



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Леонид Невлер
Егор Софронов

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Василий Кистяковский

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Яна Малиновская (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Хаим Сокол (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Москва)
Александра Шестакова (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина

Дизайнер
Фёдор Никифоров

Корректурa
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Leonid Nevler
Egor Sofronov

Comics
Georgiy Litichevsky

Business manager
Vasili Kistiakovsky

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Yana Malinovskaya (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Haim Sokol (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (Moscow)
Alexandra Shestakova (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina

Designer
Fedor Nikiforov

Proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

moscowartmagazine.com
125104, Москва, Большой
Палашевский переулок, 9/1
тел.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

ART MAGAZINE OFFICE:

moscowartmagazine.com
Bolshoy Palashevsky pereulok,
9/1, Moscow, Russia, 125104
tel.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

В оформлении обложки использован проект Игоря Северцева «Sparring Sarcophagus», 2018 г.

Мотив: этрусский «Саркофаг супругов» из некрополей в Черветери, VI век до н. э.

Объект – парный манекен, зафиксированный на постаменте. Материал: специальная синтетическая кожа. Набивка данной тренировочной системы выполнена таким образом, чтобы максимально приблизить манекен к человеческому телу.

Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

«Художественный журнал» издается при поддержке

Издатель: Artguide Editions
ООО «Арт Гид», ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

Универсальный Экскурсовод

© ХЖОРА 2018



...ХУДОЖНИК ПРАКТИЧЕСКИ НАЩУПЫВАЕТ ПУТИ К СОВРЕМЕННОМУ ИНТЕРАКТИВНОМУ ИСКУССТВУ, К ПЕРЕЗАГРУЗКЕ НОРМ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ СО ЗРИТЕЛЕМ, КОГДА ЗРИТЕЛЬ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В СОАВТОРА...

ПРЕКРАТИТЕ ЭКСКАУРСИЮ!



КАКАЯ ЭКСКАУРСИЯ?!!



МЫ СПОДРУГОЙ ОБСУЖДАЕМ ВЫСТАВКУ! ОБСУЖДЕНИЯ ВСЛУХ В МУЗЕЕ — ЭТО НОРМАЛЬНО!

НЕТ! ВЫ ПРОВОДИТЕ ЭКСКАУРСИЮ ДЛЯ ГРУППЫ ИЗ ОДНОГО ЧЕЛОВЕКА!

ЭТО НАРУШЕНИЕ МУЗЕЙНЫХ НОРМ



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 106

За новую норму

«Со времен Мишеля Фуко идея универсальной нормы поставлена под вопрос» — этой фразой начинался вступительный текст в предыдущий 105-й номер «Художественного журнала». В нем была сделана попытка представить опыт противостояния принудительной нормативности в искусстве и в обществе, опыт борьбы за многообразие, различие и идентичность. Однако у этого процесса есть своя настораживающая результирующая. «Дискурс идентичностей начинает активно защищать свою исключительность по отношению к любым попыткам подорвать его монопольное право на бытие этой идентичностью», что приводит подчас к «разрастанию истерической конфликтности», «агрессивного неприятия другого мнения и просто отказа ему в праве на существование» (Д. Виленский «И еще раз о возможности единого»). Отсюда закономерными в современной культуре стали поиски нового универсализма, откликом на которые и явился 106-й номер «ХЖ», взыскующий «новой нормы», «нового универсализма», «нового Просвещения».

У этого нового Просвещения есть и новые социально-технологические обоснования: универсальное знание человечеству может предоставить неограниченный доступ к интернету (Б. Стиглер «Дух просвещения...»). Попытки сосредоточения на частностях и идентичностях терпят фиаско, сталкиваясь со всеобщей открытостью информации: «Приватность становится роскошью» (А. Бунденко «Будущее в настоящем...»). Апология всеобщего определяет и новое экологическое сознание, которое нивелирует различия между человеческим и нечеловеческим, равно как и снимает любые «философские дуализмы — сознание/материя, субъект/объект, материальное/нематериальное» (Тимур Си Чин «Эстетика обусловленности...»). Можно в современной реальности усмотреть и социально-политическое обоснование универсализма: замыканию человечества в национальных и конфессиональных сегрегациях препятствует сегодня миграция — «единственный подлинно универсальный международный феномен нашего времени» (Б. Гройс «В сторону новой универсальности»). Наконец, если критическое отрицание универсализма исходило из его отождествления «с универсализмом рынка», то «ему можно противопоставить другой универсализм — борьбы за свои права, апелляции к интернациональным ценностям и нормам справедливости» (Н. Смирнов «Универсализм украденный, спрятанный и возвращенный»). А потому вновь актуальным становится наследие прошлого — в частности советское Просвещение, которое мыслилось «проектом по спасению прошлого от капиталистической современности», так как «коммунистическая энциклопедия знания — это не тоталитарная систематизация <...>, но товарищество с прошлым» (М. Чехонадских «Товарищи прошлого...»).

И все же в своих взысканиях новой нормы современная культура не склонна более основываться на гомогенизирующих абстракциях. Так, один из первых глашатаев новой универсальности — Ален Бадью — настаивает, что универсальность, как и истина, «всегда конкретна. Она всегда возникает как сингулярная, и именно эта ее "сингулярность" непосредственно доступна для универсализации» (Л. Воропай «Маятники универсализмов»). «Именно здесь в свои права и вступает искусство, которое <...> отнюдь не сосредотачивается на интерпретациях логических закономерностей в природе», а исходит из того, что «все, чего бы мы ни захотели от этого мира, все уже есть там» (Д. Булатов «Искусство как предполагаемое возможное»).

