

ТЕАТР НЕВЕСОМОСТИ ДРАГАНА ЖИВАДИНОВА*

Корнелия Ичин

Белградский университет,
Белград, Сербия

DRAGAN ŽIVADINOV'S ZERO-GRAVITY THEATRE

Kornelija Ičin

University of Belgrade,
Belgrade, Serbia

This paper aims to discuss the idea of creating a zero-gravity theatre, pioneered by Dragan Živadinov, a Slovenian conceptual artist. In order to do so, the author turns to Russian philosophical (N. Fyodorov, K. Tsiolkovsky, A Chizhevsky) and artistic sources (K. Malevich), as well as the space exploration envisioned by Slovenian scientist Herman Potocnik Noordung, who influenced Živadinov's cosmokinetic art. Resisting the legacy of cosmists and supremacists, Živadinov designs his objectless antimimetic theatre with a void actor, freed from weight and expected to be replaced by a technical substitute, which emits the actor's memory from near-equatorial orbit. This article examines the foundations of post-gravity theatre, which are based on three algorithms with the digital memory of the actor: biological (recording of body coordinates), biographical (recording of professional biography), and biomechatronic (recording of genetic structure). These will be controlled by the "umbot" both on stage and in space after the death of the actors. The author focuses on the *Biomechanics Noordung* production, performed in the stratosphere on board an IL-76 MDK aircraft. Due to sudden free-fall moments, the performers experienced a state of weightlessness, interpreted as a rehearsal for the future liberation of the body from gravity. In conditions which made it possible to create a dozen modes of weightlessness, the actors could perform in a state of levitation, which was perceived as a unique abstract theatrical performance. Combining Meyerhold's theory of biomechanics, conceived in the 1920s as a system of exercises for the actor's body, with Noordung's research on gravity and ways to overcome it, represented by drawings of a rotating space station,

* Citation: Ičin, K. (2021). Dragan Živadinov's Zero-Gravity Theatre. In *Quaestio Rossica*. Vol. 9, № 2. P. 487–501. DOI 10.15826/qr.2021.2.591.

Цитирование: Ичин К. Dragan Živadinov's Zero-Gravity Theatre // *Quaestio Rossica*. Vol. 9. 2021. № 2. P. 487–501. DOI 10.15826/qr.2021.2.591 / Ичин К. Театр невесомости Драгана Живадинова // *Quaestio Rossica*. Т. 9. 2021. № 2. С. 487–501. DOI 10.15826/qr.2021.2.591.

Živadinov realised the idea of theatricalising the cosmos. With this performance, Živadinov shows that an abstract work of art can become truly abstract only if it triumphs over gravity, i. e. if it loses its gravitational orientation (up, down, left, right) and manifests itself in zero gravity.

Keywords: Dragan Živadinov, post-gravitational theatre, *Noordung: 1995–2045*, technological substitute, culturalisation of cosmos, cosmisation of art

В статье предпринята попытка осветить затею создания театра невесомости словенского концептуального художника Драгана Живадинова. Для этого автор обращается к русским философским (Н. Федоров, К. Циолковский, А. Чижевский) и художественным источникам (К. Малевич), а также к провидческим исследованиям передвижения во Вселенной словенского ученого Германа Поточника Ноордунга, под влиянием которых формировалось космокинетическое творчество Д. Живадинова. Опираясь на наследие космистов и супрематистов, Д. Живадинов создает свой беспредметный антимиметический театр с пустым, освобожденным от весомости телом актера, которое в конечном итоге должен заменить технологический субститут, с экваториальной орбиты передающий в космос память об актере. Исследуются положения постгравитационного театра, основанные на трех алгоритмах с цифровой памятью об актере – биологическом (запись телесных координат), биографическом (запись профессиональной биографии) и биомехатроническом (запись генетической структуры), которые после смерти актеров будут управляться «умботом» как на сцене, так и в космосе. В центре внимания – спектакль «Биомеханика Ноордунг», осуществленный в стратосфере в самолете «Ил-76 МДК», в котором вследствие резких перепадов давления во время полета возникало состояние невесомости как репетиция будущего освобождения тела от силы притяжения. В этих условиях актеры могли выступать в состоянии левитации, которая воспринималась как уникальный абстрактный театральный показ. Соединив учение о биомеханике Мейерхольда, задуманное в 1920-е гг. как система упражнений актера с телом, с исследованиями Ноордунга о гравитации и способах ее преодоления, представленными рисунками вращающейся космической станции, Живадинов осуществил идею театрализации космоса. Этим спектаклем он показал, что абстрактное произведение искусства может стать по-настоящему абстрактным, лишь если оно восторжествует над силой земного притяжения, то есть потеряет свою гравитационную ориентацию и проявит себя в условиях невесомости.

Ключевые слова: Драган Живадинов, постгравитационный театр, «Ноордунг: 1995–2045», технологический субститут, культурализация космоса, космизация искусства

Словенский артист Драган Живадинов, учредитель Культурно-центра европейских вселенских технологий (KSEVT) и создатель «постгравитационного искусства», уникальное явление в сфере ху-

дожественного мышления. Следуя русскому авангардному художнику К. Малевичу и его супрематическим последователям И. Чашнику и К. Рождественскому, Д. Живадинов в своем творчестве объединяет искусство и науку, провозглашает свои театральные действия не трансформансами и перформансами, а информансами, ибо информанс (тело, ставшее технологическим абстрактом) в его концепции – высшая форма красоты.

