

УДК 130.2+730
ББК 71.04

Е.В. НИКОЛАЕВА

СТАТУЯ КАК ФРАКТАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ АРТ-ПРОЕКТА «ONE&OTHER»)

Городская скульптура рассматривается в рамках фрактальной концепции как фрактальный паттерн национальной и общечеловеческой культуры и истории. Фрактальность городских скульптурных форм (в том числе памятников и монументов) имеет ярко выраженный концептуальный стохастически-алеаторный характер. На примере арт-проекта «One&Other» Э. Гормли (Лондон, 2009) выявляются особенности фрактальной репрезентации культуры. Анализируется фрактальный хронотоп проекта, роль Другого в культурных рекурсиях.

Ключевые слова: фрактальность культуры, концептуальный фрактал, культурная рекурсия, арт-проект «One&Other», скульптура, Другой, Трафальгарская площадь, Э. Гормли.

Репрезентация культурного целого через его часть столь же древний феномен, как и сама культура. Вербальные или визуальные синекдохи, материальные предметы (коготь зверя, горсть родной земли, локон возлюбленной, письменный стол известного писателя и пр.), символические артефакты (крест, герб, монумент и т. п.) успешно выполняли и до сих пор выполняют замещающую, репрезентативную функцию в самых разных культурных контекстах.

С точки зрения фрактальной геометрии Б. Мандельброта [1], части целого, связанные с ним отношениями подобия, представляют собой фрактальные паттерны, а целое, которое их содержит, является фракталом [2, с. 19]. Подчеркнем, что самоподобие фрактала может относиться не только к структурным и материальным свойствам, но и к семантическому, концептуальному содержанию [3]. Исследования самых разных систем культуры с позиций фрактальной теории ([4—8] и др.) показали, что многие культурные феномены имеют фрактальный характер — в том числе пространственная структура города [9]. Более того, любому городу присуща фрактальность, то есть самоподобие системы в разных масштабах, не только в пространственно-материальном (физическом), но и символическом (концептуальном) смысле [10]. Иными словами, визуальный «текст» города составляет концептуальный фрактал, отсылающий к культуре и истории страны. На различных уровнях организации городского пространства воспроизводятся фрактальные паттерны общей культуры и истории: проксемические образцы (модели городской планировки, архитектурные элементы и комплексы, интерьеры и экстерьеры зданий и пр.), фрагменты «текста» города (городская топонимика, наружная реклама и т. п.), а также персонифицированные, объектные или абстрактные культурные символы (памятники и мемориальные комплексы, в том числе артефакты-«гиперсимволы» и статуи мифологических и исторических личностей) [11, с. 97].

При этом скульптуры — благодаря своей топологической «мобильности» — наиболее явно репрезентируют идеологический, мифологический и символический универсум коллективного сознания не только культурной эпохи в целом, но и соответствующего исторического момента. Синхронический комплекс городской скульптуры, памятников и монументов в целом, как и отдельные большие и малые пластические формы городской среды, составляет особый фрактальный уровень локальной / национальной культуры и ее истории. И поскольку скульптуры — очень динамичные элементы среды, чувствительные к парадигматическим сдвигам в культуре, их появление / исчезновение / перемещение в культурных пространствах всегда семиотически насыщено и фиксирует те или иные (новые или актуализированные старые) константы культурной парадигмы. При этом «белый шум» текущих идеологических предпочтений, коммерческих проектов и семантической инерции повседневной культуры задает сильную стохастичность / алеаторность этой фрактальной модели. (Стохастичность, т. е. статистическое подобие, есть результат периодических случайных изменений во фрактальном алгоритме; алеаторные фракталы обладают относительным «самоподобием» вследствие искажений, вызванных случайными внешними воздействиями [12, с. 146—158].)

Среди многих монументов — концептуальных фракталов, таких как Родина-мать, Статуя Свободы, Золотой Воин (Казахстан) и др., особое место по степени концептуального самоподобия занимает «статуя» «One&Other», созданная в 2009 году в рамках лондонского арт-проекта «Четвертый Постамент».

Четвертый постамент

«Четвертый Постамент (The Fourth Plinth)» — художественный проект рубежа XX—XXI столетий в формате стрит-арта, связанный с так называемым пустым поста-

ментом в северо-западном углу Трафальгарской площади в Лондоне.

В ансамбль площади, спроектированный сэром Чарльзом Бэрри и построенный в 1840-х годах, входят помимо прочего четыре постамента для статуй выдающихся британских деятелей. На трех из них возвышаются бронзовые памятники генералу Генри Хавелоку, генералу Чарльзу Нэпиру и королю Георгу IV. Четвертый постамент предназначался для конной статуи короля Вильгельма IV, но в силу разных причин более 150 лет оставался пустым.

В конце XX века по инициативе Королевского общества по содействию искусству, производству и коммерции (the Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce) четвертый постамент превратился в площадку для временных экспозиций произведений современного искусства. Инициатива переросла в полноценный культурный проект «Четвертый Постамент», который теперь курируется мэром Лондона и специальной коллегией под эгидой Greater London Authority (GLA).