В конечном счете можно признать, что «универсальное, и частное <...> могут быть определены как две парадигмы: идентичность частного и универсальность абсолютного. Обе категории в значительной степени являются основаниями и частями реальности» (З. Азизов «Универсальное через частное...»). Поэтому «вопрос всегда будет заключаться в том, кто, как и, главное, для каких именно конкретных целей будет апеллировать к всеобщей значимости и непреложности тех или иных идеалов и норм <...>. Равно как и контраргументы, предлагаемые с позиций партикуляризма и релятивизма, их всегда следует анализировать с точки зрения их фактического, а не декларативного целеполагания и извлекаемой из них выходы со стороны конечных бенефициариев» (Л. Воропай «Маятники универсализмов»).

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Сеть магазинов «Республика»
Книжный магазин «Фаланстер»
Центральный дом художника
(магазин «Культтовары»)
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Дизайн-завод «Флаконт» (магазин «ARTCRAFT»)
Магазины «Додо»
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства на Петровке
Московский музей современного искусства, Гоголевский, 10
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Лофт Проект Этажи
(магазин «Библиотека Проектор»)
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Кафе-клуб BIBLIOTEKA
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»

в городах:

«Иозеф Кнехт», Екатеринбург
Галерея «Трапеция», Волгоград
Книжный магазин «князь МЫШКИН»,
Ставрополь

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
И ЕЩЕ РАЗ О ВОЗМОЖНОСТИ ЕДИНОГО
Дмитрий Виленский
- 10
ТЕНДЕНЦИИ
МАЯТНИКИ УНИВЕРСАЛИЗМОВ
Людмила Воропай
- 18
КОНЦЕПЦИИ
**РАЗДЕЛЯЕМОЕ ВРЕМЯ:
ГЕНДЕР, ГЕНЕЗИС И УЖАС
НЕРЕПРОДУКТИВНОГО ВРЕМЕНИ**
Армен Аванесян и Анке Хенниг
- 28
КОНЦЕПЦИИ
**УНИВЕРСАЛЬНОЕ ЧЕРЕЗ ЧАСТНОЕ:
НЕЧЕТКИЙ ОБЪЕКТ (ИСТОРИИ)
ИСКУССТВА**
Зейгам Азизов
- 38
ЭССЕ
**НОВОСТИ ПРОСВЕЩЕНИЯ: ПРАВО
ЖЕРТВЫ, ПРОЗРАЧНОСТЬ
НЕИДЕНТИЧНОГО И НОРМА ЗРЕЛОСТИ.
КРИТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ОТ
БЕНЬЯМИНА ДО ХАБЕРМАСА КАК
УТЕШЕНИЕ И КОМПЕНСАЦИЯ**
Степан Ванеян
- 52
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ЭПОХА «ПОРАЖЕННОГО» ЗРИТЕЛЯ:
ГАРСЕС, ЧЕРЧЛАНД, ЮИГ**
Саша Бурханова-Хабазе
- 60
ТЕОРИИ
**ДУХ ПРОСВЕЩЕНИЯ В ЭПОХУ
ФИЛОСОФСКОЙ ИНЖЕНЕРИИ**
Бернар Стиглер
- 70
СИТУАЦИИ
В СТОРОНУ НОВОЙ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ
Борис Гройс
- 75
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**УНИВЕРСАЛИЗМ УКРАДЕННЫЙ,
СПРЯТАННЫЙ И ВОЗВРАЩЕННЫЙ**
Николай Смирнов
- 86
КОНЦЕПЦИИ
**«КЛИМАТ-КОНТРОЛЬ»: НЕГАТИВНАЯ
УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ АНТРОПОЦЕНА**
Игорь Кобылин
- 98
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ИСКУССТВО КАК ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ
ВОЗМОЖНОЕ**
Дмитрий Булатов
- 110
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ИСКУССТВО БЕЗГОСУДАРСТВЕННОГО
ГОСУДАРСТВА**
Йонас Стал
- 118
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ЭСТЕТИКА ОБУСЛОВЛЕННОСТИ:
МАТЕРИАЛИЗМ, ЭВОЛЮЦИЯ,
ИСКУССТВО**
Тимур Си Чин
- 128
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
МЕТАБОЛИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН
Илья Долгов
- 134
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**БУДУЩЕЕ В НАСТОЯЩЕМ:
КРИТИЧЕСКОЕ И СПЕКУЛЯТИВНОЕ
ПРОТОТИПИРОВАНИЕ КАК ИСКУССТВО**
Антон Бунденко
- 144
ТЕОРИИ
WORLD WAR ME
Наталья Серкова
- 152
ГИПОТЕЗЫ
**КВИР КАК АГЕНТСТВО,
ИЛИ СУБЪЕКТИВИЗАЦИЯ САКРАЛЬНОГО
КАК АЛЬТЕРНАТИВА НОРМАЛИЗАЦИИ**
Денис Максимов
- 158
ЭКСКУРСЫ
**ТОВАРИЩИ ПРОШЛОГО:
СОВЕТСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ МЕЖДУ
НЕГАТИВНОСТЬЮ И АФФИРМАЦИЕЙ**
Мария Чехонадских
- 174
МОНОГРАФИИ
СТАРОЕ И НОВОЕ
Александра Новоженова
- 184
РЕФЛЕКСИИ
**МАРШ МАНИФЕСТОВ, ИЛИ ИСПОВЕДЬ
ХУДОЖНИКА-АВАНГАРДИСТА.
ЧАСТЬ III**
Анатолий Осмоловский
- 188
ВЫСТАВКИ
**О ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ
СУБЪЕКТИВНОСТИ:
СТАНОВЯСЬ-С ЖИВОТНЫМИ,
РАСТЕНИЯМИ И МАШИНАМИ**
Екатерина Никитина



Фотография вандализированных произведений Вадима Сидура на выставке «Скульптуры, которых мы не видим» в Центральном Манеже, 2015.