Путь к «театру невесомости» Живадинов проходил через ретрогардизм и театр сестер Сципион Нашице «Нойе Словенише Кунст» (*Neue Slowenische Kunst – NSK*), космокинетический театр «Красный пилот» и созданный на его основах «Космокинетический кабинет Ноордунг». Живадинов посвятил себя изучению художественных постгравитационных форм, что в случае театра подразумевало создание театрального искусства в условиях левитации при нулевой гравитации. Он отрицал миметический театр, провозгласив торжество абстрактного театра без актеров.

Проект «Ноордунг: 1995–2045» стоит особняком: семь актеров и семь актрис разного возраста исполняют свои роли в первом спектакле 1995 г.¹; следующий показ спектакля планируется в тот же день и в то же время каждые десять лет (2005, 2015, 2025 г. и т. д.); если кто-то из актеров умирает, вместо него появляется технологический абстракт, управляемый дистанционно. Там, где ранее реплики произносил актер, будет слышен ритм, там, где говорила актриса, – мелодия. Когда умрут все актеры, на сцене останутся 14 технологических абстрактов, техносубститутов – мелодий и ритмов, которые Живадинов (в 2045 г. ему исполнится 85 лет) поместит в космический корабль и отправится с ними на экваториальную орбиту (расстояние от Земли – 36 тыс. км), чтобы установить их в 14 точках вокруг планеты Земля.

Тогда же совершится главная миссия автора проекта: 14 технологических абстрактов превратятся в 14 художественных спутников, которые Живадинов называет синтапиенсами (*syntapiens* – сочетание *homo sapiens* и *synthesis*). У каждого из них будут три алгоритма с цифровой памятью об актере: биологический – с записью его телесной структуры и мимики; биографический – с записью профессиональной биографии со всеми исполненными ролями; биомехатронический – с генетической записью. Благодаря этим алгоритмам в синтапиенсах можно создать новые супрасистемы в постгравитационном искусстве. Этими устройствами будет управлять процессор «умбот», осуществляя трансляцию программ об актерах как на нашей планете, так и в глубину Вселенной. Поэтому «умбот» снабжен двойным носителем: первый позволяет ему работать на сцене, заменяя тело актера дистанционно управляемым субститутом, второй – работать в ближнем космосе, то есть управлять синтапиенсами на экваториальной орбите.

¹ Отзыв об этой постановке написал художник Юрий Лейдерман для «Художественного журнала» [Лейдерман].

Название «умбот» (производное от «ум») Д. Живадинов придумал в противовес «роботу» (*от чешск. «robota» – «рабская работа»*) как нетворческому, механически повторяющемуся ежедневному труду. И придумал он его, чтобы окончательно отменить мимезис как принцип существования, в том числе в театре: Живадинов отменяет театр подражания, предметный театр, в центре которого – человеческое тело, направленное на воспроизведение уже существующего. Он утверждает беспредметный театр с пустым, освобожденным от весомости телом, опираясь на авангардное мышление с его установкой на антимимезис, и в первую очередь на практику супрематизма, открывшего поле для нулевой гравитации.

Из этих авангардных методов и возникла мысль о постгравитационном искусстве: «Постгравитационное искусство – это категорически все искусство, которое будет формироваться в условиях невесомости и которое сформирует системы в новых условиях жизни, о которых мы еще не знаем» [Živadinov, 2010b]. Постгравитационный театр Живадинова с «пустым» телом – пролог для «постгравитационного искусства». Режиссура с «пустым» телом (умершим, которое заменил технологический абстракт, или синтапиенс) векторно направляет живых, чтобы передать эмоциональную память об умерших тем, кто еще не родился. Согласно Живадинову, именно постгравитационное искусство должно разрешить конфликт, который существует на протяжении всего XX в. между конструктивизмом и супрематизмом².

Действо, которое должен совершить Драган Живадинов в 2045 г., станет окончательной реализацией его замысла о создании абстрактного театра, театра без человека. На этом пути были осуществлены еще два спектакля: в 2005 г. – в Центре космонавтики в Звездном городке, и в 2015 г. – в Культурном центре европейских космических технологий (KSEVT) в Витанье (Словения). В период между этими двумя показами одна из задействованных в них актрис покинула мир, и ее заменил технологический субститут.

В XX в. было несколько попыток дематериализовать человеческое тело (трансформанс, перформанс), своим постгравитационным искусством Живадинов начал борьбу за всеобщую неприкосновен-

² Живадинов ссылается на письма К. Малевича В. Мейерхольду от 1 января 1927 и 8 апреля 1932 г., в которых художник призывает режиссера отойти от конструктивизма и продолжить движение по революционному пути в искусстве, ассоциирующемуся с экономическими началами супрематизма: «Революционный театр исчез, и ему не выйти из харцевого кооператива, оттуда все будут идти в продуктовые магазины»; «Мне кажется, что нужно уже до конца довести дело по атрофии приобретенного от конструктивизма наследия»; «У меня лично имелась надежда, что в театральном искусстве Мейерхольду положено стать во главе театрального движения и вести его по одному пути с живописью и литературой до беспредметной формы»; «Никто, однако, из мира театра не рискнул сделать театральное искусство беспредметным. А этот путь должен рано или поздно прийти. Ибо, когда поймут люди, что искусство беспредметно, то они и поставят новый интересный театр» [Малевич о себе, т. 1, с. 182, 230, 231].

ную беспредметность. До сих пор театр брал одну пьесу, ставил ее в определенном пространстве, и так возникало энное количество постановок. Живадинов решается на противоположное: он берет одно пространство – вакуум, чтобы в будущем в нем возникло энное количество новых пьес. Такой подход, по его мнению, должен доказать, что в театре нет места повторению.