Проект, с позиций фрактальной концепции, оказался наглядным воплощением итерационного процесса саморепрезентации культуры посредством концептуальных фрактальных паттернов, включенных в структуру ее хронотопа. Каждая скульптура, которая на несколько месяцев занимает место на Четвертом Постаменте, проходит через процедуру открытого конкурсного отбора и тем самым представляет собой актуальную манифестацию британской культуры, ее фрактальную репрезентацию. Необходимо сразу отметить стохастически-алеаторный характер получаемых таким образом концептуальных фракталов «n-ого уровня», в которых «искажения» вызваны всем комплексом социальных, культурных, психологических и прочих внешних и внутренних возмущающих факторов. Более того, проект, как большинство сложных социокультурных и художественных практик, обладает мультифрактальной конфигурацией, являющейся результатом нескольких «вложенных» фрактальных алгоритмов, среди которых ведущую роль играют парадигматические «формулы» культуры.

Первой — в 1999 году — на пустующем постаменте была выставлена работа Марка Уоллинджера «*Ecce Homo*» (лат. «се человек»). Скульптура высотой в человеческий рост представляла Христа со связанными за спиной руками и венком из колючей проволоки на голове. Полуобнаженная фигурка на самом краю массивного постамента подчеркивала уязвимость Сына Человеческого. Таким образом, первым концептуальным паттерном фрактала британской культуры стала идея ее религиозного, христианского основания, в центре которого находится, однако, не Бог, но Человек, весьма логично для начальных данных фрактальной рекурсии европейской культуры.

С весны 2000 года по лето 2001 года Четвертый Постамент занимала композиция из бронзы «*Regardless of History*» (Независимо от истории) Била Вудроу. Большую книгу, под которой лежала «отбитая» голова статуи, и сам

постамент оплетали корни «засохшего» дерева, символизируя очередной цикл вечной борьбы дикой природы и цивилизации и визуализируя второй шаг итерации фрактальной репрезентации британской культуры в публичном пространстве ее столицы.

Третья работа — «*Untitled Monument*» (Монумент без названия), известный также как «Постамент» или «Перевернутый постамент» (автор Рэтчел Уайтред, 2001) стала фрактальным инициатором внутренней фрактальности самого Четвертого Постамента. Точный «слепок» постамента, отлитый из прозрачного полимерного материала, был опрокинут на пустой пьедестал основанием вверх, создав как бы зеркальное отражение гранитного оригинала. В лучах солнца и в бликах фонтанных брызг «Перевернутый постамент» напоминал то стеклянный гроб, то музейную витрину. По существу, таким он и был. Пустота Четвертого Постамента была похоронена, музеефицирована, притом что сам Постамент оказался значимой формой, вместилищем и транслятором совершенно разных, концептуальных паттернов культуры.

С тех пор Четвертый Постамент принял целый ряд временных экспонатов, созданных ведущими британскими и зарубежными художниками: от восковой фигуры Дэвида Бэкхема из музея Мадам Тюссо (2002) и мраморной статуи художницы-инвалида Элисон Лэппер на восьмом месяце беременности, скульптор Марк Квинн (2005) до архитектурной «Модель Отеля 2007» из цветного стекла, автор Томас Шютте (2007) и огромной бутылки с моделью корабля Нельсона внутри (2010).

При всем разнообразии семантики, стилистики и фактуры представленные на Четвертом Постаменте арт-объекты, хотя и служили концептуальными паттернами британской культуры как фрактальные репрезентации телесности, истории, современного искусства и т. п., оставались еще своего рода «несвязанными множествами» смыслов. В этом отношении совершенно особое место в ряду скульптурных композиций Четвертого Постамента занимает арт-проект Энтони Гормли «Один и Другой», осуществленный в июле-октябре 2009 года. Это была по-настоящему мультифрактальная социокультурная и художественная репрезентация британской культуры.

Проект «One&Other»

Энтони Гормли, английский скульптор и антрополог, работающий в формате public art, приобрел широкую известность благодаря таким проектам, как «Другое место» (1997, Ливерпуль), «Ангел Севера» (1998, Ньюкасл), «Внутри Австралии» (2002, оз. Баллард), «Горизонт событий» (2007, Лондон; 2010, Нью-Йорк) и др.

Во всех своих работах Энтони Гормли исследует физическую и технически опосредованную телесность как место памяти и трансформации, используя человеческое тело, в том числе и свое собственное, в качестве предмета, инструмента и материала. Общая художественная

концепция его творчества связана с коллективным телом и отношениями между «я» и «другой» [13].

Проект «One&Other» [14] на Четвертом Постаменте, вовлекший 2400 участников и реализованный на чрезвычайно малом пространстве (1,7 x 4,5 м), вышел далеко за пределы скульптурного арт-проекта. Он был задуман не только как свободная репрезентация отдельными жителями Соединенного Королевства самих себя в публичном пространстве, но и как социокультурный портрет всей современной Британии.