Дмитрий Виленский

И еще раз о возможности единого

Последнее время общество пребывает в состоянии какой-то повышенной чувствительности. Чувствительности по отношению к тому, что может быть сочтено как оскорбление или же отклонение от какой-то этической нормы. Чувствительны черные, чувствительны транслюди, чувствительны фашисты и православные, чувствительны христиане, чувствительны евреи, и мусульмане тоже очень чувствительны, также чувствительны и белые расисты, и другие националисты, чувствительны феминистки по отношению к другим феминисткам и феминизмам, чувствительны идентитарии, веганы и мясоеды. Список можно продолжать бесконечно — идентичности множатся, и все хотят создания для себя особого демократического безопасного пространства, в котором их взгляды, их поведение не будут подвергаться сомнению и в котором не нужно вести изнуряющих дебатов в своих претензиях на истину. За всеми этими позициями, очевидно, стоит железная логика истории — логика борьбы против единого за многообразие, различие, индивидуальность, идентичность.

Эта борьба обусловлена веками угнетения, непризнания, колонизации, исключения, и, конечно, она легитимна, справедлива и соответствует освободительным процессам, происходящим в обществе. Однако в последнее время что-то в этих процессах вызывает настороженность и вместе с очевидными провалами освободительных движений как в политике, так и в искусстве, требует серьезного анализа.

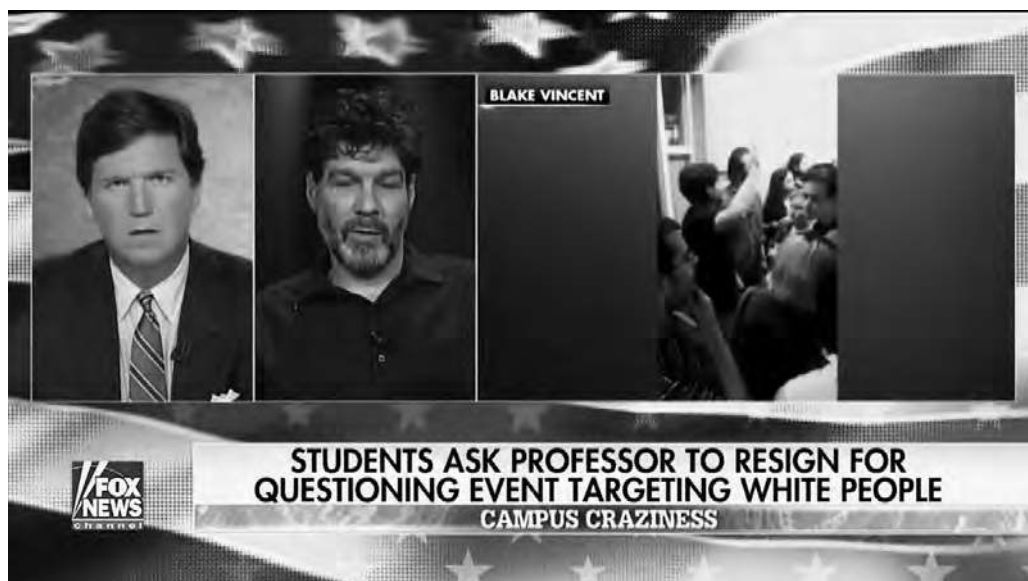
Стоит вспомнить недавнюю атаку Энтео и Ко на религиозные работы Вадима Сидура, скандал вокруг биеннале Уитни, когда открытое письмо Ханны Блек, в котором она

призывала к изъятию картины Даны Шуц из экспозиции и ее уничтожению, было поддержано многими авторитетными членами художественного сообщества, недавний скандал, когда племя чероки отказало художнику Джимми Дарему в его давних претензиях считать себя индейцем чероки, и так далее.

Подобные истории множатся с возрастающей скоростью. Они полны своего драматизма, но в их основе лежит очень важный и принципиальный поворот общества, которое постепенно осознало множество этических ограничений, возникающих в совместной политической жизни.

Но сегодня интригует, пожалуй, другое — как парадоксальным образом сочетаются, с одной стороны, общие места постмодернистского подхода и практик, утверждающих социальную и историческую сконструированность любых форм идентичности, и с другой — эссенциалистское отстаивание неких аутентичных прав: быть женщиной (а не трансженщиной, к примеру), быть индейцем (а не формировать себя как индейца), быть черным (чтобы понимать/репрезентировать черных) и так далее.

То есть новое в ситуации — это принципиальный другой уровень столкновения этик уже не в прямолинейной конфронтации фундаментализма против новых возможностей и форм формирования субъективности, а возникающие новые формы эссенциализма, когда дискурс идентичностей (как старых, так и недавно сформированных) начинает активно защищать свою исключительность по отношению к любым попыткам подорвать его монопольное право на бытие этой идентичностью. Это очень интересная и современная ситуация, которая в любом



Репортаж телеканала Фоксньюз: студенты колледжа Вечнозеленого штата потребовали, чтобы профессор покинул кампус в «день без белых людей», он отказался.

