

Габриэлла А. Феррари

# Переработка и перекладка действительности:

УТИЛИЗАЦИЯ БЫТА И АВАНГАРДА  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛАБОРАТОРИИ  
ИРИНЫ НАХОВОЙ<sup>1</sup>

Gabriella A. Ferrari

Reprocessing and Resurfacing Reality:

Reworking the Everyday and the Avant-Garde in the Artistic Laboratory of Irina Nakhova

**Габриэлла А. Феррари** (Принстонский университет, отделение славянских литератур, аспирантка) [gabriella.aurora@gmail.com](mailto:gabriella.aurora@gmail.com).

**Gabriella A. Ferrari** (PhD Candidate; Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University) [gabriella.aurora@gmail.com](mailto:gabriella.aurora@gmail.com).

**Ключевые слова:** ресайклинг, московский концептуализм, Ирина Нахова, искусство, быт, конструктивизм

**Key words:** recycling, Moscow conceptualism, Irina Nakhova, art, everyday life, constructivism

УДК: 7.02 + 7.01 + 316.73

UDC: 7.02 + 7.01 + 316.73

В статье рассматривается феномен ресайклинга как переработки бытового материала в произведениях художницы Ирины Наховой и его связь с процессом обработки материала, игравшим ключевую роль в советском авангарде.

The article looks at the phenomenon of recycling as the reprocessing of everyday material in the work of artist Irina Nakhova. The article traces its connection with the practice of material processing central to the Soviet avant-garde.

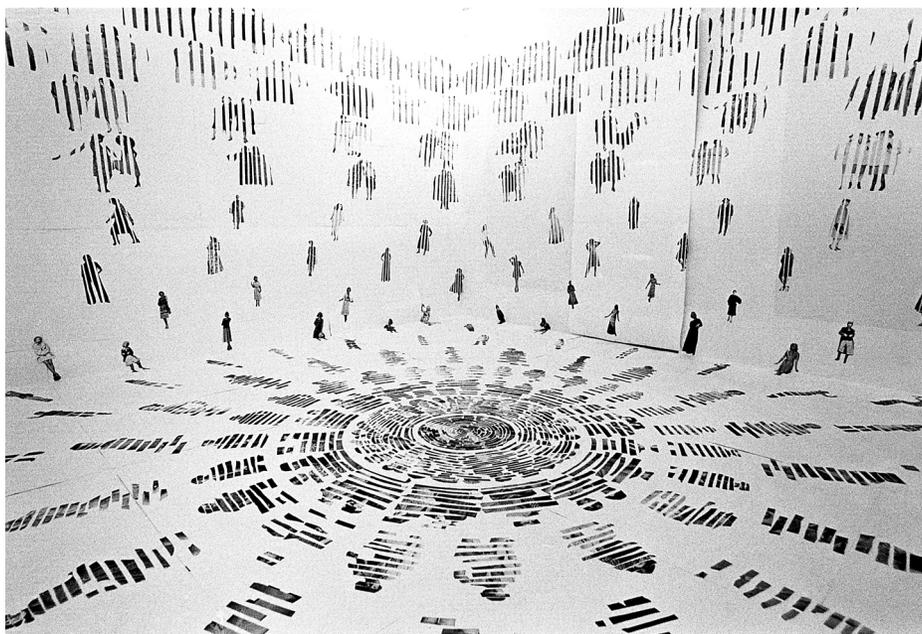
«Как бы я могла определить 70-е годы в одном слове? Слово возникает очень определенное, и почему-то английское — recycling» [Нахова 2011: 200]. Этим вступительным словом художница Ирина Нахова описывает процесс непрерывного, многократного использования физических, социальных, физиологических и концептуальных материй, которым был проникнут ее опыт жизни в Москве в 1970-е годы. В то время Нахова активно участвовала в работе группы московских концептуалистов, пока та не стала рассеиваться при распаде Советского Союза и позже, в 1990-е. В описаниях Наховой московский концептуализм предстает прежде всего интеллектуальным сообществом, объединенным дружбой и общностью интересов. Собрания группы были спонтанными творческими лабораториями, в которых реальность преобразовывалась в эсте-

---

1 Я благодарна Валерию Вьюгину за возможность участвовать в этом проекте и Сергею Ушакину за неоценимую помощь в написании этой статьи. Я глубоко благодарна Ирине Наховой за ее великодушие, множество вдохновляющих бесед и за возможность заглянуть в ее студию. Я хотела бы поблагодарить Джейн А. Шарп за то, что она познакомила меня с творчеством Ирины Наховой и за поощрение моего интереса к нему, даже когда этот исследовательский проект выглядел только как черновик. Я также хотела бы поблагодарить Наталью Климову, Массимо Баллони и Эдварда Поснетта за их комментарии и помощь в редактировании текста.

тический опыт посредством весьма разнообразных художественных практик и форм выразительности, в незатейливой обстановке наподобие квартир самих художников. На этих встречах, по воспоминаниям Наховой, участники преобразовывали все, что у них было: идеи, материальные ресурсы, но также собственную профессиональную подготовку, — и использовали это с новой целью, подпитывая дальнейшее интеллектуальное и творческое общение [Там же: 201].

Изобретательное, динамичное и в то же время непрерывно эволюционирующее, это преобразование, моделью которого является художественный язык Наховой, позволяет по-новому взглянуть на позднесоветские подходы к материальной культуре. Именно в этот период, к примеру, Нахова задумала свою серию инсталляций «Комнаты» (1983—1988; *ил. 1, 2*). Движимая духом преобразования, на несколько лет художница превратила обстановку своей московской квартиры в трехмерные холсты для временных произведений. Умело используя обои, вырезки из журналов и баллончики с краской, Нахова создала серию иллюзорных интерьеров, которые преломляли, расширяли, дробили и множили физическое пространство в восприятии зрителя. Серия «Комнаты» демонстрирует малознакомую версию мастерской художника позднесоветского периода. Это не пространство ностальгических отсылок к ушедшим эпохам или ироничного контркультурного высмеивания официальной советской идеологии. Это пространство, в котором домашний уют сталкивался и сливался с творческим преобразованием старых форм в новые.



*Ил. 1. Ирина Нахова. Серия «Комнаты». Комната 1 (1983).  
Фотография Георгия Кизевальтера. Из архива Ирины Наховой*

Тип отношений между искусством и советской культурой повседневности, возникающий в этом столкновении, не соответствует моделям, которые можно вывести из изучения работ многих других выдающихся художников поздне-

советского периода. Произведения Наховой не пародируют советскую повседневность, в отличие, к примеру, от соц-арта Комара и Меламида, где в центре внимания находится воспроизведение и преобразование советской идеологии, ее многочисленных лозунгов и клише. Но также ее работы обходят стороной ностальгическое увековечивание советской повседневности, которое традиционно приписывается московскому концептуализму, например инсталляциям Ильи Кабакова, воспроизводящим советские коммунальные квартиры в масштабе 1:1. Не пародийный и не ностальгический, художественный метод Наховой для воздействия на зрителя не нуждается в сохранении первоначального советского контекста. Напротив, художница выступает за постоянное обновление культурных парадигм. Таким образом, в ее произведениях на первый план выходит альтернативный, третий способ взаимодействия с советской материальной культурой. Описывая свою творческую деятельность в позднесоветский период, Нахова последовательно привлекает внимание к практике ресайклинга. Слова художницы высвечивают целую систему изобретательных подходов, позволявших превращать старые вещи в новые и полезные, — и эта система характерна не только для произведений Наховой, но и для советской культуры в целом.