По словам Э. Гормли, идея проекта заключалась в том, чтобы «использовать Трафальгарскую площадь и маленький постамент в качестве “линз”, сквозь которые можно увидеть, что такое Соединенное Королевство сегодня» [15].

Оставаясь верным антропологическому ракурсу своего творчества, Энтони Гормли так объяснил суть проекта «One&Other» в конкурсной заявке: «Поднимаясь на постамент и отрываясь от общего основания, живое тело субъекта становится и репрезентацией, и репрезентантом, побуждая к размышлению о многообразии, незащищенности и индивидуальности в современном обществе» [16]. Автор проводит прямую аналогию своего проекта с «упражнением из классической антропологии, когда выбирают один экземпляр человеческих существ из племени и просят его лично продемонстрировать перед фотокамерами их образ жизни» [17]. Совершенно очевидно, что коллективная «статуя» изначально предлагалась не столько в качестве художественной манифестации, сколько в виде *опыта социально-антропологического моделирования в публичном пространстве* или, иными словами, как фрактальная репрезентация британской культуры.

Участники выбирались из числа зарегистрировавшихся на сайте проекта добровольцев — случайным образом с помощью специальной компьютерной программы; при этом соблюдался принцип гендерного равенства и учитывалось процентное соотношение жителей разных регионов Британии, тем самым создавался своего рода паттерн демофрактала [18, с. 48—54] Соединенного Королевства. То один, то другой участник проекта поднимался на специальном подъемнике на Четвертый Постамент и проводил там ровно 60 минут.

На протяжении ста суток люди разных возрастов и разных профессий, днем и ночью, под проливным дождем и сияющим солнцем, непрерывно (каждый час) сменяли друг друга на Постаменте. Молодежь и пенсионеры, домохозяйки и фермеры, преподаватели и студенты, пожарные и артисты, врачи и художники, музыканты и спортсмены, поэты и экологи, «кокни» и социальные активисты, изобретатели и археологи, танцоры и спасатели на водах, тибетцы, трансвеститы, нудисты, вегетарианцы... Статистически проект выглядел следующим образом: 1210 мужчин и 1190 женщин; самому молодому участнику было 16 лет, самому старому — 84 года; 95 пенсионеров и 131 участник младше 20 лет; 127 учителей и 332 студента.

Типологически выступления на Постаменте охватывали практически все возможные формы художественной и повседневной культуры Британии: театральные спектакль / кукольный театр / театр теней; оперетта / мюзикл / эстрадный концерт / балет / танец; пантомима / клоунада / карнавал; пластическая акробатика / аэробика / гимнастика / йога / спорт / фитнес; перформанс / хеппенинг / инсталляция / скульптура; дефиле моды; рисование / фотографирование / видеосъемка; митинг / PR-кампания; лекция / проповедь; повседневная домашняя работа / профессиональная деятельность; завтрак / обед / ужин / пикник / домашний праздник; досуг / пляжный отдых / кемпинг / игра / рукоделие / чтение книг, газет, журналов; медитация / молитва / сакральный ритуал; уход за телом / сон.

Общая «конструкция» проекта, собранная из двух тысяч четырехсот фрагментов субъективных презентаций телесного и ментального, культурного и социального, художественного и обыденного, оказалась динамичной, хаотичной, мультифрактальной как по форме, так и по содержанию. Постамент в рамках проекта служил не столько пьедесталом, сколько сценой, танцполом, площадкой для видео- и фотосъемки и пленэра, трибуной, кафедрой проповедника или университетского профессора, мастерской, спортзалом, VIP-зоной ресторана, местом для пикника и личным повседневным пространством — всеми пространственными паттернами культуры.

Одна из главных структурных особенностей проекта «One&Other» — его условность как хронологически-семантического целого, в первую очередь из-за его фрагментарности: все сюжеты не связаны друг с другом ничем, кроме общего «заголовка» и общей рекурсивной «формулы». Структурно эта фрагментарность носит не мозаичный, а хаотически-«пиксельный» характер, при этом семантически фрагменты проекта составляют концептуальный фрактал. Равные в своих пространственно-временных характеристиках и очень разные по жанрам и форматам представления занимали свое место в матрице проекта, без всякой интенции к образованию единой законченной «картины», как это происходит с мозаичным полотном. Проект обладал принципиальной неохватностью, которая делала неизбежным семиотический эллипсис восприятия.

Несмотря на то, что весь проект непрерывно транслировался в Интернете он-лайн¹, а затем выступление каждого участника было доступно в записи, вряд ли мог найтись человек, способный просмотреть целиком все 2400 часов презентаций. Любое суждение (в том числе и автора данной статьи) о проекте основано на некоторой более или менее представительной выборке, то есть проект «One&Other» редуцировался зрителем, художественной критикой и медиасредой до своего рода «трейлера» или, другими словами, до фрактальной копии проекта.

