

ДЖОРДЖ ГЕССЕРТ

История искусства с привлечением ДНК¹

Генетическое искусство (или искусство на основе ДНК) включает в себя широкий диапазон произведений современных художников — от выполненных в различном медийном формате изображений хромосом и представления инсталляций из продуктов питания, полученных с помощью генной инженерии, до проведения селекционных проектов с целью воссоздания вымерших видов, экореставрационного ландшафтного проектирования и получения трансгенных организмов. Такие виды художественной деятельности у публики неизменно ассоциируются с научными дисциплинами (хотя они порой и бывают связаны с биотехнологиями), несмотря на то что собственно генетическое искусство существовало задолго до начала биологической революции и появления генетики как науки. В «Зимней сказке» Шекспира Поликсен, король Богемии, так отзывается об одном из видов декоративных левкоев: «...искусство природу улучшает, вернее — лишь немного изменяет, все тою же природой оставаясь»². Шекспир, быть может сам того не желая, выразил радикальную для своего времени идею: получение и разведение живых, размножающихся существ может составлять предмет искусства, в конце концов, быть самим искусством, — и это говорилось при том, что практика разведения декоративных растений на тот момент уже была известна на протяжении нескольких тысяч лет. Вполне уместно задать вопрос: почему же потребовалось так много времени для того, чтобы различные формы жизни наконец-то были признаны средствами искусства?

¹ На русском языке статья была впервые опубликована в антологии «BioMediale. Современное общество и геномная культура» (под ред. Дмитрия Булатова, Калининград: КФ ГЦСИ, Янтарный Сказ, 2004). Дополнительная информация по адресу: <http://nssakaliningrad.ru/biomediale>.

² Shakespeare, W. *The Winter's Tale*. J. H. P. Pafford, (ed.). London and Cambridge, Mass.: Methuen and Harvard Univ. Press, 1963. P. 93.

Истоки

В противоположность широко распространенному убеждению, достоверно известно, что первый посыл к окультуриванию растений и приручению диких животных у человека имел скорее эстетическую, нежели практическую основу. Нуждающимся в еде людям, пожалуй, не хватило бы времени и энергии на проведение длительных, неопределенных экспериментов по целенаправленному выведению растений или животных, обладающих теми или иными желаемыми свойствами. Конечно, еще в глубокой древности человек стал подмечать, что потомство обычно бывает похоже на родителей и что в потомстве сочетаются признаки предков, но собственно приручением животных и разведением растений люди занялись явно не от голода. Среди живых существ, которые обитали в окружении человека, постепенно становясь все более ручными, скорее всего, были домашние любимцы или животные, предназначенные для исполнения религиозных обрядов. То же самое можно сказать и в отношении растений, привлекательность которых вполне объяснима за счет их внутренних специфических свойств — выделения различных «магических» веществ, красителей и т. д., либо использования в качестве музыкальных инструментов или ритуальных аксессуаров³. Географ Карл Зауер в своих изысканиях особое внимание уделяет тумерику, тропическому растению семейства имбирей, которое произрастает только в непосредственной близости от мест проживания людей. Точное происхождение этого растения до сих пор не установлено, хотя некоторые исследователи склоняются к тому, что его родиной является Юго-Восточная Азия. Зауер делает предположение, что тумерик стал домашним растением в далеком прошлом, поскольку служил источником красителей для тела, одежды и пищи, и лишь позднее его стали применять в качестве специи. В Южной Азии многие жители по сей день верят в то, что тумерик способствует повышению плодovitости, — это свойство объясняется его интенсивным желтым цветом, цветом солнца⁴. Зауер вообще склонен полагать, что, в частности, цвет сыграл определенную роль в приручении животных; так, например, среди первых одомашненных цыплят большую часть занимали довольно редкие черные разновидности, широко использовавшиеся в магических ритуалах.

Историю декоративных растений, то есть растений, которые выращивают только из-за их эстетических качеств, можно проследить, по крайней мере, до времен существования Ассирийской империи. Правители этого государства специально содержали в своем хозяйстве охотничьи угодья и похожие на парки лесонасаждения. В древности навыки разведения декоративных растений были хорошо известны жите-

³ Rindos, D. *The Origins of Agriculture*. Orlando: Academic Press, 1984. Pp. 82–143 and 249–256.

⁴ Sauer, C. *Seeds, Spades, Hearths, and Herds*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969. P. 27.

лям Месопотамии, Китая, Мексики и запада Южной Америки. Позднее аналогичные практики получили обширное распространение и в других регионах мира. По мнению Джека Гуди, специалиста в области социальной антропологии, декоративные растения сначала выращивались в качестве предметов роскоши, своеобразных свидетельств принадлежности к высшему сословию. Укоренившееся классовое разделение общества всемерно поддерживало детально разработанное понимание цветов, которое, в свою очередь, способствовало появлению новых способов их описания⁵.

Порожденное социальной иерархией символическое восприятие цветов создало благоприятные возможности для селекционеров того времени. Еще около двух с половиной тысяч лет назад махровые цветы, очень редкие среди дикорастущих растений и плохо выживающие в естественных условиях, выращивались коллекционным образом как культурные растения. В эпоху Цезарей махровые розы получили широкое распространение в различных уголках Римской империи. Одним из самых древних сохранившихся свидетельств критики садоводческой практики являются записи Плиния Старшего, в которых он сетует, что розы одного садовника чересчур обильны лепестками, розы другого — недостаточной длины, а у роз третьего вообще отсутствует аромат⁶.

Во многих культурах Востока и Юго-Востока искусство считалось неотъемлемой частью природы, но это не вело к признанию растений или животных, полученных селекционным путем, в качестве произведений искусства, даже в таких странах, как Китай или Япония, где в результате искусственного отбора были получены исключительные по красоте и изысканности экземпляры. Так же, как и в Европе, незнание законов наследственности и умаление роли человека в эволюционных процессах делали претензии на искусство в этой области почти невероятными. Право на создание новых, доселе невиданных природных форм, в равной степени как и право на красоту традиционно оставалось прерогативой самой природы или различных проявлений божественных сил.

Растения и животные как составляющее искусства

Первыми живыми существами, которых держали и разводили по аналогии с декоративными растениями, только благодаря их эстетическим качествам, скорее всего, были птицы (павлины и т. д.) и некоторые виды животных. Исторические источники повествуют нам о зверинцах времен античности, а также об экзотических животных индейских правителей доколумбовой эпохи. Однако вплоть до XX века, насколько известно,

⁵ Goody, J. *The Culture of Flowers*. Cambridge, England: Cambridge Univ. Press, 1993. Pp. 1–27.

⁶ Pliny the Elder. *Natural History*. W. H. S. Jones (trans.). Vol. 6. Cambridge, Mass., and London: Harvard Univ. Press and William Heinemann, 1951. P. 17.