*Ил. 2. Ирина Нахова сидит  
в Комнате 1 (1983). Фрагмент.  
Из архива Ирины Наховой*

На первый взгляд, то, что Нахова использует слово «ресайклинг» в контексте позднесоветских художественных практик, может показаться странным. Этот термин появился в русском языке недавно, и в советских словарях и энциклопедиях он преимущественно отсутствовал. В 1983 году «Иностранная литература» описывала соответствующее явление исключительно в контексте современных западных движений в защиту окружающей среды. Журнал определял ресайклинг просто как «восстановление и многократную утилизацию исходного сырья», избытки которого возникают в процессе капиталистической индустриализации [Переверзев 1983: 201]. По версии издания, это был западный феномен, порожденный не материальной необходимостью, а излишествами культуры потребления, реакцией на которые и являлся ресайклинг. В советском же контексте повторное использование отработанного материала чаще всего было результатом дефицита

и необходимости как-то сводить концы с концами. Несмотря на эти различия, как пронизательно отмечает Нахова в своих размышлениях, сам процесс ресайклинга сопоставим с системой устойчивых социальных практик, занимающих центральное место в советском опыте. Различные формы ресайклинга, которые могли по-русски называться рециркуляцией, утилизацией, от-

работкой и переработкой, были не только стратегиями выживания, но также социально-экономическими и культурными практиками, глубоко укорененными в позднесоветском культурном воображении<sup>2</sup>.

Рассматриваемая через призму сети ресайклинга, позднесоветская культура перестает казаться статичной средой, спокойно доживающей свои золотые деньки. Опираясь на определение сети, предложенное Бруно Латуром, можно увидеть в ресайклинге концептуальную рамку, позволяющую наблюдать, как «группы создаются, активности выясняются, объекты играют роль» [Латур 2014: 123]. Описание этой сети представляет собой «нарратив, или описание, или высказывание, в котором все акторы не сидят сложа руки, а *что-то делают*. Каждая точка в таком тексте может стать точкой бифуркации, событием или источником нового перевода вместо того, чтобы переносить эффекты, не трансформируя их» [Там же: 181]. Создавая специфические формы темпоральности, ресайклинг противоречит строгому и обманчивому ретроспективному разделению советской культуры на ранний, средний и поздний периоды. Взамен этой периодизации ресайклинг акцентирует многочисленные и разнообразные точки соприкосновения с прошлым и неожиданные способы творческого участия материального наследия в непрерывном производстве советского, и не только советского, мира.

Понимание того, что пережитки прошлого необходимо новаторски переработать для создания новой советской реальности, отличает не только ресайклинг позднесоветского периода. На ранних этапах советского эксперимента они также обладали ярко выраженной политической и культурной привлекательностью. В первые послереволюционные годы одним из главных общественно-политических вопросов было преобразование отбросов имперского и буржуазного прошлого во что-то радикально иное и новое. Художники, вставшие на сторону революции, решали сходные проблемы применительно к материальному миру. Алексей Ган в 1920 году объявил, что задачей коммунистического искусства является не объяснение жизни, а ее изменение [Ган 2016а: 862]. От строительства рабочих клубов до массового производства предметов домашнего обихода, создание нового мира в буквальном и метафорическом смысле означало придание новых форм старому материалу.

Конечной целью этих культурных и политических преобразований было не просто физическое изменение материального ландшафта, но и формирование нового типа социальной общности, советского коллектива. Как писал Анатолий Луначарский: «...настоящая цель революции есть именно полное пересоздание быта» [Луначарский 1927]. Русское слово «быт» охватывает оба основных аспекта обыденной жизни, отсылая и к определенному сочетанию конкретных предметов, и к социальным привычкам, формирующим наш повседневный опыт. Луначарский предполагал, что радикально иной социальный ландшафт, произвести который должна была революция, не возникнет на пустом месте, а будет воссоздан из подручных средств, изобретательно преобразованных и переработанных. Приставка «пере-» (аналог латинского «re-»),

---

2 Биргитте Бек Пристед, к примеру, трактует позднесоветский эксперимент по сбору макулатуры как форму ресайклинга бумаги, позволявшую маргинальным группам, таким как писатели и журналисты, озабоченные проблемами охраны окружающей среды, приобрести возможность действовать в рамках советской официальной культуры [Pristed 2019: 124].

которую использует Луначарский, подчеркивает важность ресайклинга для революционного проекта строительства нового мира.

Если обратиться к позднесоветскому контексту, процесс социального и политического преобразования, характеризовавший раннесоветскую культуру, по официальной версии в это время замедлился. В 1977 году генеральный секретарь партии Леонид Брежнев объявил, что Советский Союз достиг развитого социализма — согласно его определению, это «такая ступень, такая стадия зрелости нового общества, когда завершается перестройка всей совокупности общественных отношений на внутренне присущих социализму коллективистских началах» [Брежнев 1977: 627]. Слова Брежнева показывают, что система координат для среды обитания советского человека, по крайней мере на официальном уровне, была создана.

Однако если мы рассмотрим позднесоветский период с точки зрения ресайклинга, возникает совершенно иная картина. Опыт Наховой, для которой 1970-е годы были временем культурного, социального и физического ресайклинга, подсказывает, что в позднесоветский период быт все еще отчасти сохранял тот потенциал к изменениям, который изначально приписывал ему Луначарский. Более того, в художественном методе Наховой, несмотря на перенос его из публичной сферы в частную, отзывалось представление советского авангарда о мастерской художника как о лаборатории, в которой происходит непрерывная переработка материалов в соответствии с новыми парадигмами их существования [Fore, Witkowsky 2017: 18]. Описывая отношения между искусством и реальностью в своих работах, Нахова отмечает:

Я хочу создать некое пространство, в котором люди смогут по-новому соприкоснуться с реальностью посредством органов чувств. Я хочу строить места, где люди смогут сами увидеть что-то новое или подумать о чем-то другом, что, возможно, никогда не приходило им в голову, однако это реально. Вокруг столько подделок реальности, поэтому все, что способно вернуть тебя к реальности, очень важно [Ferrari 2019].

В работах Наховой творческий порыв авангарда, направленный на познание и исследование реальности посредством художественных интервенций на уровне быта, обнаруживается с удвоенной силой. В центре внимания художницы часто оказывается соединение повседневности с радикально новым чувственным окружением. Нахова дает новую жизнь вещам из прошлого, встраивая их в новые ландшафты или преобразуя в интерактивные произведения. Иногда не только найденные объекты, но и сами зрители оказываются встроены в новые чувственные ландшафты и получают новую жизнь. Подобная интенсивная переработка в художественном языке Наховой приобретает форму своего рода перекладки. Термин «перекладка» отсылает к технике анимации, в которой вырезанные картинки накладываются друг на друга и на фон таким образом, чтобы создать эффект движения<sup>3</sup>. Вырванные из привычного контекста, перемещающиеся и совмещаемые в новые интерактивные ассамбляжи, ридмейды и зрители в руках художницы оказываются буквальным подобием мультипликационных фигур. Они становятся индивидуальными компонен-

3 Классическим примером перекладки является «Ежик в тумане» Юрия Норштейна. См.: *Ипагин А. В.* Норштейн // Большая российская энциклопедия ([https://bigenc.ru/theatre\\_and\\_cinema/text/2672171](https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2672171) (дата обращения: 30.08.2019)).

тами, участвующими в формировании новых полей деятельности. Переработанный быт, которому Нахова дает новую жизнь, для зрителя превращается в инструмент восприятия, позволяющий разглядеть в привычном нечто совершенно новое и потенциально иное. Кроме того, он предоставляет оригинальную концептуальную модель, благодаря которой позднесоветская и постсоветская материальная культура предстает пространством незаметного, но радикального творчества.

Переработка и преобразование мира путем изменения повседневности также были идеологическим императивом раннесоветского авангарда<sup>4</sup>. Во всем, от кинематографических экспериментов и фотомонтажа до литературы, книжного дизайна, текстиля и архитектуры, советский авангард рассматривал свое социальное и физическое окружение как сырой материал, который следовало искусно переплавить, превратив в советскую действительность. Акцент на обработку и преобразование окружающей обстановки как способ понимания и трансформации мира превращал быт в область художественного эксперимента и прямых интервенций в советскую реальность<sup>5</sup>. Согласно формулировке Сергея Третьякова: «Произведения искусства суть инструменты для обработки человеческих эмоций. Произведение искусства — это орудие прямого или косвенного социального действия» [Третьяков 2016: 258]. Советское произведение искусства было неотделимо от жизни и становилось инструментом обновления ее материального и социального ландшафта.