случае выведет нас в новое состояние, но в ней настораживает разрастание истерической конфликтности, когда множественные случаи противостояния демонстрируют не просто отрицание любых форм диалога или дискуссии, но агрессивное неприятие другого мнения и просто отказ ему в праве на существование в публичном пространстве. Столь модное, введенное в широкий обиход понятие триггера — спускового эмоционального курка, запускающего психическую реакцию, как правило в форме традиционной истерики, многое объясняет в том, как работает этот механизм исключения столкновения с чем-то иным. Сейчас триггерами оказалось пронизано все общество, разбитое на множащиеся деполитизированные субкультуры.

Логика нулевой толерантности, активно использованная левыми против фашистских и расистских проявлений, сейчас оказывается зазеркаленной, и ширящееся движение альтернативных правых все чаще начинает ею пользоваться для атаки на своих оппонентов. Также парадоксальным образом логика защиты меньшинств оказывается пере-

вернутой, и любое большинство охотно прибегает к риторике защиты своих прав.

Мне кажется, мы живем в очень интересный момент. Обострение этих противостояний напоминает идеологические бои не столь давнего прошлого — когда отвечать надо не только за то, что нарисовано, но и как, кем и зачем рисуется. Логика отстаивания меньшинствами права на аутентичность высказывания может привести к нескольким вероятным сценариям развития событий. С одной стороны, это нарастание политкорректности, которая расширяет сферы своего влияния и ведет к различным формам ограничений высказывания (очень важно, что это заставляет каждый раз задумываться о легитимности того или иного высказывания), с другой стороны, происходит жесткое столкновение в борьбе за гегемонию. Определенный консенсус возможен, только если он будет способен мобилизовать различные идентичности в солидарном противостоянии. Сейчас самый большой риск, что правые идентитарии смогут проще объединиться в своих претензиях к гегемонии. В то же время левые

не раз после обострения внутренней борьбы демонстрировали способность к выстраиванию блоков и альянсов.

Очевидно, что для левых эта задача наиболее сложная, так как их политика во многом и основана на расколе единого и бесконечной дифференциации. Вероятно ли ее преодоление? Время покажет, но сейчас как раз очень важно позиционирование и принципиальная борьба за возможность единого, солидарного выступления. Если в бли-

жайшее время этого не удастся сделать, то эта дискуссия, как и поиск новых форм этического высказывания, надолго утратит свой смысл.

Дмитрий Виленский

Родился в 1964 году в Ленинграде.

Художник, член рабочей группы
«Что делать?».

Живет в Санкт-Петербурге.



Виктория Ломаско «Хроники сопротивления», 2013. Предоставлено автором.



Младен Стилинович «Продаю самоцензуру», 1983. Картон, акрил, 47 x 44 см. Предоставлено наследниками.

Людмила Воропай

Маятники универсализмов

Лет двадцать–тридцать назад слово «универсализм» в устах всякого уважающего себя гуманитария было почти что бранным. Философы с энтузиазмом порицали рационализм Нового времени за притязания законов логического мышления и выводимых из них моральных императивов на универсальность; теоретики искусства в эдипальном порыве сводили счеты с кантовской эстетикой и постулируемой ею всеобщностью и нормативностью суждений вкуса; культурологи, антропологи и литературоведы стройными когортами с томиками Деррида наперевес атаковали универсализм как эманацию европоцентризма, а европоцентризм, в свою очередь, как конечную и, в то же самое время, начальную стадию логоцентризма, не без удовольствия добавляя к последнему еще и корень «фалло-». Представители естественных наук и прочие позитивисты на тот момент еще как-то вяло сопротивлялись этому натиску, но пресловутый культурный и исторический релятивизм медленно, но верно делал свое дело. Сегодня любой первокурсник вдохновенно продекламирует вам: никаких универсальных истин и понятий нет, все определяется культурным, историческим и социальным контекстом, вся система знаний в западном мире есть результат деятельности белых и по преимуществу гетеросексуальных мужчин, поэтому она не отражает перспектив и знаний угнетенных меньшинств, а значит, является нелегитимной и изучать ее особо незачем, а универсализм — так это вообще плохо. Особо старательные из этих первокурсников для пущей убедительности еще попытаются рассказать вам про какую-то чудесную математику аборигенов Австралии и первобытных племен Амазонии, которая ну совсем другая, чем западная, но чем именно она другая, уточнить затруднятся.

В другом, гораздо менее безобидном варианте, далеко уже не первокурсники, представляющие те или иные политические и экономические структуры, будут, манипулируя той же аргументацией и используя ту же риторику борьбы за права непривилегированных групп, успешно продвигать собственные интересы.

После изрядной порции прослушивания подобных речей о вреде и нелегитимности универсальных категорий, понятий и систем знаний уже не только белые, не только гетеросексуальные и не только мужчины начинают обычно задаваться вопросом, а что же, собственно говоря, понимается под универсализмом, что в нем такого дурного и почему почти любая, даже самая здоровая и справедливая критика определенных ситуаций, процессов, феноменов и систем доминирования рано или поздно неизбежно доводится до абсурда и в такой ее намеренно или по недомыслию доведенной до абсурда версии умело берется на вооружение теми, против кого она изначально и была направлена.