Первый постгравитационный спектакль Живадинов осуществил 15 декабря 1999 г. в Центре по обучению космонавтов «Юрий Гагарин» в Звездном городке³. В спектакле «Биомеханика Ноордунг» исследовались революционные изменения, происходящие в теле человека (актера) в условиях невесомости («театр нулевой гравитации»). Эксперимент «Биомеханика Ноордунг» уже в самом названии соединял имена русского театрального мастера Мейерхольда, стоявшего у истоков биомеханики, и словенского ученого Германа Поточника Ноордунга (1892–1929), автора книги «Проблема космических путешествий» (впервые опубликованной в 1929 г. на немецком языке, переведенной на русский язык в 1935-м, на словенский – в 1986 г.), новаторскими идеями которых вдохновлялся Живадинов⁴ (ил. 7 на цв. вклейке).

Спектакль основывался на учении о биомеханике В. Мейерхольда, задуманном в 1920-е гг. как система упражнений актера с телом – инструментом выразительного движения. В процессе тренировки в рамках этюда от актера требовалось решить конкретные задачи в определенной фразе действия и содействовать соединению фраз в сюжет. Для этого актер должен был знать, как работает его тело, как оно соотносится с телом партнера и как оно позиционирует себя в занимаемом пространстве. Спектакль Живадинова повторял биомеханические принципы построения движения Мейерхольда в пространстве невесомости, исследуя соотношение вариантного и инвариантного, то есть непостоянства и постоянства.

С другой стороны, влияние книги Г. Поточника Ноордунга на театральную постановку Живадинова прочитывается прежде всего в новаторском исследовании гравитации и способов ее преодоления, которые сопровождалась уникальными рисунками будущей вращающейся

³ Об этом спектакле см. текст Эмиля Хрватина: [Hrvatín]. Десять лет спустя, в 2009 г., новый спектакль прошел на поверхности воды в гидролаборатории в Звездном городке, где создаются условия нулевой плавучести.

⁴ С 1987 г. Живадинов регулярно разрабатывает проекты, связанные с этим пионером космической науки. В 2006 г. он и его единомышленники Миха Туршич и Дунья Зупанчич даже сумели убедить местных чиновников в Витанье – небольшой словенской деревне, где когда-то жил ученый, а также правительство Словении построить там культурный центр европейских космических технологий в честь Ноордунга. Программа нового учреждения, открывшегося в 2012 г., была разработана тремя художниками и основана на концепции культурализации космического пространства, которая органически связана с концепцией постгравитационного искусства. Эта форма искусства предположительно будет развиваться в условиях невесомости и реализовываться где-то вне нашей планеты. Концепция Живадинова может быть реализована только тогда, когда, по его словам, произойдет очередной эволюционный скачок, связанный с развитием творческих способностей в невесомости.

космической станции. Ученый говорил о новом, втором эволюционном сдвиге в человеке (первый – когда человек встал на ноги), который позволит ему справляться с существующими в вакууме законами, то есть с состоянием невесомости⁵. Для этого он воображает и рисует колесовидный космический корабль⁶, внутри которого находятся двигатели, вращающиеся со скоростью 8 м/с и создающие искусственную силу притяжения, то есть гравитацию. Колесовидный летательный объект задуман был как новая почва, по которой ходил бы человек, отправляясь в познавательное путешествие в глубину Вселенной.

Опираясь на размышления и рисунки Ноордунга, Живадинов решил осуществить его затею в своем спектакле. Генеральная репетиция и показы прошли в стратосфере, в самолете «Ил-76 МДК», в котором возникает состояние невесомости (самолет достигает высоты 10 км, а потом резко опускается до 6 км; при таких перепадах во время полета возникает состояние невесомости, которое длится 30 с; во время одного полета можно создать 10–15 режимов состояния невесомости). Состоялось три показа спектакля, причем в присутствии восьми критиков, а также зрителей, заранее прошедших подготовку и отбор в космонавты. Актеры в ярких костюмах в духе конструктивизма выступали в состоянии левитации, пока их не бросило на пол из-за изменений в гравитационной силе, а потом снова подняло в воздух, и так продолжалось, пока самолет не закончил выписывать свои параболы (ил. 8 на цв. вклейке).

После восьми парабол Живадинов позволил зрителям покинуть свои места и принять участие в эйфорическом состоянии телесного освобождения от весомости, уникальной форме сопереживания актера и аудитории, выдвинувшей катарсис на новый уровень. Этим спектаклем Живадинов показал на деле, что произведение искусства может стать по-настоящему абстрактным, лишь если оно восторжествует над силой земного притяжения, то есть потеряет свою гравитационную ориентацию (вверх, вниз, влево, вправо) и проявит себя в условиях невесомости. Кроме того, он продемонстрировал необходимость соединения конструктивистского и супрематического начал: а) космические корабли, геостационарные станции и искусственные спутники свидетельствовали о правильности конструктивистской установки «функциональное = формальное»; б) в основе космиче-

⁵ Ноордунг писал, что с наступлением нового этапа в развитии человека исчезнут опасности, характерные для сегодняшней жизни в невесомом состоянии.

⁶ Ноордунг описывал устройство трехчастной космической станции как жилое колесо, обсерваторию и машинное отделение. В центральной части космической станции он предвидел также шлюз для выхода в космическое пространство, чем, по сути, предвосхитил конструкции современных космических станций. Для создания искусственной силы тяжести было задумано, чтобы жилое колесо вращалось вокруг своей оси. Связь станции с Землей должна была осуществляться с помощью радиосвязи и светового телеграфа. Не случайно предложенные Ноордунгом конструкции встретили одобрение Сергея Королева, а потом и поддержку Союза космонавтики в 1952 г., когда впервые была обнародована концепция орбитальной станции, вдохновленной круглой формой станции словенского ученого.

ской техники стояла супрематическая идея о невесомых планитах (так!) и архитектонах, воплощенная в «Спутнике» – первом супрематическом продукте беспредметного мышления.