никому и в голову не приходило относиться к этим созданиям и писать о них в контексте искусства. Единственный пример на эту тему – цирковые и балаганные животные, редко поднимавшиеся выше гротескной символики площадного искусства и являвшие собой плоские карикатуры на человека.

К XVIII веку сформировались и получили распространение идеи ландшафтного сада как произведения изобразительного искусства, чему уделяет внимание Кант в «Критике способности суждения». Из его рассуждений следуют два очевидных вывода: во-первых, живые растения могут выступать в качестве элементов общего художественного замысла; во-вторых, произведения искусства могут частично комбинироваться или полностью состоять из живых существ. Сам Кант, однако, не был склонен рассматривать отдельные растения в статусе произведения искусства; подобные идеи неизбежно были бы расценены как радикальные и даже содержащие ересь, несмотря на их апробацию в литературных примерах (тот же шекспировский левкой). Следуя традиции, Кант утверждал достаточно жесткое разделение между природой и искусством, в свою очередь лишь фиксируя глубокую укорененность этого взгляда в западной культуре. Подобную иллюстрацию природного единства мы находим в книге Бытия, где Господь творит людей поодиночке в соответствии со своим образом и подобием, в то время как все другие создания существуют коллективно и только в своих собственных, земных образах. Идея довольно прозрачна – людей от других форм жизни отделяет непреодолимая пропасть божественной воли.

Исключительное и божественно привилегированное место, которое занимает человечество в общей системе мироздания, стало ключевой составляющей христианской доктрины, подкрепленной заимствованиями из греческой философии. Большинство эстетических теорий XIX века, структурно наследуя черты церковного канона, утверждали возникновение искусства из человеческого разума или духа, соответственно помещая искусство выше природы и вне законов ее существования⁷.

Вклад Дарвина в искусство

Вызов этому прижившемуся в сознании противопоставлению искусства и природы бросила не философия или искусство, а наука. «Происхождение видов» начинается с описаний нескольких декоративных голубиных пород – хохлатых голубей, измененных целенаправленным отбором голубей-вертунов, напоминающих своим видом яблоков и голу-

⁷ Например, мы находим у Гегеля: «Красота искусства превосходит саму природу, так как эта красота рождается <...> в душе <...>. То, что создается душой, почитается Богом больше, чем творения природы». *The Philosophy of Fine Art*. В. Bosanquet (trans.) // Aschenbrenner, K., and Isenberg, A. (eds.) *Aesthetic Theories*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1956. Pp. 298–304.

бей-«дутьшей» с огромным цветастым зобом, «вызывающим удивление и даже смех»⁸. На примере прирученных человеком голубей, которых разводят и держат ради эстетического удовольствия, — человек отбирает только лучшие породы — Дарвин выдвинул научное обоснование влияющих на все живое эволюционных процессов.

Дарвин не подразделяет живые существа на одушевленные и неодушевленные и не претендует на особое божественное провидение в отношении людей; все живое является частью единого целого, динамичного, сложного и одновременно упорядоченного. Реакция Дарвина на природный механизм изменчивости была примерно такой же, как и его реакция на декоративных голубей, — он рассматривал то и другое со странной смесью изумления и сдержанного любопытства. Дарвин описывал природу в терминах безграничного и анонимного произведения искусства, ничего собой не символизирующего и обнаруживающего высочайшую степень внутренней организации.

Порой казалось, что основными интересами Дарвина были наука и эстетическое удовольствие. Слово «искусство» в «Происхождении видов»⁹ встречается всего два раза, однако слова «прекрасный», «невиданный» и «поразительный» встречаются неоднократно. В своем самом знаменитом пассаже он описывает извилистый берег неподалеку от принадлежащего ему имения в Англии. «Из свирепствующей... войны, голода и смерти непосредственно вытекает самый высокий результат, который ум в состоянии себе представить... И из такого простого начала возникли несметные формы, изумительно совершенные и прекрасные»¹⁰. Радость и страдание, красота и ужас перетекают одно в другое в классически совершенном видении происхождения жизни.

С публикацией «Происхождения видов» библейские описания жизни утратили свое господство в отношении западной культуры. Дарвиновская революция была слишком велика по масштабам, чтобы мгновенно и повсеместно возыметь свое действие — к примеру, ее последствия для искусства мы исследуем только сегодня. Однако то, что, в частности, садовые растения могут являться произведением искусства, утверждалось рядом авторов задолго до конца XIX века. Один из самых известных сторонников учения Дарвина, биолог Томас Гексли неоднократно высказывался в публичных дискуссиях, что выведение декоративных растений с полным правом может быть отнесено к разряду искусства, хотя и не изобразительного свойства. Французский писатель Шарль Мари Жорж Гюисманс, в лице главного действующего персонажа своего романа «Наоборот» Жана дез Эссента, восхищался экзотикой селекционных растений. В одной из сцен романа, любуясь на каладиумы с листьями,

⁸ Darwin, Ch. *The Origin of Species by Means of Natural Selection*. Middlesex, England: Penguin, 1970. P. 82.

⁹ Darwin in *ibid.* Pp. 115 and 134.

¹⁰ Darwin in *ibid.* Pp. 459–460.

цветом похожими на цинк или на сифилитические язвы, дез Эссент замечает: «В наше время садовники являются единственными и настоящими художниками»¹¹.

Американский селекционер и естествоиспытатель Лютер Бербанк пошел еще дальше. Выступая в 1901 году на одной из конференций в Сан-Франциско, он заявил, что «растениям легче придать более изысканные формы и цвета, чем те, которых когда-либо может надеяться достичь скульптор... Основные принципы селекции растений просты. Для их практического применения необходимы наивысшие и чрезвычайно утонченные усилия, на которые только способен человеческий разум»¹². В противовес ироничному Гюисмансу, Бербанк со всей серьезностью констатировал превосходящее положение селекции в иерархии искусств, полагая ее по сути своей выше живописи и скульптуры.

Научные изыскания со временем лишь повышали градус правдоподобия заявлений Бербанка. В 1900 году три исследователя независимо друг от друга повторно открыли законы наследственности Менделя, которые подняли генетику до уровня науки и подорвали самый сильный постдарвинистский аргумент против признания декоративных растений и селекционных животных произведениями изящного искусства — утверждение, что их эстетические свойства не отражают в достаточной мере человеческих предпочтений.