Позднесоветская художественная практика, напротив, обычно описывается как разворачивающаяся вне этой парадигмы. Исследователи как правило определяют позднесоветскую культуру через стремление зафиксировать ее контекст или дистанцироваться от него. Ностальгическая и ретроспективная, эта культура взаимодействует с материальным миром, глядя в прошлое. Московский концептуализм, нередко принимавший форму дружеских встреч в частном пространстве советской квартиры, использовался из-за этого в качестве примера ориентации позднесоветской культуры на прошлое. Работы художников-концептуалистов, в которых материальный мир предстал местом увековечивания советского опыта через его личное измерение, были не столько пространственными объектами, сколько взлетной полосой для воспарения в мир идей и концепций через портал чувственного опыта<sup>6</sup>.

Однако, если мы обратимся к художественному опыту Наховой, работавшей в позднесоветском и постсоветском контексте, возникает иная картина. С этой позиции позднесоветское неофициальное искусство демонстрирует продуктивные точки соприкосновения с историческим авангардом. Во-первых, как подчеркивает Нахова в своих воспоминаниях об этом периоде, создание художественных произведений на границах официального искусства было

---

4 Перековка дореволюционных субъектов в советских в искусстве приняла форму обработки. Ее наиболее заметные проявления имели место в экспериментальных практиках, ассоциируемых с журналом «ЛЕФ» («Левый фронт искусства») и группой конструктивистов. Примечательно, что одним из ключевых принципов конструктивизма была обработка материала. См., например: [Ган 2016б: 901].

5 Как отмечает Эмма Уиддис, для конструктивистов обработка была не нейтральным процессом использования инертной материи, а непосредственным способом «достижения “подлинного” понимания материала» [Widdis 2003: 69].

6 По мнению Бориса Гройса, концептуальное искусство «интересуется проблемой формы не с традиционной точки зрения, а с точки зрения поэтики и риторики» [Groys 2012: 11].

перформативным, в полной мере партиципаторным опытом, переживание которого нередко зависело от активного участия друзей и соседей<sup>7</sup>. Во-вторых, во многих случаях, вынужденно или по желанию, художники вновь играли с размыванием границ между повседневностью и художественным производством. На небольших выставках, в инсталляциях и на неформальных встречах квартира и все, что в ней находилось, квинтэссенция быта, превращалась в основное место художественной интервенции для неофициальных художников московского круга (ил. 3).



*Ил. 3. Ирина Нахова. Серия «Комнаты». Комната 4 (1986).  
Фотография Георгия Кизевальтера. Из архива Ирины Наховой*

Конечно, идеологический проект раннесоветского авангарда был как нельзя более далек от замысла советских концептуалистов. И все же, что охотно отмечают исследователи, художественный язык различных советских художников-концептуалистов предполагает очевидную преемственность с авангардными экспериментами более раннего периода<sup>8</sup>. В интерактивных инсталляциях Наховой, в частности, предметы вновь приобретают способность воздействовать на людей благодаря художественным стратегиям, позаимствованным у конструктивистов с их понятием социалистической вещи. Мир вещей в произведениях Наховой — это не то фантомное пространство, которым выступает комму-

7 Екатерина Дёготь также выделяет точки соприкосновения между советским авангардом и московским концептуализмом. Она пишет о бесконечном и непроизвольно тотальном перформансе, отличавшем это художественное сообщество [Degot 2012: 28].

8 Наиболее ярким примером такого подхода была выставка «Утопия и реальность: Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» в Музее ван Аббе в Эйндховене (2012). В экспозиции работы Эля Лисицкого сопоставлялись с произведениями Ильи и Эмилии Кабаковых, что позволяло выделить точки соприкосновения на временной дуге советского опыта.

нальная квартира, скрупулезно воспроизводимая в «Тотальных инсталляциях» Кабакова. В то же время быт у Наховой не становится таксономическим проектом, призванным сохранить советскую культуру для потомков. Чувственное взаимодействие зрителей с арт-объектами Наховой не столько вызывает коллективные воспоминания о домашнем быте, сколько предлагает радикально новые формы доступа к реальности. Принимая форму крупниц материального мира, визуальных фигур, звуковых фрагментов или словесных клише, переработанная повседневность в творчестве Наховой не образует мемориальных ландшафтов, направленных на увековечение быта. Скорее, это место его эстетического преобразования.

Эта альтернативная интерпретация опирается на недавние исследования, которые сходным образом стремятся диверсифицировать нарратив о позднесоветской культуре и ее отношениях с прошлым. В работах последних лет, посвященных позднесоветским и постсоветским художественным практикам, ностальгия, к примеру, превратилась в более сложный, нюансированный феномен. Сергей Ушакин неоднократно указывал на то, что ретроспективный взгляд, обнаруживаемый во многих произведениях постсоветского искусства, является местом создания новых культурных текстов, а не просто воспоминаний о прошлом<sup>9</sup>. Недавние описания позднесоветских культурных и материальных практик демонстрируют, что даже в последние десятилетия существования Советского Союза граждане СССР продолжали творчески вовлекать окружающий их социальный и материальный ландшафт в производство новых форм советской идентичности, взламывая существующие структуры и приспособивая их для других целей<sup>10</sup>. Там, где Брежнев видел успешную «перестройку» социалистической системы, многие современные исследователи усматривают плотную сеть сложных взаимодействий, элементы которой находятся в процессе непрерывной переконфигурации.

Рассматриваемый через призму мультипликационной перекладки Наховой, ресайклинг позволяет получить доступ к новым граням запуганных сетевых взаимодействий позднесоветских субъектов и их материального наследия. Если ностальгия приковывает внимание к статичной версии прошлого, ресайклинг подчеркивает продуктивное и критическое отношение к прошлому как индивидов, так и коллектива. Ресайклинг едва ли можно назвать однообразной деятельностью, напротив, он выстраивает связи между множеством различных форм преобразования и приспособления для другой цели, которые имели место в советской культурной сфере. Игровые опыты Наховой по переделке поверхности вещей и объединению их в масштабные интерактивные структуры

9 Сергей Ушакин, к примеру, утверждает, что художественный язык постсоветской ностальгии во многих случаях следует воспринимать скорее как акт художественной реконструкции, возвращающей старые парадигмы для нового использования, чем как случай политической реставрации (см.: [Oushakine 2007]). Позднее Ушакин продемонстрировал, что в позднесоветской и постсоветской фотографии белорусских художников минской школы «к истории подходили как к складу готовых вещей, которые можно было восстановить, перебрать и присвоить себе» [Oushakine 2018: 51].

10 Алексей Юрчак, к примеру, пишет об обороте и коллекционировании пустых упаковок и музыкальных записей с Запада. Материальность воображаемого Запада циркулировала на блошиных рынках и в магазинах, встраиваясь в советские культурные формы, имевшие мало общего с их западными первоисточниками и функциями (см.: [Yurchak 2006: 187–197]).

представляются симптоматичными по отношению к действиям, разворачивавшимся в различных советских культурных пространствах. В продолжающихся экспериментах Наховой с наследием советского авангарда позднесоветская культура периода ее творческого становления фигурирует не как полностью «перестроенная» среда развитого социализма, движущаяся по изначально заданной, застывшей колее, а как пространство, динамически вовлеченное во взаимодействия с прошлым, способные дестабилизировать смысл того, что происходит сейчас.

## Новая кожа старых вещей

Произведения Наховой становились предметом различных интерпретаций, от феминистских до пацифистских и религиозных<sup>11</sup>. В том, что касается трактовок повседневности в творчестве Наховой, выделяются работы Маргариты Тупицыной, которая отмечает виртуозное обращение художницы с символами домашнего уюта и ее мастерскую способность «смещать и вырывать из контекста» феномены культуры<sup>12</sup>. Тупицына рассматривает действия Наховой как нацеленные в первую очередь на подрыв мужского производства знания. Однако чувственное, телесное, часто тактильное взаимодействие зрителей с произведениями Наховой показывает, что эти работы не ограничиваются критикой действительности, способствуя ее обновлению. Этот акцент на ироничном, физическом, динамичном противостоянии зрителя и объекта помещает вещь-инсталляцию Наховой в диалог с ее советским прообразом, конструктивистской вещью.