Живадинов впитал в себя не только идеи Поточника-Ноордунга, но и мысли Николая Федорова о человеке, который начинается с того, что ставит себя в вертикальное положение и в этом положении открывает для себя небо и землю и их соотношение. Вертикализация привела человека к зарождению мысли о том, чем должно быть искусство, каким должен быть мир и человек в этом мире, и в конечном итоге – к идее «вставания» – воскрешения предков и внесения разума в слепую природу⁷, что и является основой русского космизма. Один из главных замыслов Н. Федорова относительно культа предков («Культ предков или мертвых состоит в представлении их живыми» [Федоров, т. 1, с. 47]⁸) лег в основу спектакля Живадинова как идея сохранить умерших в виде технических субститутов, обладающих новым сознанием.

Идеям Н. Федорова были созвучны духовные поиски человека рубежа XIX–XX вв. Как отмечал В. Вернадский, «человеческая мысль стала внимательнее прислушиваться к отголоскам идеи о космичности жизни, незаметно начинающей проникать в духовную обстановку современного человека» [Вернадский, с. 308]⁹. На рубеже XX–XXI вв. проект Федорова приобретает новую силу вследствие ведущей роли, которую играет все развивающаяся техника, способная работать на безжизненных планетах, а также из-за коллапса антропосферы и биосферы. Этим открывается возможность «безграничной космической экспансии ноотехносферы», причем единственным «узким

⁷ Для Н. Федорова вопрос об искусстве – это вопрос «о братском объединении для обращения слепой силы природы в управляемую разумом всех воскрешенных поколений», только полным восстановлением родства искусство может стать тождественным с «первобытным воззрением – то есть с патрофикацией неба (с обращением неба в жилище отцов), или с катастеризацией (с перенесением душ отцов на звезды), – что и выражается в храме скульптурно или живописно» [Федоров, т. 2, с. 240].

⁸ Согласно Федорову, человек зачинается с удивления и печали, вызванных первой смертью, с осознания себя смертным; из культа предков развиваются все науки и искусства: астрономия – как созерцание свода небесного, куда ушли души умерших отцов; география – как выражение стремления найти страну мертвых; история – как синодик, поминальная летопись; пение, музыка и лирическая поэзия – как плач по мертвым. Культ предков, таким образом, лежит в основе всей человеческой культуры (см. об этом: [Гачева, с. 206]).

⁹ В силу этого, согласно Вернадскому, теософское движение конца XIX – начала XX в. стало пользоваться все большим успехом. Достаточно вспомнить трактат П. Успенского «*Tertium organum*», в котором немало страниц посвящено именно живому космическому сознанию. Автор трактата указывает на грядущие перемены в человеке: «При соприкосновении с космическим сознанием... революция произойдет в человеческой душе»; «Переходя на новую ступень ощущения пространства», человек тем самым «приобретает новое мышление, новую логику, новую математику, новую форму действий, новую форму познания и даже новую мораль» [Успенский, с. 224, 232]. Для П. Успенского четвертая стадия существования человека связывалась с четырехмерным пространством, с новым ощущением времени, живой Вселенной, космическим сознанием, реальностью бесконечного, чувством общности во всем, единством всего [Там же, с. 233].

местом» на данном этапе является человек [Кутырев, с. 172]. В ожидании нового человека или человекоподобного существа, которое не будет мешать развитию техники и познания, «людям предлагается вместо смерти “уйти в машину”, что в принципиальном плане уже осуществляется», так как «информационные образы умерших маячат на телеэкранах, говорят, поют и пляшут» [Там же, с. 175]. Это бессмертные носители информации, возникающие в ходе становления искусственной реальности, по сути, это тот самый информанс, о котором говорит Живадинов. Однако главной целью является ноосферогенез – эволюция человека и его разума, проходящая на уровне движения из бесконечности к человеку (линия реальной физической и психологической эволюции человека) и от человека к бесконечности (совершенствование сознания и познания человека, возможность его вмешательства в ход природных явлений). Линия «из человека» устремлена в будущее, она представляет новое сознание, регулирующие жизненные процессы¹⁰.

Исходя из космистских идей, Живадинов обосновывает трансгуманизм как последовательный этап в развитии космизма: «Федорова считаем предшественником трансгуманизма, интеллектуального и культурного направления, которое требует использовать науку и технологию в целях улучшения человеческих возможностей» [Živadinov, 2010a]. Так или иначе, словенский концептуалист объединяет в своем творчестве идеи Федорова о регуляции природы и радикальные практики русских авангардистов из круга Малевича с их беспредметной программой выхода за пределы Земли, а также русских футуристических поэтов вроде А. Крученых (с его заумным языком) или В. Хлебникова (со звездным языком), обращенных к космической составляющей поэтического языка. Однако главной точкой отчета остается Малевич со своим супрематизмом, поскольку лишь ему удалось вывести живопись за пределы предметного мира, в беспредметность, и уходом в космическое пространство преодолеть геоцентрическое мышление в искусстве, чем он и «промоделировал особенности формообразования в условиях космического пространства» [Линник, с. 11].

Несмотря на то, что связи между русскими авангардистами и космистами неоднократно исследовались, здесь хотелось бы процитировать фрагмент из трактата «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» (1922) Казимира Малевича, в котором он явно вторит учению Федорова:

Бог, чувствуя в себе вес, распылил его в системе, и вес стал легким, и обезвесил его, и поставил человека в безвесной системе, и человек, не чувствуя его, жил подобно машинисту, не чувствующему вес своего паровоза в движении, но стоит ему вынуть часть из системы, вес его ляжет и задушит его. Так и Адам преступил за пределы системы, и вес ее обрушился на него. И потому все человечество трудится в поте и стра-

¹⁰ См. об этом более подробно: [Субетто].