Изящное искусство разведения растений

Идеи Дарвина первоначально не слишком вдохновляли художников и писателей. Первая книга, полностью посвященная растениям как предмету изящных искусств, появилась только в 1939 году. «Классические виды садовых цветов» Сэчеверелла Ситуэлла, несмотря на не очень запоминающееся название — блестящий и последовательный образец жанра, помещающий культивируемые декоративные растения в один ряд с другими произведениями искусства, поскольку они «представляют собой результат прямого и сознательного наступления на Природу». Формирование вкуса эпохи и личных пристрастий происходит далеко не за счет работы с разновидностями декоративных растений, напоминающих о дикой природе. Ситуэлл явно отдает предпочтение тем образцам, в которых он видит результаты сознательных и целенаправленных человеческих усилий. «Лучше уродство», писал он, «чем простое копирование природы»¹³. Подобно Гюисмансу и Томасу Гексли, Ситуэлл рассматривал декоративные растения как произведения искусства, но не ставил под сомнение большинство преддарвинистских различий между искусством и природой.

¹¹ Huysmans, J. K. *Against the Grain*. Trans. not cited. New York: Dover, 1969. Pp. 84–90.

¹² Петер Дрейер цитирует Лютера Бербанка в: *A Gardener Touched by Genius*. New York: Coward, McCann and Geohegan, 1975. Pp. 172–177.

¹³ Sitwell, S. *Old Fashioned Flowers*. London: Country Life, 1939. Pp. 1–3.

Ситуэлл утверждал, что некоторые виды садовых цветов отражают не только вкусы их создателей, но и место, и время своего появления. Например, он видел в бахромчатых кружевных гвоздиках отражение условий жизни английских ткачей начала XIX столетия, занимавшихся их разведением. Эти ткачи (получившие известность благодаря платкам, которые они производили) жили в городе Пейсли и были приверженцами строгого пресвитерианства, запрещающего практически все светские удовольствия. Подобный запрет, однако, не относился к садоводству. Согласно Ситуэллу, ткачи жили «в экзотическом трансе, подкрепляемом бессознательным стремлением к тому, что религиозные предубеждения исключали из их обихода». Новые сорта цветов, полученные ими в результате скрещивания, олицетворяли собой все то, что запрещал закон¹⁴.

Первым художником, обратившимся к практике изящного искусства разведения декоративных растений, был фотограф Эдвард Штайхен, который с двадцатых годов до начала Второй мировой войны занимался разведением гибридных сортов дельфиниумов, клеомов, душистого табака, мака и подсолнечника в своем загородном доме в Коннектикуте. В 1936 году Музей современного искусства в Нью-Йорке организовал персональную выставку его дельфиниумов, и это событие утвердило, с точки зрения Штайхена, отношение к выведению новых и улучшению существующих организмов как к художественной работе¹⁵. Штайхен сравнивал получение гибридов растений с поэтическим творчеством, называя новые сорта дельфиниумов в честь поэтов, но сам процесс разведения растений напоминал ему скорее о фотографии, поскольку оба этих искусства имеют дело с вариациями той или иной темы и оба потенциально демократичны. Он мечтал о том, чтобы семена самых прекрасных его дельфиниумов продавались по двадцать пять центов за пачку...

Конец первой культуры генетики

На протяжении всего двадцатого столетия все большее число новых (либо по разным причинам неприемлемых прежде) выразительных средств вовлекались в орбиту западного художественного мира. Поэтому уверенность Штайхена в том, что выставка его дельфиниумов подтвердит статус разведения растений как формы искусства, не была лишена оснований, особенно с учетом репутации MOMA как самого престижного музея современного искусства. Однако за прошедшие с тех пор почти семь десятилетий Музей современного искусства в Нью-Йорке так и не организовал больше ни одной выставки генетически изменен-

¹⁴ Sitwell, S. Ibid. P. 159.

¹⁵ Замечательное описание экспонатов и селекционной работы Штайхена, см. Gedrim, Ronald J. Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms // *History of Photography*. Vol. 17. No. 4. Winter 1993. London: Taylor and Francis. Pp. 352–363.

ных растений. Не произошло ничего подобного и в других значимых музеях¹⁶.

Главной причиной тому были события Второй мировой войны и, в частности, Холокост, который разрушил связи между генетикой и искусством. До начала сороковых годов общественное мнение, особенно в США, отводило генетике как новой и перспективной области знания чрезвычайно важную роль в решении общечеловеческих проблем и тем самым рассматривало ее как достояние всего общества, в том числе и художников. После войны генетика была изъята из оборота большой культуры и превратилась де-факто в собственность ученых и представителей финансовых кругов. Осознанию такого рода перемен может помочь взгляд на творчество самого значимого мечтателя и провидца генетического искусства периода до начала Второй мировой войны Олафа Стейплдона. В его творчестве фантазии о грядущей гибридизации растений и животных тесно связаны с идеями евгеники.

Стейплдон в своем восприятии положений дарвинизма пошел намного дальше, нежели Штайхен. Выставляя дельфиниумы в МОМА, Штайхен руководствовался достаточно очевидным следствием «Происхождения видов»: одомашненные растения, будучи подвергнуты отбору, основанному на их эстетической привлекательности, вполне могут рассматриваться в качестве произведений искусства. Штайхен, однако, не задавался вопросом о том, является ли художественный музей наилучшим местом для демонстрации его гибридов, и не пытался исследовать более радикальные культурные возможности дарвинизма. Стейплдон в своем романе «Последние и первые люди» (1930)¹⁷ фокусирует внимание на некоторых из них. «Последние и первые люди» — одновременно эпопея, шедевр научной фантастики и размышление о судьбах человечества. Эта книга — история будущего на протяжении следующих двух миллиардов лет, история возвышения и падения приблизительно 18 различных, сменяющих друг друга биологических видов человека. Роман «Последние и первые люди» пронизан эволюционными драмами настолько, что может читаться как исследование того, как дарвинизм влияет на восприятие человечества и будущего.

Иногда искусство играет существенную роль в этих эволюционных драмах, иногда нет, но нигде присутствие искусства не проявляется с большей силой, как в случае с третьим по счету биологическим видом человека, который появляется на сцене в момент, отделенный от нас промежутком в 40 миллионов лет. Эти «третьи люди» меньше нас размерами, их стройные тела покрыты красно-золотыми волосами. Глаза у них

¹⁶ Следующим выставочным проектом, представляющим гибридные растения как произведения искусства, была моя инсталляция «Ирисовый проект» во дворе Художественного музея Орегонского университета в 1990 году.

¹⁷ На русском языке роман опубликован в следующем издании: Олаф Стейплдон. *Последние и первые люди*. М.: «Мир и семья-95», 1995 (серия SFинкс) (Прим. Д. Булатова).

золотого цвета, «скорее загадочные, чем глубокие»¹⁸, кошачьи лица; их внутренняя жизнь характеризуется чувственностью, религиозностью, любовью к музыке и проявлением симпатии ко всем видам растений и животных, но отягощена некоей скрытой жестокостью. Эра за эрой цивилизации «третьих людей» сменяют друг друга, но все они вращаются вокруг культивирования и разведения новых форм растений и животных. Их культура достигает высшей точки и блеска в своем развитии с появлением «пластического жизненного искусства», которое отвергает саму возможность утилитарного использования процедур гибридизации и размножения, и стремится «выявить все потенциальные возможности, скрытые в любом из представителей природного мира».