Практика задействия и радикализации повседневного опыта (а не только его атрибутов) имеет глубокие корни в советской культуре. Александр Родченко понимал процесс конструирования социалистических вещей в ключе создания партнеров по взаимодействию, а не просто инертных объектов: «Наши вещи в наших руках должны быть тоже равными, тоже товарищами» [Родченко 2014: 56]<sup>13</sup>. Сходным образом ресайклинг у Наховой приобретает форму не просто переработки старых вещей в новые инсталляции, но и трансформации этих последних в ожившие, динамические образования. Высвобожденные из своего первоначального контекста, физически доработанные и преобразованные, старые материалы превращаются в обескураживающие интерактивные конструкции. Более того, воздействуя на чувства зрителя, перекладки Наховой находят новое применение не только старым вещам, но также и конструктивистскому представлению о произведении искусства как об инструменте активного вовлечения публики и расшатывания устоявшегося положения дел.

Акцент на понятии ресайклинга применительно к творчеству Наховой на первый взгляд может показаться даже банальным. Художница часто собирает

---

11 См., к примеру, разнообразные интерпретации, предлагавшиеся в каталоге выставки Наховой в Московском музее современного искусства: [Комнаты 2011].

12 Хотя Тупицына указывает на своеобразные черты использования домашнего пространства в творчестве Наховой, она интерпретирует постсоветские инсталляции художницы с повседневными объектами как преимущественно семиотические конструкции, сталкивающие высокую и низкую культуру (см.: [Tupitsyn 2018]).

13 Недавнюю дискуссию по поводу активных вещей конструктивизма см.: [Ушакин 2013].

различные, преимущественно заурядные, предметы, чтобы использовать их в инсталляциях. Возьмем, к примеру, «Гладильные доски» (ил. 4). Семь гладильных досок висят на стене, а на полу под ними стоят четыре утюга, воткнутые в розетки. При этом доски отнюдь не напоминают дюшановские реди-мейды: каждая из них служит основой для напечатанной на ее поверхности фотографии человеческой спины<sup>14</sup>. Металлическая поверхность четырех стоящих на полу утюгов также покрыта слоем винила, в раскраске которого не без эпатажа воспроизводятся телесные цвета спин, изображенных на досках. Эти гладильные доски и утюги, которые один критик назвал «изумительно тактильными», являют зрителю новый тип вещиности, обладающей человеческими качествами [Мангуби 2004: 96]. Эти предметы не просто извлечены из домашнего контекста и помещены в пространство галереи — они также обрастают новой кожей.



*Ил. 4. Ирина Нахова. Гладильные доски (2001).  
Из архива Ирины Наховой*

«Гладильные доски» Наховой — одновременно бытовые приборы, визуальные экраны и экспериментальные аппараты — выступают не столько объектом созерцания, сколько интерактивной лабораторией по вызыванию у зрителя новых физических ощущений. По мнению Елены Петровской, предметы в произведениях Наховой устраняют «дистанцию эстетического созерцания» [Петровская 2011: 27]. Петровская далее отмечает, что вещь в инсталляциях Наховой бросает вызов нашим представлениям о том, как могут и должны

14 Каллиоппи Миниудаки интерпретирует «Гладильные доски» как пример еще одного вида художественной апроприации — фотографического. Миниудаки сосредоточивается на изображениях, напечатанных на досках-холстах, и трактует эти доски как антипортреты, устраняющие индивида и представляющие тело как «чувственную, но до сих пор не изученную карту» [Миниудаки 2011: 48].

взаимодействовать субъекты и объекты: объект «подступает к нам настолько близко, что начинает влиять на автоматизм самих наших телесных реакций» [Там же]. Нахова не просто собирает из старых объектов новые, она создает совершенно новые физические конструкции, призванные менять наши перцептивные привычки.

Это в полной мере относится к «Гладильным доскам», в которых ключевую роль играет поверхность. Опираясь на телесное знание зрителя, эта инсталляция обыгрывает способность взгляда вчитывать температуру и текстуру в представленный ему объект. Плоская и, как может показаться встревоженному зрителю, раскаленная поверхность утюгов до некоторой степени диктует восприятие гладильных досок. Жар в данном случае становится поверхностным качеством, наводящим на мысль о пытке каленым железом, но также и о приятном тепле свежeweыглаженных вещей, которое странным образом напоминает человеческое прикосновение. Эта вещь-инсталляция буквально оживает благодаря включению чувств зрителя. Собранные в ней предметы подталкивают наблюдателя к тому, чтобы представить себя за гладильной доской, а трансплантированные на них слои латекса переводят обыденные жесты в плоскость сенсорного взаимодействия. Инсталляция-сущность, будто способная действовать самостоятельно, подчиняет себе непосредственное отношение зрителя к вещам и перенаправляет его в область неизведанных чувственных переживаний.

Сращивание обычно не сочетающихся поверхностей в «Гладильных досках» размывает грань не только между субъектом и объектом, но и между различными временными и пространственными измерениями. Пересадка (grafting) в самом узком смысле означает операцию, в ходе которой «кусочек здоровой кожи или кости вырезается из одной части тела человека и используется для восстановления другой, поврежденной части»<sup>15</sup>. При пересадке ткань перемещается из одного контекста в совершенно другой и при этом переживает процесс регенерации. В «Гладильных досках» пересаженная кожа занимает промежуточное положение между искусством и хирургией. Изображенные на досках тела, частично одетые, без возраста и гендера, готовы стать тем, что Жак Деррида назвал «цитатным привоем». Заключенные в кавычки и сращенные с гладильными досками, спины отстраняются от зрителя и отслаиваются от тел, частью которых они являлись изначально. В отрыве от своего первоначального контекста, будто в шутку прикрепленные к бытовым приборам, эти трансплантированные кусочки кожи становятся знаком, который «может порвать с любым данным контекстом, породить до бесконечности новые контексты, абсолютно не насыщаясь» [Derrida 1988: 12]<sup>16</sup>. Не совсем человеческий эпидермис, но и не в полной мере раскаленные приборы для глажки, «Гладильные доски» не рассказывают историю уникальной встречи человека с вещью. Вместо этого они активируют множественность контекстов опыта, обращаясь к бесконечному разнообразию чувственных взаимодействий между людьми и окружающими их вещами. Обновление повседневности

15 Graft // Cambridge Dictionary (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/graft> (дата обращения: 30.08.2019)).

16 Цитируется в переводе Валерия Мароши: *Деррида Ж. Подпись — событие — контекст* // [https://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Derr/podp.php](https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/podp.php) (дата обращения: 11.04.2021). — *Прим. пер.*

в творчестве Наховой превращается в подлинный акт перелицовывания: переработка в буквальном смысле становится перекладкой.

Осуществляемое Наховой преобразование вещей посредством работы с их поверхностью имеет солидную родословную, восходящую к раннесоветским экспериментам с идеей фактуры [Ган 2016б: 901]. Первичная функция произведения искусства, переосмысленного как конструктивистская вещь, заключалась в то время в его способности задействовать и структурировать зрительское восприятие. Во многих случаях такое вовлечение происходило на уровне соприкосновения зрителя с поверхностью объекта. Текстура, цвет и температура были ключевыми элементами фактуры предмета, наряду с другими сенсорными свойствами, такими как звук и масштаб<sup>17</sup>. Являясь одним из трех основополагающих принципов конструктивизма, фактура говорила исполнителям о вещи человеку и о происхождении, и о будущих возможностях этого объекта. Соприкосновение с поверхностью обнаруживало для зрителя процесс конструирования объекта, обработки материалов, трансформировавшей сырье в фактор социальных изменений. Кроме того, фактура действовала и противоположным образом. Новые поверхности, обработанные рукой художника-конструктора: киноэкран, модель одежды, журнальная страница или покрытие на мебели нового образца — переводили на язык телесных ощущений обещания нового быта, который лишь предстояло построить, подсказывая, каким образом он может быть создан, каким целям будет служить, чем он отличается от реальности прошлого и какие материалы в нем используются. Иными словами, поверхность конструктивистского объекта связывала труд в прошлом с действиями в будущем.