¹ На специальном сайте проекта oneandother.com

Кроме того, на сайте проекта были размещены текстовые и визуальные саморепрезентации участников (часто абстрактные или метафорические), фотогалерея «Виртуальный постамент» (любой желающий мог наложить на фотографию пустого Постамента любое изображение), тематические видео-компиляции выступлений, тексты обсуждений в блоге, ссылки на фотостранинг Flickr, на интернет-ресурсы участников. Таким образом создавалась еще одна фрактальная копия проекта. Сейчас большая часть контента сайта oneandother.com сохранена в виде электронного архива библиотеки Британского музея [19].

Один на Постаменте: фрактальные паттерны культуры

Согласно авторской установке, каждому участнику предлагалось быть на Постаменте самим собой, делать то, что обычно делает в своей повседневной жизни. В данном случае в стороне остается вопрос эстетической значимости индивидуальных репрезентаций, заполнивших всю шкалу между социальным активизмом и арт-практиками, личным и общественным, трагическим и комическим, праздничным и повседневным, профессиональным искусством и кустарным ремесленничеством, — это отдельная тема, достойная глубокого анализа. В контексте настоящего исследования более важно то, что способ и форма самовыражения с самого начала была связана с вопросом «кто я?», то есть с проблемой идентичности. Независимо от собственных интенций человек, помещенный на Постамент, приобретает статус репрезентанта своей личности, сообщества, города, территории и т. д., а его «тело становится метафорой, символом» [14] и фрактальным паттерном коллективного социокультурного тела. Не случайно, женщина средних лет по имени Lu (15.07, 9 p.m.) написала на своей страничке: «Мне нравится идея быть маленькой частью чего-то гораздо большего, составляющего целое. Я бы хотела сделать скульптуру уникальной личности из всех наших фотографий».

Надо отметить, что значительное число выступавших на Постаменте, соотносили себя с какой-либо национальной, государственной или территориальной общностью. То есть выступали в качестве ее фрактальных репрезентантов и соответствующим образом оформляли свою презентацию — от этничности, представленной национальными костюмами (шотландские килты и волынки, платья с украинской вышивкой, одежда самурая и т. п.), до символической (флаги), иконической (фотографии) или индексальной (камни с побережья и т. п.) предметности, связанной с той или иной страной, районом или городом. При этом иногда национальная или субтерриториальная идентификация служила лишь некоторым лейтмотивом или бэкграундом для выхода в сферу личностно-повседневного, художественного или социокультурного.

К примеру, презентация некоей Cecilia_K (26.08, 5 a.m.) из Ливерпуля включала в себя приготовление особого

мясного рагу с овощами, известного как *scouse*, что в английском разговорном означает также «ливерпулец». Однако построение «стены» из консервных банок с надписью «100% Scouse can of culture» (100 %-ная ливерпульская консервная банка культуры) отсылало к творчеству Энди Уорхола и старой дискуссии о поп-арте.

Выражение себя как субъекта культуры происходило через собственную или «присвоенную» телесность известных исторических личностей, архетипических героев, зооморфных существ, так что тело и его физические и символические коннотации выставлялись напоказ, обнажались — в переносном, а порой и в буквальном смысле. Телесность становилась инструментом, «исследующим ощущения и искусство быть человеком, засвидетельствованные в теле, пространстве и времени» (Kath, 23.07, 10 p.m.).

Другой стороной фиксации фрактального узора культуры был синхронический срез ее ментальности — ментальные карты людей на Постаменте, фиксирующих поток сознания в виде записей в блокноте или «карты» на большом листе бумаги, и коллективные представления о жизни и мире, переданные участнику, например, с помощью sms-сообщений.

Одним из распространенных вариантов мобильного хеппинга было озвучивание или графическая фиксация на бумажных постерах человеком на Постаменте тех текстов, которые совершенно незнакомые ему люди присылали на его мобильный телефон. Номер своего телефона он заранее помещал на сайте или на плакате, установленном на Постаменте: «Your message here». Предлагая зрителям сообщить ему о себе, своих чувствах в данный момент или представлении о счастье, «постаментчик» выступал в роли живого транслятора чужих, часто весьма банальных мыслей. В основном содержание таких сообщений сводилось к приветствиям и афоризмам, иногда встречались объяснения в любви. А вот в перформансе девушек из «Peace Cadet» зрители записывали свои мысли о жизни и «мире во всем мире» на длинном белом шлейфе, который спускался с талии участницы, качавшейся на Постаменте на большой деревянной лошадке. Независимо от формы и эстетики такого действия его результатом был синхронический срез культурного (бес)сознательного, фрактальный паттерн британской ментальности.

При этом вокруг Постамента возник совершенно особый хронотоп, отличный от бытийности за пределами Трафальгарской площади.