Окончательная цель «жизненного» искусства состоит в том, чтобы усилить (или, в его нигилистском варианте, подорвать) все формы жизни. В этой культуре почти каждый — «художник». Большая часть этих людей стремится к красоте и естественной гармонии, производя на свет, например, муравьев, наделенных новыми инстинктами, собак с необычайно развитым интеллектом или новые виды живых существ для освоения пустующих экологических ниш. Некоторые селекционеры, однако, преднамеренно создают монстров. Небольшое число практикующих художников объединяют оба эти способа для выведения красивых, но обладающих теми или иными пороками существ. Такого рода попытки могут отражать как присущее отдельным художникам трагическое видение мира, так и просто их тщеславие и жестокость. В романе «жизненное» искусство постепенно преобразует целые экосистемы и в конечном счете вся земля превращается в разветвленную систему зоопарков, ботанических садов и парков дикой природы.

Повествование Стейплдона читается сегодня как вариант современных спекуляций на тему последствий биологической революции. Но его трактовка эвгеники ясно обозначает принадлежность взглядов автора периоду перед Второй мировой войной. Все время своего существования третья разновидность людей практикует эвгенику, подчеркнуто направленную на «несомненно необходимые усовершенствования», такие, например, как устранение наследственных болезней. В некоторых сообществах акцент делается на достижении физической красоты, в других идеалом становится кошачье проворство, в третьих исключительную роль приобретает восприятие «жизненного» искусства. Иногда происходит настоящий взрыв маниакальных пристрастий. Одна из цивилизаций делает ставку на выведение людей с медуимическими способностями, чтобы вступить в контакт с божественными силами. Другая доводит степень всеобщей музыкальной одаренности до такой степени, что музыка, не соответствующая чьим-либо вкусам, может стать причиной смерти ее исполнителей от рук взбешенных слушателей. Каждая из этих маний

¹⁸ Здесь и далее приводятся цитаты по Stapledon, O. *Last and First Men, and Starmaker*. New York: Dover, 1968. Pp. 143–154.

развивается внутри того или иного коллектива, не вызывая тем не менее необратимых изменений самой биологической разновидности людей. Но один из генетических экспериментов такого рода приводит к катастрофе. Некая группа людей в тайне от всех остальных приступает к созданию сверхинтеллектуального существа. В результате на свет появляется лишенный конечностей бесполой супермозг. Это первый из людей четвертой формации, новой человеческой разновидности. Первоначально люди-кошки успешно эксплуатируют этот живой компьютер, но вскоре он сначала поработает, а затем и истребляет их.

История третьей разновидности людей – визионерское описание цивилизации, основанной на генетике. Это также история, содержащая в себе предостережение. Стейплдон отдавал себе отчет в том, что евгеника использовалась приверженцами расизма и классовых предрубеждений (к которым он питал стойкое неприятие) для реализации своих целей; он, однако, видел в евгенике целый ряд достоинств. В этом он был далеко не одинок. Такие непохожие друг на друга общественные деятели, как Уинстон Черчилль, Джулиан Хаксли, Джордж Бернард Шоу и Эмма Голдман, поддерживали евгенику. Каждый выдвигал свои собственные обоснования на этот счет. Лютер Бербанк, например, защищал иммиграцию, пользуясь евгеническими принципами, утверждая, что смешивание рас снабдит общество дополнительной энергией. Дэвид Старр Иордан выступал против войны как биологического зла, которое уничтожает здоровых и шадит больных. Кампания против неразборчивого использования рентгеновского излучения в медицинской и других областях, возглавляемая Г. Дж. Мюллером, начиналась как евгеническая борьба. Стейплдон, подобно многим своим современникам, ассоциировал евгенику с целым рядом возможностей, часть из которых таила в себе угрозу, а другая – несла благо человечеству. Он надеялся, что генетика как наука окажется способной уменьшить страдания человечества и, возможно, улучшит его физически и интеллектуально. Сегодня множество людей уповает на то, что генетика поможет справиться с наследственными болезнями, но лишь немногие идентифицируют подобные надежды с евгеникой. И что более важно, никто из информированных людей в наши дни уже не возьмется утверждать наличие «несомненной необходимости» в любом, даже разовом акте генетического «усовершенствования» человека как биологического вида.

С появлением в мире концлагерей пришел конец периоду пусть наивных и порочных по сути, но постоянно менявшихся представлений о генетике. Другой удар по генетике нанесла лысенковщина в Советском Союзе. Лысенко объявил менделевскую генетику «буржуазной наукой» и заменил ее ламаркизмом, который утверждал, что наследуемые признаки изменяются в результате прямого воздействия окружающей среды. И хотя подобные представления потеряли к тому времени всякую научную ценность, они оказались созвучны утопическим принципам эпохи. Сталин поддержал идеи Лысенко, и множество выдающихся генетиков,

включая Вавилова, погибли в Гулаге. Советская генетика оказалась отброшена на поколение назад¹⁹.

Тем временем на Западе испытания атомного оружия привели к тому, что общественное внимание сосредоточилось не на перспективах генетики, но на ее следствиях, например, опасности мутаций. Научная фантастика в период с 1945 по 1960 год оказалась наводнена генетическими монстрами, и об идее генетического искусства забыли, воспринимая ее только в качестве абсурдной шутки. В «Сиренах Титана»²⁰ Курта Воннегута взвезной робот по имени Сэло, совершив вынужденную посадку на необитаемом спутнике Сатурна, коротает время за выведением новых растений. «Когда Сэло прибыл на Титан в 203117 году до Рождества Христова, у произрастающих там маргариток были крошечные звездообразные желтые цветочки диаметром всего в четверть дюйма. [Теперь] [...] типичная маргаритка на Титане имела стебель четыре фута в диаметре, выстреливающий бледно-лиловыми цветами, и достигала массы более одной тонны»²¹. Сэло — изобретательный художник, но его вмешательство в эволюцию только подчеркивает ее полную бессмысленность, равно как бессмысленность и тщетность подобного искусства.