Для Наховой чувственное соприкосновение с вещами также выступает средством раскрытия зрительского чувства реальности навстречу переживанию материальности мира. По ее собственным словам:

Раньше художники работали с фантастическими мирами, перенося зрителей куда-то еще, в другую реальность, расширяя их картину мира. Сейчас кажется, что нужно делать все наоборот. Необходимо вернуться из этой расширенной реальности в реальность, которая нас непосредственно окружает — где есть, например, поверхность этого стола. Вот то, в чем наш мир сейчас нуждается. Мы должны вернуться на землю, прийти в чувство [Fegan 2019].

Произведения Наховой представляют собой не столько объекты для созерцания, сколько приборы. Это интерфейсы, позволяющие перенаправить чувства зрителя, возвращая их к реальности, понимаемой не как некая застывшая форма, но как усиленная версия «здесь и сейчас». Это совершенно очевидно, если взглянуть на интерактивные мягкие скульптуры Наховой, которые надуваются и сдуваются в ритме движений зрителя. Примером может служить «Большой красный» (ил. 5, 6), совмещающий в себе черты отдельной скульптуры и ландшафтной инсталляции. Эта полая текстильная конструкция из гладкого парашютного шелка выглядит как бактерия, увеличенная до человеческих размеров. По мере приближения зрителей «Большой красный» наду-

17 Анализируя документальный фильм Эсфири Шуб о советской электрификации, Лиля Кагановская, к примеру, трактует включение в него звуковой технологии как фактурное качество киноэкрана, активировавшее фильм-объект, превращая его в динамическую вещь [Кагановская 2013].

вается и вторгается в их пространство. И наоборот, когда посетитель удаляется, скульптура сдувается и складывается на полу, подобно смятой простыне. Этот надувной объект — «любопытство, агрессия и страх в одном баллоне», по прекрасной формулировке Сергея Хрипуна, — создает момент повышенной осознанности зрителем своего тела, его движения во времени и пространстве [Хрипун 2004: 91]. Эта скульптура демонстрирует мастерство, с которым Нахова превращает поверхностные эффекты в подлинный аффект.

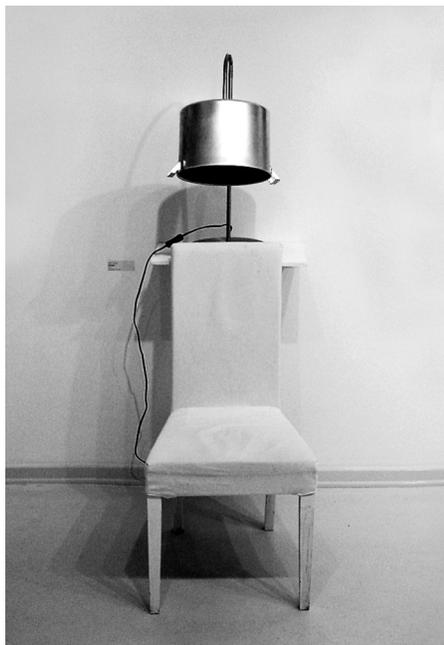


Ил. 5, 6. Ирина Нахова. Большой красный (1998). Слева — в надутом виде, справа — в сдутом. Из архива Ирины Наховой

Столь сложное напластование поверхностей и их значений в творчестве Наховой встречается довольно часто. Наложение сенсорных и когнитивных слоев нередко выступает основным структурирующим приемом в ее работе. К примеру, инсталляция «Кожи» (2010), подлинный *mise en abyme* «цитатного привоя», состоит из латексных полотен с фотографическими изображениями человеческих торсов, на которые (в качестве отдельного цифрового слоя) нанесены татуировки, и серии сопроводительных текстов, содержащих фиктивные биографии носителей этой кожи. Сходным образом повседневные предметы подвергаются различным формам сенсорной стратификации. В инсталляции «Друзья и знакомые» (1994) пальто, на которых нарисованы классические скульптуры, иллюзорно воспринимающиеся трехмерно, приглашают зрителя прикоснуться к ним. Однако стоит это сделать, и запускается запись, воспроизводящая в адрес посетителя поток площадной брани. В каждом из описанных выше примеров мир вещей не просто выступает объектом пассивного восприятия или подвергается пересборке, наполняясь новым дискурсивным содержанием. Вместо этого он обрастает новыми сенсорными слоями — новой кожей, — которые активно воздействуют на все органы чувств зрителя, будоражат и обновляют наше восприятие реальности.

## Пересадка человеческого: вещи как живительная среда

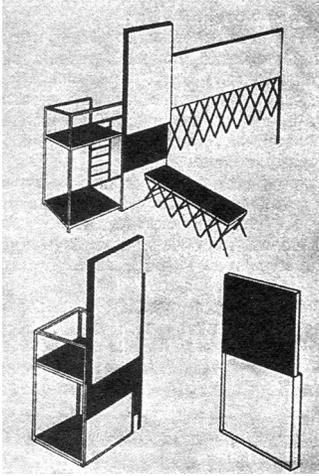
В инсталляциях Наховой вещи и люди никогда не существуют отдельно друг от друга. Будь то серии повторяющихся объектов или комплексные инсталляции, ее работы включают в себя сложные ассамбляжи слабо связанных друг с другом механизмов, проводов и реди-мейдов, которые активируются в момент встречи со зрителем. Иногда посетителям предлагается повернуть кран душа, откуда вместо воды начинают литься ключевые фразы исторических речей политиков («Power Shower», 2000). В других случаях зрителям приходится избегать искушения присесть на раскладушку, на которой нарисованы фрагменты античных статуй («Кемпинг», 1990). Или, возможно, им захочется засунуть голову в перевернутую кастрюлю, превращенную в импровизированный аудиошлем, и послушать молитвы в темноте («Кастрюля», 2011; *ил. 7*). Зрители превращены в гигантские фигуры перекладной анимации, вырезаны из своего естественного окружения и помещены внутрь оригинальных сценариев, призванных провоцировать новые реакции на материю повседневности.



*Ил. 7. Ирина Нахова. Кастрюля (2010).  
Из архива Ирины Наховой*

Макеты динамически действующих вещей играли важную роль в художественном производстве конструктористов и рассматривались как партнеры человека по организации жизни в соответствии с социалистическими принципами. По замечанию Кристины Кьер, «материальный объект считался активным, почти одушевленным участником общественной жизни» [Kjaer 2005: 1]. Новые советские вещи, от секционной мебели и функциональной моды до электросетей, фильмов и радиоприемников, отличались системностью, происшедшей от того, что они предположительно являли синтез марксистской идеологии и материальных форм (*ил. 8*). Результаты этого слияния представляли собой не обособленные произведения искусства, а сущностные компоненты, взаимосвязи которых лежали в основе конструкции новой советской реальности, нового советского быта. Следовательно, как дает понять Владимир Татлин в 1929 году заглавием своего программного текста «Художник — организатор быта» [Татлин 2016: 879], от деятелей искусства уже не ждали создания отдельных вещей. Отныне художнику было доверено связывать людей с вещами новыми оригинальными способами.

Образцом такой вещи-взаимосвязи является «Рабочий клуб» Александра Родченко (*ил. 9*). Подобно инсталляциям Наховой, его можно описать как ас-



*Ил. 8. Александр Родченко. Чертеж установки для «Рабочего клуба», включающей в себя складную трибуну, экран и стенку для плакатов.*  
 Источник: Современная архитектура. 1926. № 1. С. 36



*Ил. 9. Александр Родченко. Макет «Рабочего клуба». Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности в Париже (1925). Источник: [Lodder 1983]*

самбляж динамических поверхностей и объектов, которые могут сворачиваться и разворачиваться в пространстве<sup>18</sup>. Спроектированный и сконструированный в 1925 году для Международной выставки в Париже, «Рабочий клуб» включал в себя набор предметов мебели и различные подвижные элементы, которые можно было использовать для досуга или политических занятий рабочих. Клуб Родченко был задуман для того, чтобы физически приспособляться к меняющимся потребностям использующих его людей, и в этом смысле являлся образцовым социальным организатором. Некоторые его компоненты в зависимости от обстоятельств могли трансформироваться в двухмерные секции или трехмерные объемы. Макет клуба включал шкафы, витрины, складную мебель и проекционные экраны.