Постамент: фрактальный хронотоп

Собственная цикличность времени в проекте и пространственная маркированность Постамента, его приподнятость над уровнем человеческой повседневности и телесности и одновременно его ограниченность создали особый пространственно-временной локус. Неслучайно, что однажды на Постаменте появились несколько «дорожных» столбов с указателями, какие бывают лишь на

знаковых перекрестках мира, при этом таблички со стрелками, указывавшие в разные стороны света и даже вверх, не имели никаких надписей. Постамент стал абсолютным центром творимой здесь-и-сейчас вселенной, безо всякой соотнесенности с географией и темпоральностью реального мира.

«Время и эволюция каким-то образом перестали существовать; всё, что было реальным и всё, что имело значение, было таким же сегодня, каким было всегда и всегда будет; мы были поглощены в абсолютной, привычной мерности истории, в бесконечной неразъязтой темноте под скоплением звезд», — эти слова Тура Хейердала стали эпиграфом не только к перформансу «Ночь» (Sina, 12.07, 9 p.m.), но и в определенной степени ко всему проекту.

Постамент стал маленькой Волшебной Горой, где время текло иначе, чем «на равнине», в разных направлениях и разных темпах. Пространство при этом то сворачивалось до размеров человеческого тела (например, тела неподвижной статуи Человека из «Другого Места»), то расширялось в бесконечный Космос (например, до лунной пустыни, посреди которой стоит астронавт в скафандре с плакатом «One giant hear of mankind» (Один гигантский прыжок человечества).

Постамент не один раз превращался в место «священного» культа, где проходило «ритуальное обращение» (с пением, танцами, ударами в барабан и т. п.) к иным силам — светлым и темным. На Постаменте — в этом пространстве вне времени — не единожды наступало Рождество (притом, что проект проходил с 10 июля по 10 октября) с наряженной елочкой и Санта-Клаусом.

Нередко жизнь прокручивалась (как в пластических пантомимах «От рождения до смерти») назад и вперед, как череда воспоминаний и ожиданий, фотографий из прошлого и вещей из будущего. Женщина средних лет, идущая по жизненному кругу жены («The Circle of Wife») от личного прошлого к личному будущему, представляла на постаменте в нескольких костюмах: «Одежда, которую я носила, когда познакомилась со своим мужем», «Одежда, которую я носила, когда вышла замуж за своего мужа», «Одежда, которую я носила, когда у меня появились дети от моего мужа», «Одежда, которую я буду носить, когда буду хоронить своего мужа». Пожилая дама отпускала в небо по одному воздушному шару, вспоминая своих близких (внучек, свою бабушку и др.), события и места (например, чудесный отпуск в Италии, последнее Рождество, детство). Совершенно другой масштаб времени и событий в презентации с условным названием «Что случилось в мире 24 августа в разные годы», где отсчет начинается с извержения вулкана в древней Помпее. За один час проносились не только годы, но и века.

Примечательно, что не смотря на случайность в распределении часов пребывания на Постаменте, в проекте явным образом проявилась культурная семантика размежевания общественного и личного как дневного и ночного. Ночные презентации часто приобретали ис-

поведальный характер, наполняясь, порой, глубинными, бессознательными образами, включая ночное безумие, смерть и самоубийство.

Сакральная граница дня и ночи — восход солнца — тоже нередко отмечалась особым образом, торжественной встречей утреннего света. Так, например, пребывание на Постаменте некоего Тима Майера (20.08, 5 a.m.) началось еще в предрассветной темноте. Эта часть его презентации была сосредоточена вокруг объемной конструкции, похожей на шкафчик из ткани на каркасе, подсвеченный снаружи прожекторами проекта, а изнутри небольшой лампой. На ткани был нарисован в мозаичной технике темный силуэт города, над которым разливалось желто-красное рассветное небо. На каждом фрагменте были написаны имена людей и организаций, которые занимают важное место в жизни Тима: те, кто ему интересны и которым он благодарен. На рассвете рядом с участником появился черный фанерный силуэт девочки, его дочери, которую он взял за руку, показывая восход солнца над Постаментом. Забегая вперед отметим, что образ Другого, связанного с индивидуумом на постаменте фрактальными, рекурсивными связями, составлял важную часть проекта.

Пространство Постаumenta и его «окрестности» имели сложную вложенную структуру, образуя фрактальную конструкцию не только концептуально (каждая репрезентация участника проекта «One&Other» как представителя Британии была фрактальным паттерном «портрета Британии» в целом), но и на уровне материально воплощенной формы «Постамент на Постаменте». Чаще всего на Постаменте воспроизводилась собственно эмблема проекта — иконический образ Постаumenta с одинокой фигуркой — на футболке или плакате участника, так же одиноко стоящего на Постаменте. Были и более сложные материальные «итерации» — в виде статуэток из гипса и пластилина, рисунков и бумажных аппликаций и даже заварных чайников в форме постаumenta. А однажды Постамент стал частью фрактала Вселенной — моделью Млечного Пути (т. е. нашей галактики) в масштабе 1: 2,5x10²⁰, выполненной из темной, сверкающей «звездами» полупрозрачной ткани на гибком круговом каркасе. Вся эта конструкция крепилась к талии мужчины в черном трико, который таким образом находился внутри «галактики» и символизировал собой черную дыру (Gregor, 25.08, 12 a.m.).