Никоим образом не претендуя на подробный анализ применения понятия универсализма и различных его значений в современном академическом и публичном дискурсе, все же остановимся на паре конкретных примеров, которые помогут понять, по крайней мере, необходимость самой постановки вопроса.

Наиболее известным и активным поборником нового универсализма, понимаемого как необходимость введения новых универсальных, прежде всего в международном масштабе, критериев социальной справедливости, инклюзивных возможностей участия в политическом процессе, а также признания всеобщности базовых потребностей и прав на образование, медицинское обслуживание, доступ к информации и прочее, является Сла-



Младен Стилинович «Цензурирую себя», 1976.
Брдо в Истрии, ч/б, 15 мин., Сони, звук.

«Я записал на видеокассету то, что, мне казалось, ни один ТВ канал никогда не покажет.

Я записывал пленку с телевизора, выключая телевизор, когда я догадывался, что пленка подверглась бы цензуре. Я показывал эту пленку, стирая первую.

После записи я подверг цензуре сценарий (текст был стерт ластиком)», — Младен Стилинович.

Предоставлено наследниками.

вой Жижек. В ряде своих недавних статей и публичных выступлений он развивает аргументацию, которая хорошо известна по ряду предыдущих его работ, начиная с «Возвышенного объекта идеологии» и «Хрупкого абсолюта». Его концепция неоуниверсализма включает в себя обоснование необходимости универсальных норм и законов как в морально-этическом плане, так и в политическом пространстве. Либеральная идеология, постулирующая множественность мнений, ложно понимаемых при этом как множественность истин, является, с точки зрения Жиже-

ка, серьезным препятствием на пути реализации действительно эмансипационных политических проектов. Бесконечно превосносимые в либеральном дискурсе плюрализм и мультикультурализм на деле служат лишь упрочению социального и экономического неравенства, а также несправедливого распределения благ и доходов в современном капитализме. В статье с красноречивым названием «Только новый универсализм спасет нас от нового мирового порядка» Жижек анализирует парадоксальное соединение кажущихся на первый взгляд взаимоисключающими политических настроений современного западного обывателя: например, сочетание популистских правоконсервативных или даже праворадикальных взглядов в отношении одних проблем и, одновременно, приверженность либеральным ценностям в отношении других. В качестве примера он приводит «манифест» печально известного Андерса Брейвика, который, позиционируя себя как неприкрытого антисемита, занимает в то же самое время четкую израильскую позицию в отношении израильско-палестинского конфликта. Еще один приводимый Жижекком в этой статье пример — определенный рода симпатия со стороны европейских исламофобов к проявлениям некоторых наиболее консервативных и мизогинных аспектов ислама.

Подобная кажущаяся противоречивость на самом деле вполне логична и даже неизбежна. Она в полной мере соответствует духу современного глобального капитализма, который существует именно благодаря всем этим культурным и идеологическим противоречиям: «Сегодняшний глобальный капитализм больше не может позволить себе позитивного видения эмансипированного человечества, даже в качестве идеологической мечты. Либерально-демократический универсализм фукуямовского толка потерпел крах по причине его собственных ограничений и непоследовательности, и популизм является симптомом этого краха <...>. Национализм популистского толка, неважно, правый или левый, не является решением этой проблемы. Единственным решением является *новый универсализм* — он необходим для решения тех проблем, которые стоят сегодня перед человечеством, от экологических

угроз до кризиса, связанного с ситуацией с беженцами»¹.

Новый универсализм в этом понимании должен означать принципиальное признание равных политических и социальных прав для всех без исключения людей, вне зависимости от их расовой, этнической, культурной, гендерной и прочей принадлежности, уровня дохода, страны проживания и так далее, причем не только декларативно, на словах, но и в реальной политической, социальной и культурной практике современных обществ.

Прообраз подобного универсализма in actu Жижек, подобно ряду других философов, видит в христианстве как в первом универсалистском религиозном проекте западного мира. Центральным в этой связи здесь оказывается то обоснование христианского универсализма, которое мы находим в посланиях апостола Павла. Наиболее четко и кратко оно сформулировано в знаменитом фрагменте из «Послания к Галатам»: «Нет ни эллина, ни иудея, ни раба, ни свободного, ни мужчины и женщины, ибо все вы — одно во Христе». В этом моменте своего рода секулярное неоплауинианство Жижека во многом переключается с позицией Алена Бадью, представленной прежде всего в его известной работе «Апостол Павел. Обоснование универсализма»².

Бадью обращается к учению Павла с целью «восстановления универсального в его сугубо светском смысле». По его выражению, «операция, которую демонстрирует нам Павел, состоит в том, чтобы четко отделить любой процесс истины от “культурной” историчности, в которой мнение намеревается растворить его»³. Вопрос истины становится при этом ключевым для Бадью во всей этой очной и заочной теоретической полемике между универсализмом и релятивизмом: «Следует признать, что постепенное сведение вопроса об истине (и, следовательно, о мысли вообще) к вопросу о языковой форме суждения (а именно здесь расположена точка схождения аналитической англосаксонской идеологии и герменевтической традиции, которые совместно сковывают современную академическую философию) приводит к культурному и историческому релятивизму. Последний выступает сегодня и как общественное мнение,

и как “политическая” мотивация, и как парадигма для наук о человеке. Крайние формы такого релятивизма — уже задействованные — даже математику приписывают исключительно “западному” единству. При этом они помогают вынести любой обскурантистский или символически уничижающий приговор всякому иному человеческому подмножеству (а лучше — заставить членов этого подмножества самих поверить в такой приговор, дабы это сообщество решило, что состоит из заведомо виновных членов)»⁴.

