вновь, овеществленное чистым телесным опытом разрыва.

КАРТОГРАФИЯ:

Упрощенный европейский дуализм карты и кальки бесчувственен к динамике встречи. В картографировании нет ничего окончательного, как в ране на руке. Местности могут открываться вновь. Исследование постсоветского это разговоры о нашем детстве и снах, которые нам снились. Один сон преследовал меня в детстве: я выходил из леса, мой двор немного менялся и был странно освещен ранним светом, я чувствовал, что оказывался там не вовремя и что мне нужно домой. Я заходил в подъезд, где меня не покидало ощущение подмены, поднимался на свой этаж, иногда поднимаясь выше чем нужно, туда

где лестницы были частично разрушены. Я мог точно определить расположение моей двери, но на ее месте всегда была другая дверь, незримо отличная от привычной. Чаще всего дверь была не заперта. Но за ней всегда было что-то невообразимо страшное – я просыпался. Когда мне последний раз снился этот сон я смог войти в дверь и не проснуться. Было то же ощущение утра, блики низкого солнца в деревьях и наши серые здания вдали. Я непозволительно долго шел, как всегда с северного направления, меня завораживали блики и ощущение утра. Но чем ближе я подходил к дому, тем сильнее ощущалось, что мое отсутствие было долгим и все изменилось. Я снова прошел по обветшалым лестницам, снова оказался у своей-чужой двери и вошел в нее. Дома были родители. Они занимались своими делами и почти не отреагировали на мое появление. Но они были старыми, значительно старше, чем на тот момент. Я что-то смекнул и пошел к зеркалу, чтобы увидеть себя. Но я остался такой же как есть – ребёнок.

АРХИТЕКТУРА:

Свалка случайна по содержанию и бесформенна, но представляет собой нечто целое. Она обнесена забором, но единственно тотальна и безгранична. Санитарные меры внесли в нее элемент контроля, а пандемические темпы потребления превратили ее в облик повседневности. Это больше не место детей, а не-место, зона заботливых правил и пестрой скуки. Там, где вчера были духовка и нетленка теперь ничего. Несбывшаяся утопия мусора и монтажа была стерилизована миром причин и предложений, который помнит все наперед. Историю поисковых запросов любезно предоставит смартфон-любownik, его голая потенциальность и неразрывная поверхность снимут отпечатки пальцев. Главный герой второй важной игры – Безмянный – загадочный бессмертный, покрытый страшными шрамами. Ранее он прожил множество жизней, но теперь не помнит ни своего имени, ни, кто он, ни что с ним произошло. В роли Безмянного игрок путешествует по городу Сигил, а также по разным мирам (планам) в надежде пролить свет на тайну, окружающую его прошлое и настоящее. В процессе к нему присоединяются несколько персонажей, которые уже сталкивались с ним в прошлом, и на которых его действия оказали какое-либо влияние.

Артем Терентьев 1992 г.р., кинорежиссер, исследователь визуального



“And every month he would send a letter from that long-gone man to the dead woman. The messages went from no one to no one.”
Günther Anders, The Molussian Catacomb

It was this game. Salt, red candy, champagne grapes, knawed-on coins that came with Stolichnaya vodka, Misha the Olympic bear matches, Marlboros, a ticket-like pack of condoms, the little Dosia detergent piggy, red oil, Little House in the Village dairy products swollen with water, palladium preserved in Athens' Erechteion that, legend has it, fell from the sky. It had all been torn free by fingers, had been recomposed as assemblages and riddles, had been placed in a box.