А благодаря картинам, создававшимся во время пребывания художников на Постаменте и изображавшим Трафальгарскую площадь с Четвертым Постаментом, фрактальный характер приобретала и сама площадь.

Весьма неоднозначно конструировалось в проекте внешнее — внутреннее пространство. На Постаменте моделировалось как внутреннее личное пространство (гостиная, кухня, кабинет и т. п.), так и внешнее — публичное пространство (уголок площади со скамейкой, ресторан, лекционный зал). По логике вещей, площадка Постаumenta являлась внутренней территорией, а все

окружающее ее пространство — внешней. Однако очень часто Постамент оказывался внешним пространством для других замкнутых субпространств: палаток, домиков из пластика и картона, «крепостей» из ящиков, коробок и консервных банок, кабинок из ткани, вигвамов, мешков, саркофагов и т. д. Эти «постройки» и объекты не только отсылали к идее дома и защищенности или напротив к бездомности, но и служили метафорой скрытого содержания или пространства несвободы (одна из участниц провела свой час в коробке с надписью «escapethebox» (сбежать из коробки)).

Мир, стянутый в одну точку, спроецированный на крохотный лоскуток пространства, вмещал в себе все бинарные оппозиции бытия: Different perspectives (Разные перспективы); Hopes and fears (Надежды и страхи); Change and opportunity (Изменение и возможность); Journey and experience (Путешествие и впечатления); Inside and out (Внутри и снаружи). Past and future (Прошлое и будущее); Positives and negatives (Положительное и отрицательное); Identity and being (Идентичность и бытие); Reality and possibility (Реальность и возможность) (David, 13.07, 9 a.m.).

Примечательно, что многие участники стремились преодолеть замкнутое пространство Постамент, наладив не только вербальную или виртуальную связь с «внешним» миром, но и предметно-материальную: в ход шли удочки, веревки, ленты, провода, шланги и даже теннисные мячи. При этом подъемные корзинки и «капсулы» невольно порождали коннотации, связанные с «кварталом прокаженных» или чумой в средневековом городе.

Одновременно — парадоксальным образом — внешние границы проекта значительно расширились за счет включенного киберпространства. Траектории видения, проложенные проектом в реальном пространстве и в его виртуальной проекции, имеют уникальную конфигурацию странных петель обратной связи.

Человек на Постаменте смотрел на Трафальгарскую площадь сверху вниз с высоты пьедестала, а площадь смотрела на человека на Постаменте снизу вверх, Лондон и весь мир, в свою очередь, смотрели на «постаментщика» глазами веб-камер — и сверху вниз, и справа, и слева, и со всех других ракурсов, доступных недремлющему оку видеотехники.

Достаточно активно использовался wi-fi канал интернет-коммуникации и самими участниками проекта, в том числе для создания в виртуальном пространстве параллельной он-лайн трансляции того же сюжета — но из внутреннего пространства Постамент. И тогда траектории визуальных нарративов образовывали своего рода «странный аттрактор», линии которого порой подходят очень близко друг к другу, но никогда не пересекаются.

Оригинальную игру с взаимно направленными лучами зрения устроил молодой человек, поднявшийся на Постамент с большим зеркалом, отражавшим Трафальгарскую площадь и людей, идущих на работу. Другой участник, профессиональный фотограф, признался, что не

мог упустить шанс такой удивительной «фотографической возможности»: «фотографировать тех, кто наблюдает за тем, как я наблюдаю за ними». В самом деле, перед таким соблазном не могли устоять даже «статуи» и «зверюшки», которые время от времени «забывали» о своей роли и начинали фотографировать площадь сверху, выискивая интересные ракурсы.

Многие из участников, которые в свой час занимались рисованием, как бы заглядывали на Постамент со стороны площади и включали в свои картины и Постамент, и себя самого на нем, изгибая пространство и стягивая его в точку на Постаменте. Уникальное место с углом обзора 360 градусов просто провоцировало создание бесчисленных зарисовок и панорам Трафальгарской площади — с помощью карандаша, кисти и красок, фотоаппарата или видеокамеры. Одна из самых необычных панорамных картин была нарисована на поверхности прозрачного пластикового куба, внутри которого находился сам художник. Интерактивную фотопанораму, созданную во время пребывания на Постаменте и названную «A Statue's Eye View», одна из участниц позднее разместила на своем сайте.

Другой: культурные рекурсии

Нельзя не сказать об особой культурной рекурсии на Постаменте, которая была индуцирована и названием проекта «One&Other» и собственной субъектностью участников. Прямые референции к Другому возникали, когда «постаментщик» изображал известных личностей (короля Генриха VIII, королеву Марию-Антуанетту, адмирала Нельсона, леди Годиву и др.) или исторические типажи (городского глашатая, трактирщицу и др.).