При этом Бадью анализирует также ложную универсальность, которая заключается, помимо прочего, в универсальности законов функционирования глобальной капиталистической экономики. Современный мир структурирован, или, как пишет Бадью, «конфигурирован» как мировой рынок, причем конфигурирован он по принципу абстрактной гомогенизации⁵. Истина же как таковая всегда конкретна. Она всегда возникает как сингулярная, и именно эта ее «сингулярность непосредственно доступна для универсализации. Универсализируемая сингулярность с необходимостью порывает с сингулярностью идентичности»⁶.

Эта универсальность сингулярных, то есть конкретных истин противопоставляется Бадью «ложной универсальности» гомогенизирующих абстракций не только в социально-политическом, но и в этическом плане. Наиболее ярко это противопоставление мы обнаруживаем в его более ранней работе «Этика: очерк о сознании зла», впервые опубликованной в 1993 году. В ней Бадью настаивает на том, что не может быть никакой «общей» этики, а возможна только лишь «этика единичных истин», относящихся к каким-то частным ситуациям. Подобного рода этическая «истина ситуации» должна, по его мнению, стать своего рода противовесом той инструментализации универсальной нормативной этики кантовского толка, которую Бадью усматривал в «лицемерном морализаторстве», обслуживающем идеологическую гегемонию «Нового Мирового Порядка»⁷. Пока различные авторы готовили свои версии и определения «этического поворота», Бадью, со свойственным ему интеллектуальным темпераментом, описал положение дел

следующим образом: «Мир впал в “этическое” исступление. Все подряд назойливо смешивали политику с лицемерным и бессмысленным катехизисом. Интеллектуальная контрреволюция, принявшая форму морального терроризма, навязывала гнусности западного капитализма в качестве новой универсальной модели»⁸.

С тех пор «этическое исступление» оборотов явно не поубавило. Анализируя понятийный аппарат «нравоучительного морализаторства» официальной идеологии «нового миропорядка» почти четверть века после написания Аленом Бадью «Этики», приходится констатировать, что «интеллектуальная контрреволюция, принявшая форму морального терроризма», сегодня с успехом применяет в своих целях и методологию «этики единичных истин» и многое другое из того, что Бадью предлагал в качестве альтернативы этическому идеологическому декору неолиберального глобализма. И здесь имеет смысл вновь обратиться к упомянутой выше критике политики идентичности и мультикультурализма и задаться вопросом об их конечных бенефициариях. Бесконечные разговоры о партикулярности и относительности этических норм в зависимости от культурного и исторического контекста давно переключались из культурной антропологии и постколониальных исследований в публичный дискурс и зачастую применяются для оправдания далеко не самых прогрессивных социальных, культурных и религиозных практик. Например, откровенный религиозный обскурантизм и фундаментализм активно критикуется в тех случаях, когда эта критика служит укреплению определенных гегемониальных идеологических диспозиций, и совершенно не замечается тогда, когда подобного рода критика может серьезно навредить текущим геополитическим интересам и альянсам.

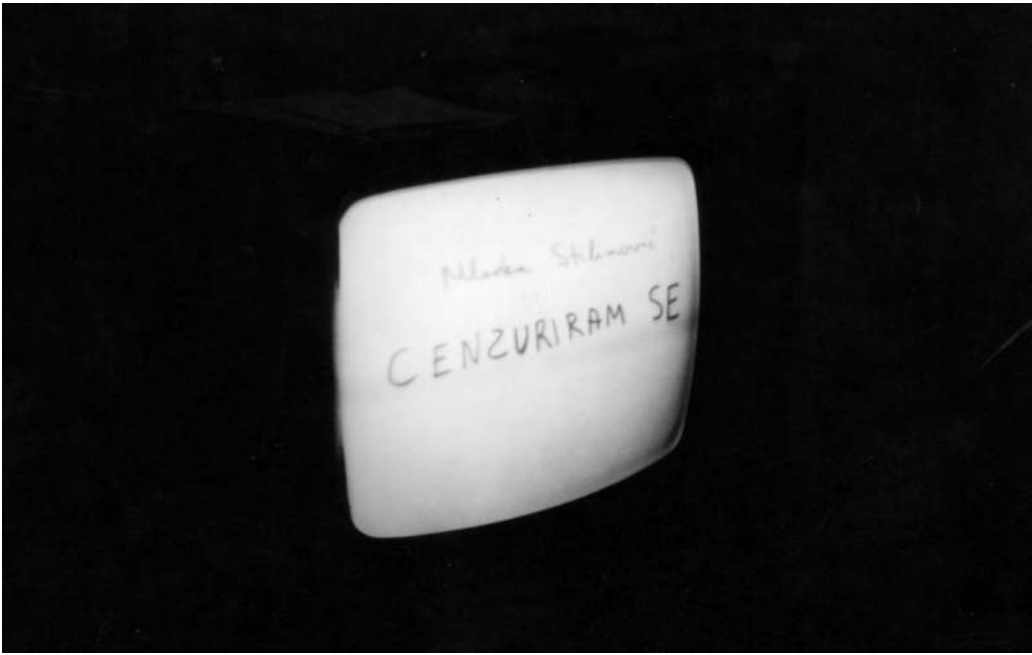
Это касается не только официальных государственных или номинально общественных медиа в любой стране, но и многих декларативно оппозиционных изданий, амплитуда колебаний которых по отношению к условной, вспоминая советскую риторику, линии партии не так уж и велика. Немецкая леволиберальная «taz» или французская «Liberation» в своих оценках определенных, прежде всего внеш-

неполитических событий зачастую куда более интенсивно и эффективно обслуживают глобальные неоколониальные интересы крупных корпораций и правительств, тоталитарные политические тенденции и откровенно крайне правые националистические движения и партии в отдельных странах, чем это когда-либо удавалось изданиям правоконсервативного толка.