Новое ландшафтное и экологическое искусство

Растения и животные окольным путем возвратились в искусство в конце шестидесятых годов с появлением «нового ландшафтного» искусства. Многие из работ в этом жанре были настолько велики по размерам, что превратились в среду обитания для малых форм организмов. Никто специально не уделял внимание подобным исследованиям, но несколько художников использовали живые существа в качестве центральных компонент своих работ. Например, «Пейзаж во времени: деревушка Гринвич» Алана Зонфиста, концептуально сформулированный в 1969 и окончательно осуществленный в 1978 году, воссоздает природные пейзажи, присущие Нью-Йорку в прошлом. В серии ландшафтных участков в разных местах города он заново использовал те формы растений, которые росли на Манхэттене до появления европейцев. На протяжении всего времени существования этих восстановленных фрагментов экологического прошлого растения и животные, составляющие их неотъемлемую часть, будут подвергаться воздействию городской среды, природных

¹⁹ Дополнительную информацию о Лысенко см. Medvedev, Z. A. *The Rise and Fall of T. D. Lyсенко*. I. / Michael Lerner (trans.). Doubleday, Garden City, N. Y., 1971.

²⁰ «Сирены Титана» — второй роман К. Воннегута — был опубликован в 1959 г. (русский перевод — 1982 г.). Последние издания: Курт Воннегут. *Сирены Титана*. СПб.: Азбука, 2000.; Курт Воннегут. *Сирены Титана*. М.: АСТ, 2001. (Серия «Зарубежная проза XX века») (Прим. Д. Булатова).

²¹ Цит. по Курт Воннегут. *Сирены Титана* / Пер. М. Ковалевой. Ставропольское книжное издательство, 1989.

погодных факторов, а также взаимодействовать с организмами, которые вместе с ними и создают саму эту работу.

«Цепочки жизни», предложенные Элен и Ньютоном Харрисонами — большая их часть так и не была реализована, оставшись на бумаге, — включают в себя биологические системы, которые были бы сохранены или в некоторых случаях созданы посредством искусства. *Trümmerflora*²² из «Топографии террора» типична для их подхода. Эта работа должна была включать в себя щебень, находившийся до этого в двух больших хранилищах нацистских времен около Гроппиус-Бау в Берлине — бюрократическом центре управления концлагерей Третьего рейха. Наряду со щебнем в проекте была задействована так называемая *trümmerflora* — ряд растений, которые обычно произрастают на каменных отвалах или насыпях. По идее художников, щебень должен был быть рассеян по мемориальным площадкам на тех местах, где в свое время гестапо были возведены концентрационные лагеря. *Trümmerflora*, выросшая на этих участках, являла бы собой живое напоминание о страданиях и смерти людей. Предложенный Харрисонами проект был направлен на поддержание уже существующего биологического процесса с участием генетических элементов *trümmerflora*, который неизменно прервется, если не будет санкционирован в качестве произведения искусства.

Некоторые из проектов Харрисонов по масштабам охватывают целые экосистемы и биологические регионы. «Медитации Сакраменто» (1976–1977) включают в себя предложения по изменению водоразделов двух крупнейших рек Калифорнии — Сакраменто и Сан-Иоаким. «Медитации Великих озер Северной Америки» (1978) предложили границы для новой нации, совпадающие с водным бассейном Великих озер. Проект «Посредничество Габриолино» (1976) рассматривал исчезновение индейского племени Габриолино в терминах информационной утраты, относящейся к культурной, лингвистической и генетической информации. «Высокая Земля» (с 1990 года и по настоящее время) представляет собой план восстановления лесных массивов Тибета. И, наконец, «Змеевидная ограда» — находящийся в работе проект — предполагает создание целой серии природных резерватов, расположенных с интервалом в 40 миль вдоль Тихоокеанского побережья от Сан-Франциско до границы штата Аляска. Во всех этих проектах авторы уделяют особое внимание проблемам генетического разнообразия, преднамеренно сводя к минимуму человеческую деятельность или заменяя ее консервативным взаимодействием с существующими биологическими системами.

Харрисоны сказали мне, что вопросы генетики занимают центральное место в их работе. Однако собственно генетический компонент проявляется в их проектах неявным образом. Это касается даже тех произведений, которые включают в себя процессы размножения организмов, например, крабов в работе «Цикл лагуны», начатой в 1972 году. «Цикл

²² *Trümmerflora* — дословно: «флора развалин» (Прим. Д. Булатова).

Лагуны» возник в результате поиска съедобных организмов, которые без риска для их жизни могли быть выставлены в художественных галереях. С биологической точки зрения, галерея представляет собой чрезвычайно недружелюбную окружающую среду, в которой только весьма небольшое число видов живых организмов могут выжить в течение долгого времени. Поиск привел Харрисонов в Шри-Ланку, где они стали изучать краба *Scylla serrata*, являющегося основным источником пищи в некоторых частях Южной Азии. После возвращения в Соединенные Штаты художники разместили этих крабов в своей мастерской, где смогли создать им благоприятные условия для размножения в неволе, что прежде никому не удавалось. В процессе реализации проекта Харрисоны рассматривали различные способы выращивания крабов в природных условиях Калифорнии.

Одно из возможных предложений заключалось в том, чтобы преобразовать Солтон-Си, водохранилище в Южной Калифорнии длиной сорок миль, в эстуариальную²³ лагуну. Такое преобразование потребовало бы сооружения канала от Солтон-Си до дельты реки Колорадо. Харрисоны вычислили, что стоимость канала будет в первом приближении «эквивалентна стоимости сооружения четырехрядного хайвея той же длины»²⁴. Харрисоны, как независимые лагунмейкеры и наблюдатели, в конечном счете отклонили эти планы, по причине возможного нанесения экологического ущерба Калифорнийскому заливу. Таким образом, «Цикл лагуны», который начинался как поиск съедобных организмов, способных к существованию в неблагоприятных условиях художественных галерей, и привел к предложениям о реализации одной из самых масштабных художественных работ из числа когда-либо задумываемых, в результате превратился в перформанс, прослеживающий процесс экологического осознания проблемы в целом. Финальная версия «Цикла лагуны» включает в себя экспозиционный материал — стенды с картами, концептуальными описаниями и фотографиями, — информирующий зрителя об этически корректных и гармоничных сельскохозяйственных, экономических и социальных системах, направленных на поддержание долгосрочного биологического разнообразия. Кроме того, эта работа исследует различия между мужским и женским взглядом на проблемы окружающей среды и предлагает предварительное обобщение возникающих в связи с проектами такого рода персональных, эстетических и экологических вопросов.

Вслед за «новыми ландшафтными» художниками и Харрисонами появилось множество художественных проектов по очищению воды, рекультивации почв, созданию общественных садов и городских лесов и воссозда-

²³ *Эстуарий* — одноруканное воронкообразное устье реки, впадающей в океан или море; образуется главным образом у рек, устья которых подвержены действию сильных приливов (Прим. Д. Булатова).

²⁴ Harrison, H. M. and Harrison, N. *The Lagoon Cycle*. Ithaca, New York: Office of University Publication, Cornell University, 1985. P. 76.