На Постаменте представляли самые разные персонажи: короли и королевы, адмиралы, рыцари и профессора в мантиях, фрейлины и горничные, черти, чудища и ангелы, Санта-Клаусы и гномы, феи и супермены.

Участники перевоплощались не только в Других людей (астронавт, повар, невеста, ниндзя, «человек-невидимка» и т. п.), мужчины в женщин и наоборот, не только в Других живых существ (на Постаменте побывали пчелы, обезьяны, голуби, крокодил, тигр, корова, пес, петух, попугай, пингвин, мышка, лягушка, цыпленок, зайчик, бегемот, бабочка, летучая мышь и др.), но и в Абсолютно Других — в роботов и космических пришельцев, в драконов и русалок, в тыкву и гороховый стручок, в кружку, колокольчик, унитаз и прочее, прочее, прочее).

Наиболее семантически значимые рекурсивные ряды сложились из многочисленных дубликатов (фрактальных копий) адмирала Нельсона², гормливского «Ангела Севера» и Человека из «Другого Места», воспроизведенные

² Название Трафальгарской площади отсылает к морскому сражению английского флота с франко-испанскими военно-морскими силами. Британцы выиграли битву, но командующий флотом адмирал Нельсон был смертельно ранен. В центре Трафальгарской площади стоит высокая колонна, увенчанная статуей легендарного адмирала.

как собственной телесностью и жестуальностью человека на Постаменте («живая статуя»), так и графически на холсте и бумаге или в виде специально созданных предметов (например, связанных на спицах из шерстяных ниток или склеенных из газеты). Одна из наиболее сложных композиций, названная «Ангел Юга» представляла собой рисунок тушью, в котором аллюзия на «Ангела Севера» содержала также и недвусмысленную отсылку к колонне Нельсона.

Субъективированная рекурсия была связана с демонстрацией на Постаменте проекции некоего Другого (других), материализованного в виде фотографий, плоских щитовых изображений или объемных скульптур, манекенов, кукол, марионеток, человеческих фигур из глины, прозрачного пластика, льда, хлебных лепешек. Другие возникали в виде людей или античных статуй, взывая вместе с человеком на Постаменте к освобождению активистов из азиатских стран или спасению художественного наследия. Образы других могли постепенно проявляться человеческими силуэтами, «негативами» и «позитивами» из фраз, записанных тушью на белой ткани. Тогда они становились носителями потока сознания своего создателя, его рефлексии на то, что он делает.

Другой появлялся на Постаменте и для того, чтобы поместить живую телесность человека на Постаменте в свою кинестетическую форму: например, одна из участниц сидела на постаменте, отражая в центральной симметрии позу «сидящей» рядом гипсовой скульптуры.

Сценарии презентаций нередко выходили за пределы Постаменты и включали «актеров» (родственников, друзей, коллег), участвовавших в драматургии выступления наравне с героем на Постаменте. Одним из неординарных, но не один раз повторившихся в проекте ходов была сюжетная рекурсия: помощники внизу повторяли действие, разворачивавшееся наверху (например, танец или ужин за столиком). Некоторые из актеров нижней «сцены», которой становилась вся Трафальгарская площадь, служили живой иллюстрацией к визуальному или вербальному нарративу «постаментщика», вовлекали в перформанс случайных прохожих. Так один из перформансов рекурсивного типа был посвящен борьбе против торговли оружием. Женщина средних лет лежала ничком рядом с фанерными автоматами на большом красном покрывале, закрывавшем весь Постамент. Плакат в углу пояснял: «Disarm the arm trade». Внизу, на площади, несколько человек тоже лежали прямо на асфальте в «лужах крови» из красной бумаги. Среди наиболее массовых рекурсий были хеппинги формата «делай, как я»: открытый урок по массовому обучению танцу swing, коллективная молитва и т. п.

«Другим» был прохожий и зритель внизу Постаменты. Наконец, «Другим» мог быть и сам участник, за свой час на Постаменте представивший несколько образов, в том числе собственное «Я». Так, некая Тереза несколько раз переодевшись, предстала последовательно в роли мотоциклиста, лыжника, бегуна, врача, женщины на вечеринке, а затем прошла через эти образы в обратном

порядке. Один из вариантов автопоззиса был ментальный слепок участника — его воспоминания, рассказ о себе, и даже резюме для поиска работы. Или собственное «Я» во множественном числе, вроде «Army of Me» (*Армия меня*), маленьких бумажных фигурок своего «я», которых молодая девушка привязывала к воздушным шарикам и отпускала в небо, чтобы космос исполнил написанные на них желания.