The box was made out of pissed-on cardboard. The fact that the ragamuffins could be concealed and ritually displayed granted them the status of something sacred. Tags, wrappers,

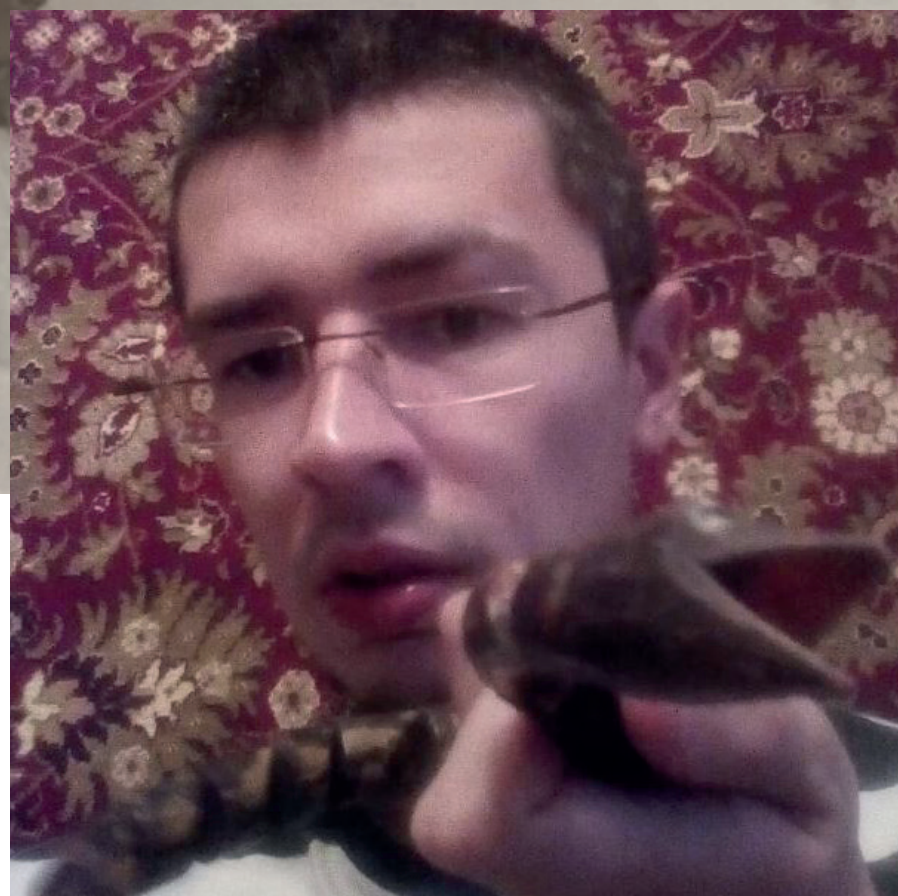
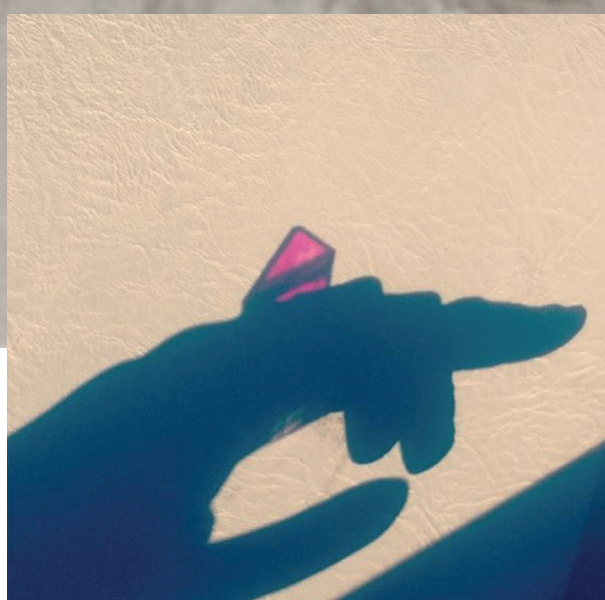
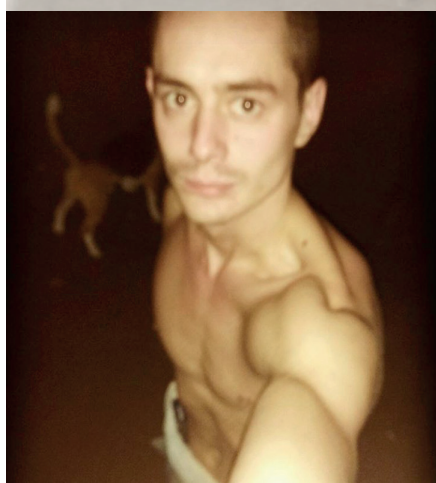
and logos transformed into images, kid talk, cartography, and architecture. The tactile experiences of tornness and fadedness and alveolar dust infections—unsanitary conditions—linger in my memory, too.