нию среды обитания дикой природы. Работы типа «Семь тысяч дубов» Йозефа Бойса, «Лагуна Леонгардт» Патриции Йохансон, «Каньон Мельничного ручья» Герберта Байера, «Проект разметки океана» Бетти Бомон, «Остров Умуннум» Хизэр Макджилл и Джона Ролоффа и «Возрожденное поле» Мела Чина имеют генетические измерения. Однако генетика в этих произведениях проявляет себя не столь явным образом и не находится в центре внимания художников и их исследований.

1980-е

К 1980-м годам боль «генетических» травм, вызванных Второй мировой войной, несколько притупилась и на пороге замаячила биологическая революция. Искусство, напрямую имеющее дело с генетикой, снова стало возможным и осуществимым. Насколько я знаю, художники обратились к генетике в одно и то же время независимо друг от друга. Они работали в несвязанных стилях и использовали различные средства для повторно-го открытия затерянного континента генетического искусства.

Алексис Рокман развивал стиль живописи, использующий такие разнообразие источники, как голландские цветочные натюрморты, живописные пейзажи девятнадцатого столетия, научно-фантастическое кино и диорамы, привычные для музеев естествознания. Природа в работах Рокмана — зрелище в духе Гоббса, в котором муравьи пожирают бабочек, цветы источают зловещие ароматы, а человеческие создания сквозь череду ошибок пробивают себе дорогу, попадая в западни и эволюционные тупики. Атмосфера роскошного распада пронизывает не только предмет изображений Рокмана, но и его цвета, и используемые им материалы. Он предпочитает болезненный зеленый, аляповатый красный, золото и глубокие тени. Применяемые им лаковые покрытия настолько тяжелы, что некоторые его холсты блестяще подобно поверхности ветчины. В наполненных черным юмором работах Рокман объединяет генную инженерию и порнографию. В «Корыте» свинья пытается взобраться на утку; «Сцена на гумне» демонстрирует енота, содомизирующего петуха; а в «Тропической лихорадке» хищный богомол спаривается с бурундуком²⁵.

В картинах серии «Биосфера» ужас берет верх над юмором. «Биосфера: лаборатория» изображает орбитальную лабораторию, вращающуюся вокруг Сатурна. В лаборатории мы видим двухголовых коров, гибрид свиньи-коровы-козла и собаку с головой щенка, привитой на его шею. Сама сцена напоминает «Остров доктора Моро». Рокман, как и Уэллс, исследует тайные миры, где, руководствуясь правилами науки, патологии доводятся до конечной стадии. Самое поразительное различие между видением Рокмана и Уэллса состоит в том, что если доктор Моро вынужден был оставить цивилизацию, чтобы продолжить свои эксперименты, то Рок-

²⁵ Эти и другие произведения см. в Rockman, A. *Second Nature*. Normal, Illinois: University Galleries of Illinois State University, 1995.

ман размещает свои сцены на передних рубежах цивилизации. И хотя его космическая станция оформлена в духе мятежной орбитальной станции из фильма «Молчаливый побег», «Биосфера: лаборатория» — не о восстании. Космические станции воплощают доминирующие силы современной цивилизации, и некоторые из самых отвратительных образов Рокмана отражают реальность спонсируемых правительствами исследований. Хотя большая часть изображений Рокмана непосредственно связана с современной культурой, его напоминающий XIX столетие стиль, наряду с параллелями между «Биосферой» и «Островом доктора Моро», говорят о том, что восприятие биологии массовой культурой, возможно, изменилось в прошедшем столетии намного меньше, чем нам бы этого хотелось.

В 1987 году Деннис Ашбо начал создавать картины, основанные на сегментах последовательностей ДНК. Эти «картины ДНК», как их называет сам художник, являются одновременно и представлением ДНК, и живописными произведениями, исследующими возможности цвета, композиции, техники письма и плоскости холста. Их медитативная живописность способствует пониманию того, как биотехнология меняет наши представления о жизни. Рональд Джоунс использовал схожее постмодернистское соединение репрезентации и отстранения в скульптурных изображениях фрагментов хромосом и вирусов. Его работы заставляют вспомнить о Бранкузи и Арпе, но присущие этим художникам комизм и трансцендентность в работах Джоунса замещаются сокрушительной серьезностью. Например, элегантная скульптура 1989 года, на первый взгляд напоминающая одну из плавающих капель Арпа, обозначена Джоунсом как: «Без названия (Фрагмент ДНК человеческой хромосомы 13, содержащий мутантные гены Рб, известные также как злокачественные онкогены, вызывающие быстро прогрессирующие раковые опухоли)».

Кевин Кларк, в свою очередь, весьма любопытно использовал изображения ДНК и хромосом для того, чтобы отразить свое видение проблем биологической революции и того, как под ее воздействием формируется наш взгляд друг на друга в терминах генетической информации. Он создал серию портретов, в которых геномные последовательности заменяют собой ключевые аспекты персональной идентичности.

Широкие общественные дебаты о биотехнологии так никогда и не проводились в США. Взамен этого потребительский рынок обеспечил проникновение в повседневную жизнь последствий биологической революции. К концу рейгановской эры, в течение которой рыночная эйфория во многом поддерживалась ростом стоимости акций биотехнологических компаний, любой желающий купить розы скорее всего обнаружил бы, что имеет дело с патентованным товаром. Лэрри Миллер, ветеран художественного движения Fluxus, ответил на это публичной акцией в 1989 году по патентованию собственной ДНК. В течение следующего десятилетия он активно распространял формы заявки на получение авторского права каждому, кто проявлял желание стать законным обладателем своих собственных генов.

В восьмидесятых годах по крайней мере еще три художника начали работать с живыми существами на генетическом уровне. Джо Дэвис задал тон в трансгенном искусстве²⁶ своим проектом «Микровенус» (1985–1986), последовательностью ДНК, сформированной на основе изображения древнегерманской руны и внедренной в живой организм. Он пересадил этот фрагмент нуклеотидной последовательности в ДНК бактерии *E. coli*. Поскольку для того, чтобы «увидеть» само произведение, необходимо специальное лабораторное оборудование, «Микровенус» в значительной степени является концептуальной работой. Однако ДНК (не говоря уже о *E. coli*) — гораздо больше, чем просто идея, так что «Микровенус» выдвигает на первый план также и власть невидимой информации, и веру, инвестируемую нами в невидимые миры. В 1987 году Питер Гервин Хоффманн показал «Микробы Кандинского» с использованием животных и микроорганизмов на выставке «Животное искусство»²⁷. «Микробы Кандинского» представляли собой демонстрацию культур бактерий, взятых с поверхности живописных произведений Кандинского. В каталоге выставки Хоффманн писал, что «генная технология положила... конец [...] противопоставлению искусства и природы. Мы помогаем формированию нашего социального будущего, рассматривая и анализируя природные создания (корову или управляемую геном бактерию), руководствуясь представлениями и критериями искусства. Живущие организмы [...], которые окружают нас [...], могут быть по-настоящему поняты и истолкованы только как произведения искусства».