даниях, что освобождается из-под разрушенной системы, стремится вес распределить в системах, вновь собирается исправить ошибку, и потому культура его и состоит в том, чтобы вес распределить в системы безвесия [Малевич, т. 1, с. 246–247].

Усвоив уроки русской космистской философии, науки и искусства, Живадинов вслед за русскими предшественниками направил свое творчество на космическое пространство, чтобы исследовать возможности преобразования человека в условиях невесомости. Главными его интересами стали Вселенная и беспредметный театр по аналогии с беспредметным искусством. Условия невесомости или нулевой гравитации, в которых осуществлялся абстрактный беспредметный театр, нужны были Живадинову, чтобы показать Абсолютное Ничто, вернее, то, что Ничто физическое равняется Ничто метафизическому, сочетание которых мы именуем смертью.

Грандиозный проект, задуманный как общее человеческое дело с помощью науки и техники, русский философ Федоров видел как храм-музей, религиозно-исследовательский центр, который как «высшая инстанция» должен и может возвращать жизнь¹¹. С этой идеей Гройс связывал некоторые инсталляции московского концептуалиста Ильи Кабакова¹². Проект Живадинова тоже легко понять как прототип музея Федорова, поскольку его художественные спутники, управляемые «умботами», задуманы как склад разных информации об актерах, включая их генетический код.

И здесь необходимо напомнить в контексте интересующего нас трансгуманистического творчества Живадинова, что идея патрофикации у Федорова подразумевала не возвращение мертвых такими,

¹¹ Н. Федоров писал о музее как общем деле человеческих сынов: «Музей не допускает отвлечения от всеобщего блага ни знания, или истины, ни искусства, т. е. красоты, – но только память делает благо всеобщим» [Федоров, т. 1, с. 506].

¹² Ср. разговор между Гройсом и Кабаковым: «Б. Г.: Таким образом, логика твоих работ – это логика истребления, образования некоторой мертвой зоны абсолютного молчания, зоны превращения живого голоса в объект, от которого можно отвернуться. Любой голос очень тоталитарен, потому что он звучит и тогда, когда совсем не хочется его слышать. Но превращение голоса в текст дает возможность отвернуться от него, его больше не видеть. И. К.: Да-да, именно не только не слышать, но и не видеть. Идеален только предмет, которого не видишь. Как только я что-то вижу, оно немедленно начинает во мне звучать. Происходит возрождение звука из мертвой вещи. Например, картина художника, которого я уважаю, в тот момент, когда я смотрю на нее, внезапно начинает звучать хором голосов. Я хочу поместить голоса в некий холодильник – в надежде, что кто-то потом откроет этот холодильник, и все эти предметы вдрут снова закричат тем же голосом. Б. Г.: Ты, значит, не столько умерщвляешь голоса, сколько консервируешь их в состоянии анабиоза, клинической смерти, чтобы они потом вновь возродились – вроде как у философа Федорова, который предлагал собирать все, относящееся к ранее жившим людям, чтобы их потом восстановить. И. К.: Да, это что-то египетское, какая-то мумификация. И потом, есть страх, что одного тебя не возродят, а если нас будет много – то возродят. С этим связано то, что у меня все последнее время было безумное желание отразить всю жизнь нашего советского общества, не пропустить ни одной бумажки, потому что была надежда, что нас всех возродят скопом. Будут кураторы, которые возродят» [Кабаков, Гройс, с. 19–20].

какие они были, а определенную их трансформацию: они должны вернуться иными, высшими существами, которые не знают смерти и которых мы на самом деле не можем представить себе. Д. Живадинов предлагает свое видение трансформации мертвых в технологических абстрактах, «умботах». В этом он, как нам кажется, следует за другим философом-космистом, изобретателем и основателем космонавтики Константином Циолковским. В творчестве Живадинова этот ученый занимает особое место. Словенский концептуалист неоднократно упоминает его имя в своем тексте «50 координат»; он отмечает, что Циолковский своим «Исследованием мировых пространств ракетными приборами» (написанным в 1897 г., опубликованным в 1903-м) сделал «прорыв в будущее, в глубину Вселенной». Ключевую роль в проекте «Ноорудунг» Живадинова сыграла мысль Циолковского, что необходимо разместить геостационарные спутники на земной орбите.

Однако сам Циолковский считал себя прежде всего мыслителем, как следует из состоявшегося в 1932 г. разговора с Александром Чижевским:

Многие думают, что я хлопочу о ракете и беспокоюсь о ее судьбе из-за самой ракеты. Это было бы грубейшей ошибкой. Ракеты для меня – только способ, только метод проникновения в глубину космоса, но отнюдь *не самоцель*. Не доросшие до такого понимания вещей люди говорят о том, чего в действительности не существует, что делает меня каким-то одноклассником, а не *мыслителем*. Не спорю, очень важно иметь ракетные корабли, ибо они помогут человечеству расселиться по мировому пространству. И ради этого расселения я-то и хлопочу. Будет иной способ передвижения в космосе, приму и его... Вся суть – в переселении с Земли и в заселении космоса. Надо идти навстречу, так сказать, космической философии! [Чижевский, с. 24].

Для этого, утверждал Циолковский, человек должен приняться за «преобразование своего тела» [Циолковский, 1929, с. 11], ибо задача его в том, чтобы подстроиться под всеобщую космическую гармонию, поскольку «космос породил не зло и заблуждение, а разум и счастье всего сущего» [Циолковский, 1928, с. 5]¹³.