Предвзятость и идеологическая индоктринированность, нетерпимость к иным точкам зрения, полная неосведомленность и, главное, упорное нежелание признавать сам факт своей неосведомленности уже давно характеризуют не только лагерь записных «плохих парней», но и записных «хороших». Среднестатистический представитель немецкой интеллигенции, условный избиратель партии «зеленых», который с пеной у рта и совершенно справедливо будет часами сокрушаться по поводу электоральных успехов партии «Альтернатива для Германии», в лучшем случае признает свою некомпетентность в разговоре о куда более радикальных националистических движениях и партиях у власти на постсоветском пространстве. В худшем же он начнет воспроизводить нелепые стереотипы и крайне ангажированные мнения и оценки, почерпнутые в новостных выпусках и политических ток-шоу, например, первого канала немецкого общественного телевидения ARD, который по степени необъективности, идеологического манипулирования, неприкрытого обслуживания интересов правящих элит и журналистской самоцензуры в последние годы все больше приближается к стандартам первого канала отечественного ТВ.

Этический и культурный релятивизм как методологический принцип является важным аспектом постколониальных исследований, которые незаметно для их представителей с их непременно благими намерениями часто становятся орудием интеллектуального неоколониализма и культурного империализма.

Проблема культурного империализма в академической сфере встала с особой остротой в последние годы, по мере усиления гомогенизации и унификации по американскому образцу систем высшего образования во всем мире, причем не только на уровне



Младен Стилинович «Цензурирую себя», 1976.

организации и администрирования учебного и исследовательского процесса, но и на уровне содержания учебных программ, а также исследовательских тем, установок и методологий.

Один из самых ярких и глубоких анализов этой проблемы был предложен Пьером Бурдые и Лоиком Ваканом в статье «О хитрости империалистского разума», опубликованной в 1999 году в журнале *Theory, Culture & Society*. По их мнению, основой культурного империализма является «универсализация частностей, связанных с конкретной исторической традицией, через недопущение того, чтобы эта связь признавалась»⁹. Иными словами, речь идет о неких обусловленных социальным и культурно-историческим контекстом правилах, положениях, выводах, практиках и институтах, которые в их «деисторизированной форме» в качестве универсальных и нормативных навязываются всему миру. Исследуя проявления культурного империализма в рамках академической системы, авторы разбирают историю и причины экспансии ряда понятий и концепций, ко-

торые, будучи разработанными и релевантными для объяснения одних специфических практик и феноменов, активно применяются для анализа других, причем без должного учета особенностей, а порой и принципиальных отличий последних. Так, в частности, Бурдые и Вакан достаточно подробно останавливаются на примере навязывания характерной для американского общества жесткой расовой дихотомии белых и черных исследованиям социальной реальности в других странах, в которых, подобно Бразилии, этнорасовые различия гораздо более дифференцированы и не укладываются в дуальную «американскую модель».

Подобное «глобальное» навязывание «американской модели» как таковой и в этом, и во многих других случаях осуществляется, разумеется, не посредством неких артикулированных институциональных предписаний, а является результатом «символического доминирования и влияния США в области всех форм научной и особенно полунучной продукции, главным образом через власть консекрации и мате-



Младен Стилинович «Покупаю храбрость, решимость, борьбу, безопасность», 1983. Картон, акрил, 46 x 45 см. Предоставлено наследниками.

риальные и символические доходы, извлекаемые учеными в доминируемых странах благодаря более или менее напускной или стыдливой приверженности американской модели»¹⁰.

Развивая этот тезис, Бурдые и Вакан говорят об осуществляемом тем самым символическом насилии, при котором определенные теории, концепции, практики и даже научные дисциплины насаждаются при осознанном или неосознанном соучастии всех вольных или невольных «импортеров» данных интеллектуальных продуктов. Глобали-

зация академической системы и научно-исследовательской культуры в разных странах таким образом оказывается попросту ее американизацией, продвигаемой при непосредственной поддержке различных научных фондов, финансирующих исследования лишь определенного толка и направленности. Помимо деятельности фондов важную роль в деле установления американской культурной гегемонии в академической сфере играют также институты интернационального, то есть неизбежно англоязычного научного книгоиздания и периодики. При этом даже издательские решения содержательного плана зачастую все больше зависят от непосредственных коммерческих интересов своих издателей, ориентирующихся на конъюнктуру академического рынка, изначально во многом уже предопределенную этой гегемонией.

Подобная экспансия понятий, тем, теорий и дисциплин, или, как выражаются авторы, «всемирный экспорт категорий американской науки» оказывается возможным лишь благодаря наличию определенной институциональной инфраструктуры производства и дистрибуции знания, обладающей собственной логикой функционирования и механизмами воздействия. Именно эта институциональная инфраструктура, включающая различного рода фонды, издательства, экспертные центры, грантовые программы и прочее и создает своего рода материальное обеспечение режима доминирования американской академической модели, ее правил, законов и критериев в других странах. Куль-



Младен Стилинович «Продаю страх», 1983. Картон, акрил, 15 x 48 см. Предоставлено наследниками.