Как полноправная динамическая вещь, «Рабочий клуб» мог «бесконечно трансформироваться, но лишь в рамках своей собственной системы» [Kiaer 2005: 206]. Иными словами, этот ассамбляж мог быть реструктурирован сам, и в то же время реструктурировал реальность. Деятельность рабочих направлялась и организовывалась элементами дизайна клуба, но и рабочие, в свою очередь, могли управлять его отдельными частями, меняя форму конструкции в целом. Будучи одновременно объектом, набором плоскостей, средой и соци-

18 Родченко был не одинок в создании конструктивистских вещей, которые могли действовать и в двух, и в трех измерениях. Эль Лисицкий также делал секционную мебель, которую можно было разобрать на плоские элементы и преобразовать в соответствии с потребностями. Сходным образом Густав Клуцис создавал переносные киоски и агитационные установки, включавшие в себя активные и пассивные структурные компоненты. См.: [Lodder 1983: 145–180].

альным агентом, «Рабочий клуб» приглашал зрителя-пользователя к тактильному взаимодействию. Побуждая рабочего что-то делать, клуб призван был физически вовлечь его или ее в проект конструирования нового советского мира.

Хотя они и не предписывают столь буквально определенный вид деятельности, объектно ориентированные инсталляции Наховой также опираются на новые формы сенсорного участия, задействующего материальные и идеологические компоненты. «Power Shower», к примеру, обыгрывает то, что Борис Арватов назвал «вещностью идеологии» [Арватов 1925: 76]: отношения между идеологией и материальностью, лежавшие в основании экспериментов с новым бытом. Переворачивая с ног на голову и агитационную установку, и бытовой прибор, этот новый ассамбляж перерабатывает старые конструктивистские формы в новый тип динамизированной вещи. Аудиозаписи речей политических диктаторов обретают качества, близкие к жидкости: звук льется из душа-колонки, висящего над зрителями и приводимого в движение их жестами, когда они открывают и закрывают кран. Человеческие жесты и материальные конструкции вступают в соприкосновение, создавая новое сенсорное переживание мира. Во многом подобно конструктивистскому ассамбляжу это произведение Наховой также опирается на взаимодействие между человеком и вещью, стимулируя органы чувств и привлекая внимание к отношениям между повседневностью и идеологией.

Как и в случае конструктивистской вещи, в инсталляциях Наховой фигурируют активные предметы, производящие новые хитросплетения субъектов и объектов. Художница трансплантирует зрителя, втянутого в интерактивное экспериментальное пространство выставки, в новую систему взаимодействий с миром вещей. Однако в произведениях Наховой расшевеливание зрителя посредством встречи с вещью не предполагает готового плана по перестройке социальной сферы. Скорее, это конструктивное взбудораживание сливается с экспериментальной игрой, образуя единую стратегию исследования наших столкновений с реальностью и преумножения ее потенциальных значений. В этой перекладке, помещающей зрителя внутрь новых ландшафтов, игра, плутовство и открытие мира заново вдохновляют посетителя на новую встречу с окружающей действительностью. Эта идея занимает центральное место в авторских интерпретациях работ Наховой:

Я никогда не пытаюсь предсказать, что посетитель или наблюдатель может подумать о моей работе. Особенно в инсталляциях я хотела бы быть максимально открытой, не оставляя никакой определенности. В каком-то смысле я развлекаю сама себя, играю со всеми этими элементами. Я люблю подшучивать над людьми. Возможно, потому, что мне всегда интересно найти что-то новое, и только такая игра дает мне возможность испытать эти вещи. Если я иногда получаю отклики на свои работы, люди трактуют их совершенно по-разному, непредсказуемым для меня образом [Ferrari 2019].

Художники-концептуалисты часто задействуют серии объектов и сети реалий, однако эти материальные компоненты редко описываются как обладающие способностью действовать независимо<sup>19</sup>. Даже в случае концептуалистских проектов, посвященных советскому быту, вещи обычно предстают в качестве

19 Важным исключением является трактовка Екатериной Дёготь произведений московского концептуализма как перформативных объектов, откликающихся на уплотнение субъектно-объектных отношений в советской культуре (см.: [Degot 2012]).

метафор, символов или эмблем в масштабных аллегорических картинах<sup>20</sup>. Так, Гриша Брускин рассматривает свои экскурсии в советский быт в фарфоровой инсталляции «Всюду жизнь» (1999) во многом подобно энтомологу, собирающему и классифицирующему бабочек. Его керамические плитки и статуэтки напоминают о формах советского быта, однако предполагаемый эффект отличается от того, которого достигают системы вещей у Наховой. Брускин использует серийность объектов, чтобы создать ощущение дистанции наблюдателя по отношению к материальному миру, в котором он появился на свет. «Мне хотелось взглянуть на мифологическое пространство, в котором я обитал, со стороны, — стать ученым-этнографом, который неожиданно обнаружил доселе неизвестное африканское племя» [Брускин 2004: 274]. Выступая в качестве таксономически замкнутой и далекой системы, объекты образуют утраченный контекст и становятся средством доступа к не достижимому каким-либо иным способом прошлому. Они всегда ориентированы на мир, лежащий за пределами их физических компонентов, и поэтому кажутся лишенными какой-либо внутренней материальной динамики. В работах Наховой, напротив, материальный мир не несет следов ностальгии и едва ли притягивает на метафоричность. Скорее, вещи, собранные в инсталляцию, оживают и действуют как активные материалы. Джейн Беннетт описала активную материю и живые вещи как нечеловеческие тела, обладающие определенной способностью «предотвращать и блокировать волю и замыслы людей, но также действовать в качестве своего рода агентов или сил, обладающих собственными траекториями, склонностями или тенденциями» [Bennett 2010: viii]. Нередко сочетая ненужные вещи с новыми материалами, Нахова создает не витрины ностальгии, а активные ассамбляжи, в которых люди и нечеловеческие агенты взаимодействуют, чтобы возникло нечто «отличное от суммарной жизненной силы каждой из материальностей самой по себе» [Там же: 24]. Новые активные ассамбляжи Наховой являются продуктом переработки материала, которая, подобно обработке материала в понимании конструктивистов, производит новые действующие вещи из ненужных и новых материалов. Более того, рассматривая художественную деятельность как пространство переработки и радикализации быта, Нахова дает новую жизнь и назначение не только старым вещам, но и людям, которые входят в соприкосновение с ними.

## Заключение: динамический ресайклинг

В 2015 году Нахова представляла Россию на Венецианской биеннале. Ее инсталляция «Зеленый павильон» полностью занимала двухэтажное экспозиционное пространство, интерьер которого превратился в капсулу, объединяющую прошлое, настоящее и будущее России. Примечательно, что эта инсталляция не содержала объектов, за исключением большой скульптурной головы у входа в галерею, но была покрыта многими слоями фотографий и цифровых матери-

---

20 Маргарита Тупицына предлагает интерпретацию нескольких произведений художников и художниц советского концептуализма, обыгрывавших в своем творчестве включение и преобразование повседневных объектов и личных вещей, через призму феминистской критики. В каждом отдельном случае предметы толкуются метафорически, символически или биографически (см.: [Tupitsyn 2018: 295]).

алов из публичных архивов и семейных альбомов самой художницы. Позволяя зрителям прикоснуться к прошлому, настоящему и будущему в путешествии по бесконечно вариативному маршруту внутри экспозиционных залов, Нахова превратила столетнее здание Алексея Щусева в лабораторию по перезаписи и пересозданию российской идентичности во времени. Посетители павильона следовали через залы, поверхности которых были покрыты сложносоставными слоями медиа, воспроизводившими различные сцены, от выпускных школьных фотографий до кадров с танками и мирными гражданами на улицах российских городов. В другие моменты зритель ступал по полу, на который крупным планом проецировались извивающиеся черви и другие подземные существа. В затемненном выставочном зале без окон фотографические и кинематографические монтажи демонстрировались на стенах, напоминая светонесные проемы в полностью отгороженном от мира помещении. В другом зале посетитель оказывался в пространстве, стены, пол и потолок которого были полностью покрыты ярко-красными и зелеными геометрическими узорами. Более чем какая-либо еще инсталляция Наховой, «Зеленый павильон» демонстрировал значимость игры с поверхностями как способа установить новые правила участия в культуре (ил. 10).