The box migrated to the storage closet, then to the basement, then to the garage, then rotted away completely. But I think I preserved the box better than I could have planned. Beggars did their rounds in the fall and winter, asking for bread. I knew they lacked something that I had, but I would grow jealous when I saw them digging through the dumpster out the window. Kids never lose things. Their fingers always seemed to tell them what they could eat and what they couldn't; they seemed to invent ahead of time the things they found and hid in their pockets, the things by which they would be filled.

IMAGE:

Nothing between the ragamuffins. Nothing between fetishizing the particular and embodying the whole. Nothing

between the schizophrenic libidinality of childhood and writing. A loss gaps where the torn edges of the Soviet and the post-Soviet fail to meet: the unconscious dependencies of dead parents and dead children. Letters with the same set of words, written in advance by a dying sailor far at sea, going up until the addressee's death and then keeping going. Like dry land and water, they are torn apart by foam. Tear studies specialists might watch it form and disappear. And if building ideological assemblages and analyzing a dead letter is not their element, they can pan off a vanished story, a dead fish wrapped in newspaper, or a landscape of nothing as the results of their research. Said landscape shouldn't be recognizable: it should have no traces of architectural intent or be associated with the sublime in nature. It should not be decorative, constructed using symbols, color, or explicitly conceptual geometry. It should not exist or be visible: if it were not for the camera's gaze, it should have stayed a nonexistent, invisible landscape, a ghostly outsided space.



KID TALK:

A fairy tale is not a metaphor or an allegory: everything in it is literal. There are strange fairy tales and tales written in kid tongues, untranslatable ones. They don't have morals, but they do have shapeshifting and bewitchment. Your favorite fairy tale is a self-fulfilling prophecy or an inverted one. What book should you and I read? How will you experience violence, what will the grid in your graph paper notebook mean, or are you going to draw instead? I'd name you Sy'akydz, "black dog." A dog with a scorched black face and eyes. He should be at least a little anthropomorphic to be lovable, a new baby. Should he wear diapers? Or maybe a toy wolf pelt? Is his skin the same color as ours? Does he have skin? Never finished, he'll be forgotten, never to return, a Play-Doh child. But if you don't empty your pockets, don't tear bread up and toss it in the path, don't eat it before the time is right, then the past won't perish and may even catch up with your sleep in the right place and time. The prophecy will come true in an apophatic wound, and the wound will open and turn inside out. The spirit of the desecrated and defiled past will appear again, materialized in the pure bodily experience of being torn apart.

CARTOGRAPHY:

The simplified, European dualism of map vs. copy is insensitive to the dynamics of the encounter. In mapping, as in a wound on the hand, nothing is final. Places can reopen. Post-Soviet studies are a conversation about our childhoods and the dreams we have had. There was one dream that haunted me as a child: I was coming out of the forest. My yard was slightly different and lit strangely by the early light. I could tell that I had gotten there late for something and needed to get home. I'd open the door to the stairwell, plagued by the feeling that something was off, and climb up to my floor, sometimes climbing higher than I needed, up to where the stairs were breaking down in parts. I could pinpoint my door exactly, but there was always another door in its place, invisibly different from the one I was used to. Most of the time, the door was unlocked, but there was always something unimaginably scary behind it. I would wake up. The last time I had that dream, I was able to walk through the doorway without waking up. There was the same morning feeling, the glare of the low sun on the trees, our gray buildings in the distance. I walked for an inexcusably long time, from the north as I always did, and I was spellbound by the glare and the feeling of morning. But the closer I got to home, the more I felt that I had been gone a long time and everything had changed. Once again, I walked up the dilapidated stairs, and once again, I found myself at the door that was mine and yet not mine and went through it. My parents were home. They were busy with their own affairs and