В 1981 году я решил бросить искусство. Казалось, этого требовали мои обязанности главы семейства и, кроме того, я испытывал двойственное отношение к живописи, по крайней мере, к моей собственной. Прощаясь с искусством, я занялся систематическим уничтожением всех своих подручных материалов. Как-то я лил чернила на листы неформатной японской бумаги, которая впитывает жидкость подобно промокательной бумаге. Наблюдая этот процесс, я внезапно осознал, как глубоко неверно было мое понимание искусства. До той поры я полагал, что искусство создается художниками, но глядя на расплывающиеся сами по себе чернильные пятна, я вдруг со всей очевидностью понял, что бумага и чернила могут созидать свои собственные картины. Каждый элемент вселенной заполнен творческим потенциалом. После этого я уже никогда не писал и не создавал картины, я помогал картинам созидать себя.

Это был первый робкий шаг в переходе от красок к растениям. Я начал разводить ирисы в 1982 и впервые выставил их в качестве произведений искусства в 1985 году. В том же году я издал «Небо», книгу худож-

²⁶ Эдуардо Кац ввел термин «трансгенное искусство». См. Эдуардо Кац «Зеленый флюоресцирующий кролик» в «BioMediale. Современное общество и геномная культура» (под ред. Дмитрия Булатова, Калининград: КФ ГЦСИ, Янтарный Сказ, 2004).

²⁷ Hoffmann, P. G. Kunstwesen // Kriesche, R. (ed.) *Animal Art*. Graz: Steirischer Herbst, 1987. Страницы не пронумерованы.

ника, которая состояла из ряда концептуальных работ на тему ядерных устройств. Одно из моих предложений касалось использования специально выведенного сорта ирисов для обозначения военно-морской базы подводных лодок в Бангоре, где американские субмарины оснащались ядерными боеголовками. В 1988 я показал «Ирисовый проект» — инсталляцию из гибридных форм ирисов — в «New Langton Arts», в Сан-Франциско. В следующем году я занялся разведением восточного и опиумного мака, а затем экспериментировал с бородачатыми ирисами, калифорнийским и зерновым маком и многими другими растениями.

В 1988 году Вилем Флюссер в журнале *Art Forum* предсказал, что художники смогут когда-нибудь создать пшеницу, способную видеть, лошадей, использующих фотосинтез, и «огромную цветовую симфонию [...]», в которой цвет каждого живущего организма будет дополнять цвета каждого другого организма». Словно вторя отдаленным эхом Стейплдону, Флюссер также заметил, что именно новые художники заложат «основы прежде никогда не существовавших процессов мышления»²⁸. И хотя он видел бактерии Хоффмана в Граце, похоже, Флюссер так никогда и не узнал о существовании других генетических художников, в том числе и Штайхена.

К 1989 году генетическое искусство окончательно сформировалось в том виде, в котором мы его знаем. Большинство художников использовало традиционные средства вроде живописи или скульптуры для передачи собственного восприятия образов ДНК, хромосом и т. д. и отражения своих взглядов на биологическую революцию. «Портреты» ДНК, генов рака и всевозможная иконография СПИДа обновили традиционную для Запада проблематику человеческого тела. Ряд других художников, однако, сосредоточился на изысканиях в области живых органических сред или исследовал эффекты влияния человеческого сознания на эволюцию.

От 1990 года до настоящего времени

Генетическое искусство получило широкое распространение после 1990 года. Ввиду недостатка времени и места я не стану обсуждать здесь все, что было сделано, и ограничусь лишь тем, что знаю лучше всего. Серия «Сегменты» Дэвида Кремерса, начатая в 1992 году, состояла из генетически измененных бактерий, высеянных на покрытых агаром акриловых пластинах. Там бактерии взаимодействовали с красителями, формируя красочные пятна сложной формы. Затем Кремерс фиксировал влажностный режим, чтобы задержать рост бактерий, и производство становилось устойчивым, оставаясь живым. Кремерс пишет, что «продажа любого живого экспоната должна предполагать и возможность забо-

²⁸ Flusser, V. *Art Forum* XXVI, No. 7, Mar., 1988, p. 156; XXVI, No. 10, summer, 1988, p. 18, and XXVII, no. 2, Oct., 1988.

ты о нем. Следует спросить самих себя — в чем нуждается это произведение? Какие требуются ему условия для жизни?»²⁹.

Самая известная трансгенная работа Эдуардо Каца — «Бытие» — была впервые показана в рамках фестиваля «Ars Electronica» в Линце в 1999 году. Он перевел в стандартный «четырёхбуквенный» код ДНК отрывок из книги Бытия, гласящий: «...владейте над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над всяким животным, пресмыкающимся по земле». Для этого он заказал в компании, поставляющей биотехнологические материалы для научных исследований, необходимое количество отрезков нитей искусственной ДНК, составляющих нужную последовательность, и затем, при помощи специалистов, пересадил эти фрагменты в ДНК бактерии.

На «Ars Electronica» «Бытие» демонстрировалось в полуосвещенном пространстве, с одной стороны ограниченном стеной, на которую белыми буквами было нанесено библейское изречение; прямо перед зрителем находилась стена с изображенной на ней последовательностью ДНК, и наконец, на третью стену проецировалось изображение чашек Петри с культурой генетически измененных бактерий. Благодаря световым эффектам «живая» проекция бактерий напоминала пылающий дождь и превратилась в захватывающее шоу. С визуальной точки зрения инсталляция ошеломляла своей почти что классически выверенной красотой, которая только усиливала эффект разоблачения человеческого высокомерия, становящийся еще более очевидным в контексте места проведения фестиваля (в свое время неподалеку от Линца родился Гитлер, очень любивший этот город).

Мы не знаем точно, какой именно смысл вкладывали древние иудеи в отрывок из Библии, который цитирует Кац, но в свете экологии и традиций, не относящихся к иудеохристианству, он звучит чрезвычайно надменно³⁰. Это презрительное и спесивое отношение к иным, отличающимся от человеческой формам жизни сопровождало западную цивилизацию начиная с античных времен и передалось сегодня биотехнологии. «Бытие» Каца не преследует идеологических или дидактических целей, но, соединяя Библию и геномную инженерию, эта работа привлекает внимание к тем

²⁹ Kremers, D. The Delbruck Paradox 2.0 // *Art Journal*. Spring 1996. Vol. 55. No. 1. P. 39., см. также: Дэвид Кремерс. Парадокс Дельбрюка // *BioMediale*. Современное общество и геномная культура / Под ред. Дмитрия Булатова. Калининград: КФ ГЦСИ, Янтарный Сказ, 2004.