Циолковский в своем «Исследовании мировых пространств ракетными приборами» рассматривал также цели и задачи выхода человечества в космос, он верил в силу знания и впервые в мировой научной литературе обосновал гипотезу о возможности бесконечного существования человечества в пространстве и времени. Это был вызов

¹³ В «Очерках о Вселенной» Циолковский писал о счастье как главной составляющей космоса: «Нет сознательного существа, которое бы не пожелало счастья всему космосу, т. е. себе. Счастье, совершенство и могущество космоса – вот цель всякого существа, вот предмет наших стремлений, деятельности и осуществлений» [Циолковский, 2001, с. 278].

как материалистической, так и идеалистической науке, предрекавшей гибель Земли в результате истощения энергии Солнца или тепловой смерти всей Вселенной за счет возрастания ее энтропии. Мировоззренческая концепция Циолковского основывалась на принципах единства человека и Вселенной, а также «проективного отношения человека к миру, предполагающего коренные преобразования Земли, космоса и самого человека с помощью разума», как это заметил В. Казютинский [Казютинский, с. 78]. Для Циолковского не подлежало сомнению, что «вся материя во Вселенной перемешивается» и «блуждает по всей Вселенной»; поэтому он и предупреждал, что «судьба существа зависит от судьбы Вселенной» и что «всякое разумное существо должно проникнуться историей Вселенной» [Циолковский, 2001, с. 226]. Он отрицал идею смерти, называя ее иллюзией¹⁴, потому что для него основной единицей Вселенной была не человеческая личность, как у Федорова, а атом-дух, способный чувствовать.

Таким образом, в космическую философию вводился принцип атомистического панпсихизма, которым сохранялась память всего живого вещества космоса, в том числе и наших предков. Если для Федорова смерть представляла главным врагом человека, которого надо победить, для Циолковского она не являлась трагедией, и он писал: «Приходишь невольно в восторг от ожидающего нас разнообразия во Вселенной: возникновения существ, подобных нам, только совершенных, довольных, счастливых» [Циолковский, 1930, с. 43]. Космист Циолковский представлял Вселенную «единым материальным телом, буквально кишачим жизнью, причем в самых разнообразных и усложняющихся формах» [цит. по: Прошечкин, с. 169], заверял в том, что «смерть сливается с рождением», что «разрушения или “смерти” будут повторяться вечно, бесчисленное число раз», но что «все эти разрушения не есть исчезновения, а возникновения», ибо «уничтожения нет, а есть только преобразование» [Циолковский, 2001, с. 284].

Возвращаясь к космокинетическому проекту Д. Живадинова, следует отметить, что один из важнейших вопросов в его «Ноордунг: 1995–2045» – как объединить планетарное мышление, чтобы реально подойти к реальному космосу? Человеческое тело в космосе пребывает в другой реальности, оно меняется, становится оптимальным для проекта Федорова вселенских размеров – общего дела человечества. Необходимость преобразования человеческого тела, а заодно духа, ума, чувствительности, о которой говорили и Федоров, и Циолковский в целях осуществления основополагающей вселенской программы отмены смерти, Живадинов осознал, находясь в состоянии невесомости в Звездном городке. Однако для словенского художника нет сомнения в том, что эти преобразования первыми продемонстрировали Казимир Малевич в «Супремусе № 56» (1916) и Илья Чашник

¹⁴ Ср.: «Смерть есть одна из иллюзий слабого человеческого разума» [Циолковский, 1928, с. 7].

в картине «Красный круг на черной поверхности» (1925). Малевич на своей картине между Землей и Луной помещает планеты, выражая идею о том, что если в это пространство забредет новый, иной интеллект, то при встрече с векториальными плоскостями планет он осуществит самосознающий сдвиг на пути общего интерпланетарного вселенского культурного подвига. В статье «Супрематизм. 34 рисунка» (1920) Малевич писал:

Работая над супрематизмом, я обнаружил, что его формы ничего общего не имеют с техникой земной поверхности. Все технические организмы тоже являются не чем иным, как маленькими спутниками – целый живой мир, готовый улететь в пространство и занять особое место. Ведь на самом деле каждый такой спутник разумом оборудован и готов жить своею личною жизнью. В огромном стихийном масштабе планетных систем произошло так же распыление, отделение каких-то состояний, кот<орые> образовали самоличную жизнь, творя целую систему миростроения, связуясь дружески для того, чтобы обеспечить себе жизнь, устраняя катастрофу. Супрематические формы как абстракция стали утилитарным совершенством. Они уже не касаются Земли, их можно рассматривать и изучать как всякую планету или целую систему. Я говорю, не касаются Земли не в смысле отрыва, оставляя ее брошенной, указываю только на построение прообразов технических организмов будущего супрематического <мира>, кот<орые> обусловлены чисто утилитарной необходимостью, таковая необходимость остается их связью. Смысл каждого организма утилитарной техники имеет ту же цель и намерение и ищет случая проникнуть в ту область, кот<орую> мы видим в супрематическом холсте [Малевич, т. 1, с. 186].

Ученик Малевича Илья Чашник также проектирует момент будущего – момент, когда объединятся супрематизм и человеческий труд, вершиной которого ему представляется космонавтика со своими изобретениями. В названной картине он фактически показал объединение вселенского ума, представленного совершенной супрематической формой – кругом¹⁵, и человеческого ума в виде космической станции, которую предстоит создать.

Опираясь на философские и изобретательные идеи русских космистов и супрематистов, Драган Живадинов определяет искусство как общее дело, общую реакцию на мысль, конфликт, тему, принцип, утверждение. Он работает на стыке науки и культуры, осуществляя культурализацию космоса и космизацию искусства. Его позиция просветительская, но вместе с тем атеистическая; он посредством театрального искусства доказывает, что смерти нет. Субституты будут излучать информацию об актерах в сторону космоса и в сторону Земли, для неизвестного и для известного получателя информации.