barely acknowledged my appearance. But they were old, considerably older than they actually were at that time. I put the pieces together and walked over to the mirror to see myself. But I had stayed the same as I was: a kid.

ARCHITECTURE:

Dumps are formless and random in content, but they're a kind of whole. They are fenced, but uniquely total and limitless. Sanitary measures have introduced an element of control to them, and pandemic rates of consumption have turned them into the new face of our everyday life. Dumps are no longer a place for children; they are non-places, zones of kindly attentive rules and a motley boredom. Where timeless cultural treasures and people's life's works stood yesterday, now there is nothing. This unrealized utopia of trash and electronic guts has been sterilized by a world of deals and reasons that remembers everything in advance. Your smartphone lover will kindly provide your search history, its naked potential and seamless surface will fingerprint you. The Nameless One, the protagonist of another important game, is a mysterious immortal covered with terrible scars. He has lived many lives before this, but now he can't remember his name, or who he is, or what happened to him. As the Nameless One, the gamer travels through the city of Sigil, as well as through different worlds (planes) in the hope of shedding light on the mystery surrounding his past and present. He is joined along the way by several characters who have already encountered him in the past and been influenced by his actions in some way.

Artem Terent'ev (b. 1992) is a film director and visual studies researcher.

ARTEM TEREENT'EV

RAGAMUFFINS



This publication was realized with the support of the Chto Delat Mutual Aid Fund (Chto Delat's initiatives in 2020 are supported by a Foundation for Arts Initiatives). The publication is a part of the online exhibition under the same title see at <http://post-soviet.schoolengagedart.org/>

Эта публикация осуществлена при поддержке фонда взаимопомощи Что Делать (Инициативы коллектива Что Делать были поддержаны в 2020 году Foundation for Arts Initiatives) Публикация является частью онлайн выставочного проекта под тем же именем. Смотрите на сайте <http://post-soviet.schoolengagedart.org/>

EDITOR AND LAY-OUT: Dmitry Vilensky /// Редактура и верстка: Дмитрий Виленский

ФОТОГРАФИЯ: Поминки вместо свадьбы (фото жениха впечатано в фотографию из другого снимка)

BACK COVER: Instead of a wedding, funeral reception for the Groom. (The groom in the photograph was superimposed from another photo.) The Archive of Soviet Photography

TRANSLATION AND ENGLISH PROOF READING: Kate Lyn Seidel

БЛАГОДАРНОСТИ: всем участникам курса переквалификации лаборатории постсоветских исследований и фонду Розы Люксембург (Москва) /// THANKS: to all participants of laboratory of post-soviet re-learning and to Rosa Luxemburg Foundation (Moscow)

Founded in 2013 in Petersburg, The School of Engaged Art is a radical art education initiative established by collective Chto Delat with the goal of nourishing a local community of creative workers who learn to use the language of art as a tool for social transformation based on the values of justice, comradeship and the solidarity economy.

Основанная в 2013 году в Санкт-Петербурге «Школа Вовлеченного Искусства» - это инициатива в области художественного образования, созданная коллективом «Что Делать», целью которой является формирование и поддержание местного сообщества творческих работников, для которых важно научиться пользоваться и созавать язык искусства, как инструмент для трансформации общества на основе ценностей справедливости, товарищества и солидарной экономики.

CC creative commons

FAI