*Ил. 10. Ирина Нахова. Фрагменты проецируемых на стены фотомонтажей в центральном зале «Зеленого павильона» (2015). Из архива Ирины Наховой*

Будучи в первую очередь архитектурной интервенцией, предпринятое Наховой преобразование павильона обыгрывает альтернативные представления о времени и его восприятии. Движение через залы павильона и по их периметру позволяет посетителю динамически взаимодействовать с прошлым и настоящим России, представленным видеофрагментами и фотографиями на стенах. Свободно блуждая от одной проекции к другой, каждый зритель задает новую временную последовательность для мерцающих перед ним образов и активно влетает их в новую, значимую для него лично нарративную последовательность.

Нахова здесь использует движение зрителя в пространстве как способ порождения новых аффективных связей с историей, памятью и прошлым. Описывая движущую силу этого проекта, художница свидетельствует:

Ключевым в этом проекте является не то, что происходит в отдельных залах, но сам процесс перемещения из одного пространства в другое. <...> Каждое пространство павильона содержит отсылки к будущему или к прошлому, или сосредотачивается на настоящем, как центральный зал, где мы одновременно наблюдаем, что происходит у нас под ногами и в небе. Все эти отсылки, фокусы и намеки предназначены для зрителя [Nakhova 2015a: 29].

В своих тотальных пространствах Нахова дает новую жизнь найденным материалам и наделяет их способностью к созданию новых исторических траекторий, полностью зависящих от телесного опыта зрителей. Тем самым Нахова в очередной раз перерабатывает инсталляционные техники авангарда для постсоветского ландшафта. Екатерина Дёготь рассуждает об этом аспекте творчества Наховой, рассматривая соотношение ее живописи и инсталляций. Как отмечает Дёготь, наследие экспериментов Эля Лисицкого узнается в том, как Нахова использует слои и поверхности в качестве способа превратить трехмерное пространство в «максималистские картины», погружающие зрителя в новые версии реальности [Дёготь 2004: 60].



*Ил. 11. Ирина Нахова. Фрагмент интерьера одной из комнат «Зеленого павильона» (2015). Из архива Ирины Наховой*

И для Наховой, и для Лисицкого поверхность является наиболее значимым местом, позволяющим побудить зрителя к новым восприятиям реальности (ил. 11). Задавая тон, новаторский проект советского павильона Эля Лисицкого для международной выставки «Пресса» в 1928 году в Кельне полагался преимущественно на архитектурный эффект наложения газетных вырезок и фотомонтажей советской жизни на стены и временные перегородки, чтобы передать ощущение от жизни в СССР. Посетители, сновавшие по павильону, сталкивались с валом фотографий и лозунгов, призванных воссоздать впечатление стремительной, охватывающей всех в равной мере трудовой советской жизни. В случае «Зеленого павильона» Наховой сходным образом дополненные поверхности позволяли зрителю по-новому пережить прошлое в движении. Описывая роль поверхностей, способных усиливать и обновлять наш опыт реальности, Нахова утверждает:

Если мы согласимся с тем, что воспринимаемый мир доступен нам только через поверхности — чем дольше я живу, тем больше убеждаюсь, что это так — тогда ускоренное перемещение или изменение поверхности объясняет жизнь лучше, чем что-либо еще. В стране, где передвижения были ограничены или невозможны — из-за прописки, железного занавеса, — и где пространство было ограничено, кино и фотография очевидным образом выполняли функции расширения, они были инструментами свободы [Nakhova 2015b: 130].

Устаревшие культурные формы становятся здесь неожиданными сенсорными стимулами, побуждающими к действию в будущем. Перекладки Наховой, наполняющие старые поверхности новой энергией, представляют советское прошлое не областью невосполнимой утраты, а сокровищницей материалов, подходящих для бесконечного повторного использования. Такой подход к материальному воплощению советского прошлого образует разительный контраст с парадигматическим примером советской тотальной инсталляции в творчестве Ильи Кабакова. Его масштабная инсталляция «Десять персонажей» (1989) бережно хранит материальные следы советской жизни в тщательно воссозданной коммуналке — это не интерактивные объекты, с которыми зрители могут обходиться по своему усмотрению. Скорее, подобно керамическим инсталляциям Брускина, они осторожно демонстрируются в качестве свидетельства об утраченном мире, обитатели которого давным-давно исчезли. Оге Ханзен-Лёве описывает объекты, используемые в инсталляциях Кабакова, как фрагменты реальности, выполняющие метонимическую функцию по отношению к более масштабному и уже недоступному метафорическому целому. В этом смысле ассамбляжи из них могут носить характер исключительно «но-стальгический, либо (де)конструктивно-иронический... в мнимо случайной конфигурации меморабилей» [Ханзен-Лёве 2016: 223].

Даже избегая непосредственной обработки предметов, как преимущественно происходит в «Зеленом павильоне», перекладки Наховой подрывают саму идею меморабилей. Трансплантация, наслоение и пересборка отношений между человеческим и материальным миром через поверхности задают ориентиры для переработки и повторного обращения устаревших товаров в новых системах обмена и новых временных рамках. Не вполне палимпсест или полная перелицовка реальности, ресайклинг прошлого у Наховой осуществляется через практику соединения слоев. Тем самым Нахова превращает музей советского прошлого в площадку для новых экспериментов.

*Пер. с англ. Ксении Гусаровой*

## Библиография / References

[Арватов 1925] — Арватов Б. Быт и культура вещи: к постановке вопроса // Альманах пролеткульта. 1925. С. 75—82.  
(Arvatov B. Byt i kul'tura veshchi: k postanovke voprosa // Al'manakh proletkul'ta. 1925. P. 75—82.)

[Брежнев 1977] — Брежнев Л. Исторический рубеж на пути к коммунизму // Брежнев Л. Ленинским курсом: Речи и статьи. В 9 т. Т. 6. М.: Политгиздат, 1977. С. 622—641.