¹⁵ Напомним, что в китайской книге «И-дзин» круг – это небо.

Проектом «Ноордунг: 1995–2045» Живадинов продемонстрировал масштаб собственного космического искусства: он соединил фило-софское учение Федорова, научные опыты Циолковского и супрема-тическое искусство Малевича, чтобы вывести художника из мертвого музея и сделать его космическим деятелем, который примет участие в преобразовании реального космоса.

Список литературы

Бирюков Ю. Основополагающий вклад К. Э. Циолковского в развитие теоре-тической космонавтики // К. Э. Циолковский – современный взгляд на его творче-ство (к 145-летию со дня рождения). М. : Ин-т истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова, 2003. С. 56–67.

Вернадский В. Живое вещество. М. : Наука, 1978. 358 с.

Гачева А. Русский похоронный обряд и учение Н. Ф. Федорова // Общее дело : сб. докл., представленный на I Всесоюзные Федоровские чтения. М. : Комитет космонав-тики ДОСААФ СССР, 1990. С. 205–220.

Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда : Б-ка Моск. концептуализма Германа Ти-това, 2010. 346 с.

Казютинский В. Космическая философия К. Э. Циолковского: за и против // К. Э. Циолковский – современный взгляд на его творчество (к 145-летию со дня рожде-ния). М. : Ин-т истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова, 2003. С. 77–92.

Кутырев В. А. Ноосфера как утопия и как реальность // Стратегия выживания: космизм и экология. М. : Эдиториал УРСС, 1997. С. 169–178.

Лейдерман Ю. Космокинетический кабинет Noordung // Художественный журнал : [сайт]. 1995. № 8. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/65/article/1404> (дата об-ращения: 08.12.2020).

Линник Ю. Русский космизм и русский авангард. Петрозаводск : Святой остров, 1995. 82 с.

Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика // Малевич К. Собр. соч. : в 5 т. М. : Гилея, 1995–2004. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. С. 236–265.

Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Малевич К. Собр. соч. : в 5 т. М. : Ги-лея, 1995–2004. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. С. 185–189.

Малевич о себе. Современники о себе. Письма. Документы. Воспоминания. Кри-тика : в 2 т. М. : РА, 2004. Т. 1. 584 с.

Прошечкин Е. Русский космизм Федорова и Циолковского: противоречия и сход-ство // Общее дело : сб. докл., представленный на I Всесоюзные Федоровские чтения. М. : Комитет космонавтики ДОСААФ СССР, 1990. С. 167–170.

Субетто А. Русский космизм и сферное учение // Стратегия выживания: космизм и экология. М. : Эдиториал УРСС, 1997. С. 42–55.

Успенский П. Tertium organum : Ключ к загадкам мира. СПб. : Тип. «Труд», 1911. 264 с.

Федоров Н. Философия общего дела. : в 2 т. Т. 1. Верный : Тип. Семиреченского обл. правления, 1906. 731 с. Т. 2. М. : Печатня А. И. Снегиревой, 1913. 473 с.

Чижевский А. Страницы воспоминаний о К. Э. Циолковском // Химия и жизнь. 1977. № 1. С. 23–32.

Циолковский К. Воля вселенной. Калуга : Изд. автора, 1928. 23 с.

Циолковский К. Растение будущего. Животное космоса. Самозарождение. Калуга : Изд. автора, 1929. 32 с.

Циолковский К. Научная этика. Калуга : Тип. ОСНХ, 1930. 70 с.

Циолковский К. Очерки о Вселенной. Калуга : Золотая аллея, 2001. 384 с.

Hrvatín E. Biomechanics in Weightlessness // PAJ : A J. of Performance and Art. Vol. 24. 2002. № 2. P. 102–107.

Živadinov D. Kozmizem/transhumanizem // Živadinov D. 50 koordinat postgravitacijske umetnosti, 2010a // Scribd : [интернет-портал]. URL: <https://www.scribd.com/document/31097592/50-kordinat> (accessed: 08.12.2020).

Živadinov D. Postgravitacijska umetnost // Živadinov D. 50 koordinat postgravitacijske umetnosti, 2010b // Scribd : [интернет-портал]. URL: <https://www.scribd.com/document/31097592/50-kordinat> (accessed: 08.12.2020).

References

Biryukov, Yu. (2003). Osnovopolagayushchii vklad K. E. Tsiolkovskogo v razvitie teoreticheskoi kosmonavtiki [K. E. Tsiolkovsky's Fundamental Contribution to the Development of Theoretical Cosmonautics]. In K. E. Tsiolkovskij – sovremennyy vzglyad na ego tvorchestvo (k 145-letiyu so dnya rozhdeniya). Moscow, Institut istorii estestvoznaniya i tekhniki imeni S. I. Vavilova, pp. 56–67.

Chizhevskii, A. (1977). Stranitsy vospominanij o K. E. Tsiolkovskom [Pages from Memoirs about K. E. Tsiolkovsky]. In *Khimiya i zhizn'*. No. 1, pp. 23–32.

Fyodorov, N. (1906). *Filosofiya obshchego dela v 2 t.* [Common Cause Philosophy. 2 Vols.]. Vol. 1. Vernyj, Tipografiya Semirechenskogo oblastnogo pravleniya. 731 p. (1913). Vol. 2. Moscow, Pechatnaya A. I. Snegirevoi. 473 p.

Gacheva, A. (1990). Russkii pokhoronnyi obryad i uchenie N. F. Fedorova [The Russian Funeral Rite and the Teaching of N. F. Fyodorov]. In *Obshchee delo. Sbornik dokladov, predstavlenyj na I Vsesoyuznye Fedorovskie chteniya*. Moscow, Komitet kosmonavtiki DOSAAF SSSR, pp. 205–220.