Оказываясь на Постаменте, сам человек был или становился действительно другим (кто-то так просто написал на своем плакате OTHER (*Другой*)), ощущая не только в прямом и переносном смысле высоту своего положения, но и собственную мизерность, одиночество посреди городской площади. И ночью, когда площадь, действительно, была пустынна, и днем, когда она была заполненная народом. Особенно пронзительно это одиночество в толпе и, может быть, над толпой, ощущалось одним июльским вечером, когда девушка в длинном белом платье одиноко стояла на Постаменте, а плотные ряды зрителей окружали открытую сцену Трафальгарской площади, на которой шла опера «Севильский цирюльник». И хотя сама Antoinette_B (15.07, 8 p.m.) получила удовольствие от своего первого в жизни «визита» в оперу, существовала ли она в тот час как представитель этнического меньшинства и вообще как индивид для остальных людей на площади? «If you don't look at me am I here?» (Если вы не смотрите на меня, есть ли я здесь?) апеллировал к дилемме философского идеализма другой участник. Проект, таким образом, затронул проблему не только идентичности как таковой, но и снова поставил вопрос: может ли личность быть реализована как таковая без восприятия ее другими людьми.

Люди нередко стремились уйти от одиночества на Постаменте, или общаясь с прохожими внизу, или разделив его с кем-то другим — от плюшевых мишек до портретов близких. В этом же ряду стоят инсталляции, отсылающие к социальному фракталу «я — это мои друзья», вроде «дерева» с фотографиями близких людей или «маяка» из бумажных аппликаций — ладоней друзей и знакомых; или презентации, построенные на глубоко личных (вос)поминаниях умерших близких. Этот способ репрезентации Другого на Постаменте был связан с созданием фигуры Другого как коллективной личности, личности-фрактала. Силуэт Другого мог быть, например, собран из подвижно закрепленных светоотражающих пластин или из прикрепленных к проволоочной фигуре человека фотографий «обычных людей, каждый из которых уникальный и особенный, потому что единственный» (Lu, 15.07, 9 p.m.). Такую металичность поставил с собой рядом молодой мужчина, собрав собственный «мозаичный» портрет в полный рост из фотографий друзей и знакомых как иллюстрацию своих слов о конструировании имиджа и о редукции образа к стандартному «силуэту». Примечательно, что изнанкой и, соответственно, подосновой портрета были

кубики лего (Ian Russell, 25.09, 5 а.м.), этих материализованных «пикселей» современной культуры.

В темные часы Другим становилась тень «постаментчика» на стене Национальной галереи — архетипическое второе «Я», спроецированное на все наследие культуры.

А может быть, Другим был сам Постамент, воспринятый кем-то как «A Plinth amongst men» (Постамент среди людей)... «Другое место», внутрь которого сворачивались все фрактальные рекурсии, место, где не просто стояли «живые статуи» и живые люди, но, словно на островке в океане Соляриса, проступали образы «Я» как Другого — фрактальные паттерны британской и всей человеческой культуры.

Список литературы

1. *Мандельброт Б.* Фрактальная геометрия природы. — М.; Ижевск: ИИКИ; НИЦ «РХД», 2002; 2010.
2. *Федер Е.* Фракталы. — М.: Мир, 1991.
3. *Николаева Е.В.* Концептуальный фрактал в культурных системах // Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Культурология». — 2013. — Вып. 29. — № 13 (304).
4. *Eglash R.* African Fractals: modern computing and indigenous design. — New Brunswick: University Press, 1999.
5. *Jackson W.J.* Heaven's Fractal Net. — Bloomington: Indiana University Press, 2011.
6. *Daryn G.* The Energetic Female Core in Myth and Everyday Life. Encompassing a fractal world: A few lessons drawn from the Nepalese Himalaya. — Oxford: Lexingtonbooks, 2006.
7. *Тарасенко В.В.* Фрактальная логика. — М.: Либроком, 2009.
8. *Хайтун С.Д.* От эргодической гипотезы к фрактальной картине мира. — М.: Эдиториал УРСС, 2007.
9. *Batty M., Longley P.* Fractal Cities: A Geometry of Forms and Functions. — San Diego: Academic Press Inc., 1994.
10. *Николаева Е.В.* Фрактальные модели городского пространства // Обсерватория культуры. — 2013. — № 1.
11. *Николаева Е.В.* Города как фрактальные перекрестки мира // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. — 2012. — № 3.
12. *Деменов С.Л.* Просто фрактал. — СПб.: ООО «Страта», 2012.
13. *Antony Gormley.* Sculptures [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.antonygormley.com/sculpture/chronology>
14. *One and other. Antony Gormley, Fourth Plinth Commission, Trafalgar Square, London, 2009 / Antony Gormley* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2277#p0>
15. *Antony Gormley — One&Other* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=cZPIeAC1L9s>
16. *One and other. Antony Gormley // The Fourth Plinth/ We made This* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://wemadethis.typepad.com/we_made_this/2008/01/the-fourth-plin.html
17. *One&Other — Is It Art? / Sky Arts* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.skyarts.co.uk/video/video-one-other-is-it-art/>
18. *Жуков Д.С., Канищев В.В., Лямин С.К.* Фрактальное моделирование историко-демографических процессов. — М.: Internum; Тамбов: Изд. Дом ТГУ им. Г.П. Державина, 2011.
19. *One&Other / Webarchive* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.webarchive.org.uk/wayback/archive/20100223121732/> <http://www.oneandother.co.uk/>