- (Brezhnev L. Istoricheskiy rubezh na puti k kommunizmu // Brezhnev L. Leninskim kursom: Rech'i i stat'i. In 9 vols. Vol. 6. Moscow, 1977. P. 622—641.)
- [Брускин 2004] — Брускин Г. О любви слова и изображения. Картина как текст и текст как картина // Новое литературное обозрение. 2004. № 1. С. 274—283.
- (Bruskin G. O lyubvi slova i izobrazheniya. Kartina kak tekst i tekst kak kartina // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. № 1. P. 274—283.)
- [Ган 2016а] — Ган А. Наша борьба // Формальный метод: антология русского модернизма. Т. 1. Системы / Под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 861—864.
- (Gan A. Nasha bor'ba // Formal'nyy metod: antologiya russkogo modernizma. Vol. 1. Sistemy / Ed. by S.A. Oushakine. Ekaterinburg, 2016. P. 861—863.)
- [Ган 2016б] — Ган А. Конструктивизм // Формальный метод: антология русского модернизма. Т. 1. Системы / Под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 867—907.
- (Gan A. Konstruktivizm // Formal'nyy metod: antologiya russkogo modernizma. Vol. 1. Sistemy / Ed. by S.A. Oushakine. Ekaterinburg, 2016. P. 867—907.)
- [Дёготь 2004] — Дёготь Е. Ирина Нахова: Живописный максимализм // Ирина Нахова: Works/Werke/Работы 1973—2004: каталог выставки / Международная летняя академия искусств в Зальцбурге; Государственный центр современного искусства. М., 2004.
- (Degot E. Irina Nakhova: Painterly Maximalism / Irina Nakhova: Works/Werke/Raboty 1973—2004: katalog vystavki. Moscow, 2004.)
- [Кагановская 2013] — Кагановская Л. Материальность звука: кино касания Эсфири Шуб // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 35—53.
- (Kaganovskaya L. Material'nost' zvuka: kino kasan'niya Esfiri Shub // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 120. P. 35—53.)
- [Комнаты 2011] — Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконова, И. Кулик. М.: Maier, 2011.
- (Irina Nakhova. Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: katalog vystavki / Eds B. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011.)
- [Кулик 2011] — Кулик И. Комнаты. Rooms // Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконова, И. Кулик. М.: Maier, 2011. С. 6—17.
- (Kulik I. Komnaty. Rooms // Irina Nakhova. Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: katalog vystavki / Eds B. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011. P. 6—17.)
- [Латур 2014] — Латур Б. Пересборка социального: Введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской. М.: Высшая школа экономики, 2014.
- (Latour B. Reassembling the social: an introduction to actor-network theory. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Луначарский 1927] — Луначарский А. О бьте. М.: Государственное издательство, 1927 (<http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte/> (дата обращения: 24.05.2019)).
- (Lunacharsky A. O byte. Moscow, 1927 (<http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte/> (accessed: 24.05.2019)).)
- [Мангуби 2004] — Мангуби М. Гладильные доски. Ironing Boards // Ирина Нахова: Works/Werke/Работы 1973—2004: каталог выставки / Международная летняя академия искусств в Зальцбурге; Государственный центр современного искусства. М., 2004.
- (Manugubi M. Gladil'nye Doski. Ironing Boards // Irina Nakhova: Works/Werke/Raboty 1973—2004: katalog vystavki. Moscow, 2004.)
- [Миниудаки 2011] — Миниудаки К. По крайней необходимости // Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконова, И. Кулик. М.: Maier, 2011. С. 30—55.
- (Minioudaki K. Out of extreme necessity // Irina Nakhova. Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: katalog vystavki / Eds B. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011. P. 30—55.)
- [Нахова 2011] — Нахова И. Recycling // Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконова, И. Кулик. М.: Maier, 2011. С. 200—203.
- (Nakhova I. Recycling // Irina Nakhova. Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: katalog vystavki / Eds B. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011. P. 200—203.)
- [Переверзев 1983] — Переверзев Л. Экологический джаз: призыв к миру в трехсотлетней войне // Иностранная литература. 1983. № 9. С. 200—203.
- (Pereverzev L. Ekologicheskii dzhaz: prizyv k miru v tryokhsotletney voyne // Inostrannaya Literatura. 1983. № 9. P. 200—203.)
- [Петровская 2011] — Петровская Е. Искусство чувственных понятий. The art of sensuous concepts // Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконова, И. Кулик. М.: Maier, 2011. С. 18—29.
- (Petrovsky E. Iskusstvo chuvstvennykh ponyatiy. The art of sensuous concepts // Irina Nakhova.

- Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: Katalog vystavki / Eds V. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011. P. 18—29.)
- [Родченко 2014] — Письмо А.М. Родченко — В.Ф. Степановой, 4 мая 1925 г. // Родченко А. В Париже. Из писем домой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 56—57.
- (Pis'mo A.M. Rodchenko — V.F. Stepanovoy, 4 maya 1925 g. // Rodchenko A. V Parizhe. Iz pisem domoi. Moscow, 2014. P. 56—57.)
- [Татлин 2016] — *Татлин В.* Художник — организатор быта // Формальный метод: антология русского модернизма. Т. 3. Технологии / Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 879—881.
- (*Tatlin V.* Khudozhnik — organizator byta // Formal'niy metod: antologiya russkogo modernizma. Vol. 3. Tekhnologii / Ed. by S. Oushakine. Ekaterinburg, 2016. P. 879—881.)
- [Третьяков 2016] — *Третьяков С.* Чем живо кино // Формальный метод: антропология русского модернизма. Т. 2. Материалы / Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 255—261.
- (*Tretyakov S.* Chem zhivo kino // Formal'niy metod: antropologiya russkogo modernizma. Vol. 2. Materialy / Ed. by S. Oushakine. Ekaterinburg, 2016. P. 255—261.)
- [Ушакин 2013] — *Ушакин С.* Динамизирующая вещь // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 29—34.
- (*Oushakine S.* Dinamiziruyushchaya veshch // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 120. P. 29—34.)
- [Ханзен-Лёве 2016] — *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.
- (*Hansen-Löve O.A.* Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: ot simvolizma k avangardu. Moscow, 2016.)
- [Хрипун 2004] — *Хрипун С.* Большой красный // Ирина Нахова: Works/Werke/Работы 1973—2004: каталог выставки / Международная летняя академия искусств в Зальцбурге; Государственный центр современного искусства. М., 2004.
- (*Khripun S.* Bol'shoi Krasny // Irina Nakhova: Works/Werke/Raboty 1973—2004: katalog vystavki. Moscow, 2004.)
- [Bennett 2010] — *Bennett J.* Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010.
- [Degot 2012] — *Degot E.* Performing objects, narrating installations: Moscow Conceptualism and the rediscovery of the art object // Moscow symposium: Conceptualism revisited / Ed. by V. Groys. Berlin: Stenberg Press, 2012.
- [Derrida 1988] — *Derrida J.* Signature, event, context // Limited Inc. / Ed. by G. Graff. Evanston Ill: Northwestern University Press, 1988.
- [Ferrari 2019] — *Ferrari G.A.* First comes the feeling: a dialogue with Irina Nakhova // Irina Nakhova. Museum on the edge: exhibition catalogue / Eds J. Sharp, J. Tulovsky. New Brunswick: Zimmerli Museum, 2019.
- [Fore, Witkovsky 2017] — *Fore D., Witkovsky M.* Introduction // Revolutsiia! demonstratsiia! Soviet art put to the test: exhibition catalogue / Eds M.S. Witkovsky, D. Fore. New Haven: Distributed by Yale University Press, 2017.
- [Groys 2012] — *Groys B.* Introduction // Moscow symposium: Conceptualism revisited / Ed. by V. Groys. Berlin: Stenberg Press, 2012.
- [Kiaer 2005] — *Kiaer C.* Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.
- [Lodder 1983] — *Lodder C.* Russian Constructivism. New Haven: Yale University Press, 1983.
- [Nakhova 2015a] — *Nakhova I.* Artist's Statement // Irina Nakhova. The Green Pavilion: Russian Pavilion, 56<sup>th</sup> International Art Exhibition — Venice Biennale 2015: exhibition catalogue / Ed. by M. Tupitsyn. Moscow: Stella Art Foundation, 2015.
- [Nakhova 2015b] — *Nakhova I.* Two halves of a rotten apple, or on techniques for separating consciousness from the body // Irina Nakhova. The Green Pavilion: Russian Pavilion, 56<sup>th</sup> International Art Exhibition — Venice Biennale 2015: exhibition catalogue / Ed. by M. Tupitsyn. Moscow: Stella Art Foundation, 2015.
- [Oushakine 2007] — *Oushakine S.* We are Nostalgic but we're not crazy: retrofitting the past in Russia // The Russian Review. 2007. Vol. 66. № 3. P. 451—482.
- [Oushakine 2018] — *Oushakine S.* Presence without identification: vicarious photography and post-colonial figuration in Belarus // October. 2018. № 164. P. 49—88.
- [Pristed 2019] — *Pristed B.* Reading and recycling: the soviet paper debate and the Makulatura books, 1974—1991 // The Russian Review. 2019. Vol. 78. № 1. P. 122—140.
- [Tupitsyn 2018] — *Tupitsyn M.* After Perestroika: kitchenmaids or stateswomen // Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology / Eds A. Janevski, R. Marcoci, K. Nouril. New York: The Museum of Modern Art, 2018. P. 290—297.
- [Tupitsyn 2010] — *Tupitsyn M.* A conversation with Irina Nakhova // Moscow Partisan Conceptualism: Irina Nakhova and Pavel Pepperstein / Eds M. Tupitsyn, V. Agamov-Tupitsyn. [S.l.]: [s.n.], 2010.
- [Widdis 2003] — *Widdis E.* Visions of a new land: Soviet film from the Revolution to the Second World War. New Haven: Yale University Press, 2003.
- [Yurchak 2006] — *Yurchak A.* Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation. Princeton: Princeton University Press, 2006.