Hrvatín, E. (2002). Biomechanics in Weightlessness. In *PAJ: A J. of Performance and Art*. Vol. 24. No. 2, pp. 102–107.

Kabakov, I., Groys, B. (2010). *Dialogi* [Dialogues]. Vologda, Biblioteka Moskovskogo kontseptualizma Germana Titova. 346 p.

Kazyutinskii, V. (2003). Kosmicheskaya filosofiya K. E. Tsiolkovskogo: za i protiv [The Cosmic Philosophy of K. E. Tsiolkovsky: Pro et Contra]. In K. E. Tsiolkovskii – sovremennyy vzglyad na ego tvorchestvo (k 145-letiyu so dnya rozhdeniya). Moscow, Institut istorii estestvoznaniya i tekhniki imeni S. I. Vavilova, pp. 77–92.

Kutyrev, V. A. (1997). Noosfera kak utopiya i kak real'nost' [The Noosphere as Utopia and as Reality]. In *Strategiya vyzhivaniya: kosmizm i ekologiya*. Moscow, Editorial URSS, pp. 169–178.

Leiderman, Yu. (1995). Kosmokineticeskii Kabinet Noordung [Cosmokinetic Office Noordung]. In *Khudozhestvennyi zhurnal* [website]. No. 8. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/65/article/1404> (accessed: 08.12.2020).

Linnik, Yu. (1995). *Russkii kosmizm i russkii avangard* [Russian Cosmism and Russian Avant-Garde]. Petrozavodsk, Svyatoi ostrov. 82 p.

Malevich o sebe. Sovremenniki o sebe. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika v 2 t. [Malevich about Himself. Contemporaries about Him. Letters. Documents. Memories. Criticism. 2 Vols.]. (2004). Moscow, RA. Vol. 1. 584 p.

Malevich, K. (1995–2004). Bog ne skinut. Iskusstvo, tserkov', fabrika [God Will Not Be Overthrown. Art, Church, Factory]. In Malevich, K. *Sobranie sochinenii v 5 t.* Moscow, Gileya. Vol. 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913–1929, pp. 236–265.

Malevich, K. (1995–2004). Suprematizm. 34 risunka [Suprematism. 34 Patterns]. In Malevich, K. *Sobranie sochinenii v 5 t.* Moscow, Gileya. Vol. 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913–1929, pp. 185–189.

Proshechkin, E. (1990). Russkii kosmizm Fedorova i Tsiolkovskogo: protivorechiya i skhodstvo [The Russian Cosmism of Fedorov and Tsiolkovsky: Contradictions and Similarities]. In *Obshchee delo. Sbornik dokladov, predstavlenyj na I Vsesoyuznye Fedorovskie chteniya*. Moscow, Komitet kosmonavtiki DOSAAF SSSR, pp. 167–170.

Subetto, A. (1997). Russkii kosmizm i sfernoe uchenie [Russian Cosmology and Sphere Teachings]. In *Strategiya vyzhivaniya: kosmizm i ekologiya*. Moscow, Editorial URSS, pp. 42–55.

Tsiolkovsky, K. (1928). *Volya vselennoi* [The Will of the Universe]. Kaluga, publ. by the author. 23 p.

Tsiolkovsky, K. (1929). *Rastenie budushchego. Zhitivnoe kosmosa. Samozarozhdenie* [The Plant of the Future. The Animal of Space. Spontaneous Generation]. Kaluga, publ. by the author. 32 p.

Tsiolkovsky, K. (1930). *Nauchnaya etika* [Scientific Ethics]. Kaluga, Tipografiya Oblastnogo soveta narodnogo khozyaistva. 70 p.

Tsiolkovsky, K. (2001). *Ocherki o Vselennoi* [Essays on the Universe]. Kaluga, Zolotaya alleya. 384 p.

Uspensky, P. (1911). *Tertium organum. Klyuch k zagadkam mira* [Tertium organum. A Key to the Mysteries of the World]. St Petersburg, Tipografiya "Trud". 264 p.

Vernadsky, V. (1978). *Zhivoe veshchestvo* [Living Substance]. Moscow, Nauka. 358 p.

Živadinov, D. (2010a). Kozmizem/transhumanizem. In Živadinov, D. *50 koordinat postgravitacijske umetnosti*. In *Scribd* [internet-portal]. URL: <https://www.scribd.com/document/31097592/50-kordinat> (accessed: 08.12.2020).

Živadinov, D. (2010b). Postgravitacijska umetnost. In Živadinov, D. *50 koordinat postgravitacijske umetnosti*. In *Scribd* [internet-portal]. URL: <https://www.scribd.com/document/31097592/50-kordinat> (accessed: 08.12.2020).

The article was submitted on 19.12.2020

Иллюстрации к статье:
Корнелия Ичин. Театр невесомости Драгана Живадинова

Illustration for the article:
Kornelija Ičin. Dragan Živadinov's Zero-Gravity Theatre



7. Первая постановка «Ноордунг 1995–2045». 15 декабря 1999 // Postgravityart :
[website]. URL: <https://www.postgravityart.eu/>

First production of Noordung 1995–2045. December 15, 1999 // Postgravityart : [website].
URL: <https://www.postgravityart.eu/>



8. Третья постановка «Ноордунг 1995–2045». 20 апреля 2015 // Postgravityart :
[website]. URL: <https://www.postgravityart.eu/>

Third production of Noordung 1995–2045. April 20, 2015 // Postgravityart : [website].
URL: <https://www.postgravityart.eu/>