³⁰ Многие религии, не относящиеся к иудеохристианству, придают особое значение растениям и животным и связывают их существование с жизнью человека. Например, если верить «Сутре о цветке Лотоса Чудесной Дхармы», Будда говорил: «Я прихожу в мир, как огромное облако, из которого льется влага на все засохшее и увядшее, чтобы избавить живое от страданий, подарить покой и чувство защищенности, земные радости и наслаждение нирваной». В этом отрывке под словом «все» подразумеваются существа, обладающие чувствами. В буддизме считается, что счастье индивида неотъемлемо от счастья всего живого мира. Trans. Burton Watson in *Dharma Rain*. Stephanie Kaza and Kenneth Kraft (eds.). Boston and London: Shambhala, 2000. P. 45.

замшелым стратам культуры, у которых современная высокая технология перенимает, тем самым увековечивая их, древние образцы веры в человеческую исключительность. «Бытие» Каца несет в себе надежду на то, что осознание исторических корней поможет изменить такую ситуацию.

До 1990-х в качестве «живых» произведений генетического искусства выступали растения или бактерии. Единственная «живая» работа, в которой фигурировали животные — это «Цикл лагуны» Харрисонов с участием крабов. В 1994 году Андреа Циттель использовала домашних кур в инсталляции «Инкубаторы А-Я: Выведенный для полета», навеянной идеями социального дарвинизма. В этой работе только те из кур, которые могли взлететь выше определенного предела, получали впоследствии возможность высидывать собственные яйца. Ни Харрисоны, ни Циттель серьезно не исследовали возможности гибридизации животных. Первым художником такого рода был Брендон Балланже, запустивший в конце 1998 года долгосрочный проект восстановления исчезающего вида африканской лягушки с использованием близкородственных видов.

В 2000 году Эдуардо Кац, работающий с французскими учеными, создал генетически модифицированного кролика, пересадив ему ген медузы, продуцирующий так называемый «зеленый флуоресцирующий белок» (green fluorescent protein – GFP), обуславливающий способность организма *in vivo* излучать зеленый свет. В результате родилась крольчиха-альбинос по имени Альба, которая генерирует свет в зеленом диапазоне спектра в ответ на ее освещение синим или ультрафиолетовым светом. В обычных условиях Альба смотрится как типичный домашний кролик. Эта ее способность «обыкновенно» выглядеть в жизни чрезвычайно важна для художника. В его планы совсем не входило создание животного, которое было бы настолько отлично от своих сородичей, что от этого «начала бы страдать его социальная жизнь». Беспокойством о здоровье кролика также обусловлено применение зеленого флуоресцирующего белка, а не какого-нибудь иного источника биолюминесценции, т. к. некоторые из них, например, люциферин-люциферазный комплекс, который используется для генерации света у светлячков, вредны для отдельных млекопитающих.

Другим важным толчком к развитию современного генетического искусства послужило расширенное использование фотографии. До 1990-х роль фотографии в этой области сводилась к простой документации проектов. «Генетический автопортрет» Гэри Шнейдера предлагает в этом смысле совершенно иные возможности. «Генетический автопортрет» — серия фотографий тела художника³¹ от рентгеновских изображений его черепа до микросъемки его клеток и ДНК. Визуально «интерьер» человеческого тела — в значительной степени незнакомая территория для большинства из нас, так что микроскопические детали тела Шнейдера не вызывают в нашем сознании немедленных ассоциаций с обра-

³¹ См.: Schneider, G. *Genetic Self-Portrait*. Syracuse, N. Y.: Light Work, 1999.

зом человека. И хотя живописный автопортрет справляется с такой задачей гораздо быстрее, тем не менее подписи к фотографиям и связанные с ними медицинские ассоциации восстанавливают жанровую связь. Мы снова возвращаемся к антропоцентричному взгляду на мир, но «Генетический автопортрет» не препятствует ассоциации человеческого тела с другими формами жизни.

Более века генетическое искусство находило союзников среди специалистов в области садоводства и животноводства, науки и литературы. В последние несколько лет возникли новые междисциплинарные союзы с участием художников, профессионально работающих в различных отраслях биотехнологии. Марта ди Минизиш управляет развитием куколок, с целью выведения бабочек с новыми узорами крыла. В свою очередь, Орон Каттс, Йонат Цурр и Гай Бен-Ари (группа «SymbioticA») манипулируют ростом стволовых клеток на поверхностях неживых структур, чтобы создать то, что они называют «полуживыми скульптурами».

Заключение

На сегодняшний день у нас есть основания полагать, что искусство занимает весьма скромное место в ряду других достижений человеческой цивилизации (закусочных Макдоналдс, например). Однако, как это наглядно демонстрируют Элен и Ньютон Харрисоны, искусство способно использовать коллективные энергии — эпические, мегаманиакальные, претендующие на пересоздание мира, и — разрушительные — которые индустриальная цивилизация предоставляет в распоряжение науки, правительства, военных и бизнеса. «Змеевидная ограда» Харрисонов, которая протянется более чем на 1500 миль вдоль западного побережья США и будет стоить 5,7 миллиардов долларов ежегодно в течение 25 лет³², оставляет далеко позади не только самые честолюбивые строительные проекты, но и большую часть корпоративных проектов. И все же «Змеевидная ограда» выглядит довольно скромно на фоне визионерских представлений Стейплдона о возможности превращении всех форм жизни, включая разновидности человека, в произведения искусства.

Сегодня не существует серьезной философской оппозиции генетическому искусству, но перспективы использования его в эволюционных целях остаются почти столь же призрачными, как это было перед Второй мировой войной. Полномасштабное исследование возможностей генетического искусства потребует как минимум появления новых типов музеев, пространств, которые приветствуют, а не исключают разнообразные формы жизни. Пока мы можем только представлять традиционные галерейные пространства, объединенные с садами, зоопарками и различными по размеру ландшафтными реконструкциями...

³² Harrison, N. and Harrison, H. M. *The Serpentine Lattice*. Portland, Oregon: Office of News and Publications, 1993.

Искусство, вовлекающее в свой оборот ДНК, является чрезвычайно разнообразным, но индивидуальные работы часто поднимают одни и те же вопросы: на какого рода самосознание они рассчитаны? До какой степени то или иное произведение эстетизирует биологическую революцию, способствует превращению жизни в товар или даже грозит Холокостом природе? С другой стороны, помогает ли оно осознанию того, что растения и животные возникли не для нашей пользы, что они следуют своим путем и их способ существования обусловлен их собственной природой? Как то или иное произведение искусства воздействует на сообщество всех живых организмов? Все это — социальные вопросы, но в генетическом искусстве они неотделимы от эстетического опыта.

Перевод с английского Игоря Хадикова