турный империализм является всегда лишь побочным эффектом империализма политического и экономического, что в очередной раз подтверждается и на примере практик доминирования в академической системе.

Подобного рода гомогенизацию и унификацию в режиме *soft power* можно наблюдать, разумеется, не только в академическом мире, но и во всей сфере культурного производства, включая современное искусство. Следуя логике аргументации Бадью и Жижека, данную стандартизацию институциональных структур, принципов их функционирования, писаных и неписаных правил, норм и критериев можно было бы назвать ложной универсальностью, поскольку она является лишь частным случаем тотальной экономизации всех сфер деятельности и неизбежного распространения на них универсальных механизмов функционирования капиталистической системы в целом.

Таким образом, по приведенным выше примерам критического обращения к понятиям «универсальности», «универсализации» и «универсализма» в культурной, социальной и политической теории и философии последних десятилетий становится очевиден разброс в способах их концептуализации, исторических референциях, проблемах актуальной идеологической инструментализации и стратегиях противодействия последним. Универсализм в качестве теоретической установки или системы воззрений, построенной на допущении или даже признании необходимости сведения некоего многообразия феноменов, ситуаций и процессов к определенным общезначимым принципам, законам, нормам и правилам всегда будет пользоваться определенного рода интеллектуальным и политическим спросом в качестве легитимационной базы принятия различных решений и вынесения соответствующих оценок. Вопрос всегда будет заключаться в том, кто, как и, главное, для каких именно конкретных целей будет апеллировать к всеобщей значимости и непреложности тех или иных идеалов, норм, представлений, законов, прав и обязанностей. Равно как и контраргументы, предлагаемые с позиций партикуляризма и релятивизма, их всегда следует анализировать с точки зрения их

фактического, а не декларативного целеполагания и извлекаемой из них выгоды со стороны конечных бенефициариев. В конце концов, перефразируя известный эпиграф к «Империи» Негри и Хардта: «Каждое понятие — это оружие, если применять его правильно».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Zizek S. Only a New Universalism Can Save Us from the New World Order // ABC, May 11, 2017, доступно по <http://www.abc.net.au/religion/articles/2017/05/11/4667236.htm>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 9 июля 2018.

² Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. СПб.: Университетская книга, 1999.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Бадью А. Этика: очерк о сознании зла. СПб.: Machina, 2006.

⁸ Ibid.

⁹ Бурдые П., Вакан Л. О хитрости империалистского разума (1999) // *Censura*, 19 июля 2011, доступно по <http://censura.ru/articles/rusedimperialism.htm>.

¹⁰ Ibid.

Людмила Воропай

Родилась в 1975 году.

Философ, теоретик и критик современного искусства.

Живет в Берлине.



Кадр из фильма «Прометей», 2012. Режиссер Ридли Скотт.

Армен Аванесян и Анке Хенниг

Разделяемое время: гендер, генезис и ужас нерепродуктивного времени

Снова и снова мы удивляемся оборотной стороне одержимости настоящим, с которой мы сталкиваемся в параноидальных, техноманических видениях будущего без человека. Как может быть, что эпоха, столь сосредоточенная на настоящем, как наша, так страшится безлюдного будущего?

Рассмотрим два фильма: «Прометей» Ридли Скотта и «Нечто» Джона Карпентера. В обоих представлены версии будущего, в которых человечеству грозит опасность истребления чужеродными формами жизни. Наша цель — выявить процесс гендерирования этих тревожных сценариев. Мы интерпретируем апокалиптические образы будущего как свидетельство кризиса современной маскулинности и хотим показать, как маскулинные сценарии генезиса можно изменять и поэтизировать с позиции феминистского взгляда на репродукцию.

Спекулятивная поэтика, которой мы занимаемся, заставляет нас сосредотачиваться на фигурах настоящего. Если же мы обращаемся к комплексам времени и роли будущего, то больше всего нас удивляет тот факт, что в научной фантастике будущее довольно редко оказывается экспериментальной площадкой для пойнсиса. Вместо этого мы постоянно натываемся на сценарии генезиса с апокалиптическими финалами. До сих пор мы могли лишь качать головой, недоумевая, с каким азартом научная фантастика проектирует биохронологические нарративы, в которых «будущее прошлое» мыслится лишь для того, чтобы предвосхитить вымирание человека.

В спекулятивной поэтике мы исходим из того, что настоящее и время производятся рекурсивно, а пойнсис создает нечто новое, связывая спекулятивное будущее с настоящим. Внимательный анализ обеих киноисто-

рий позволяет констатировать, что страх перед будущим истреблением человечества свидетельствует и об отсутствии рекурсивного понимания настоящего. Мы же политически прогрессивную альтернативу движимым страхом образам будущего усматриваем, например, в поэтической модели настоящего Донны Харауэй.

Феминистские нарративы/репродукция и рекурсия

Нарративы, как утверждает Сьюзан Стюарт, — суть структуры желания. И тоска, в которую погружает какая-либо история, всегда принимает одну и ту же временную фигуру — фигуру будущего прошлого как сдвига опыта к начальной и конечной точкам, источнику и эсхатону нарратива. При этом отношения между материальностью и значением и устанавливаются, и трансцендируются¹. «Именно эта тоска части по целому движет нарративом и создает иллюзию реального»².

Стюарт рассматривает наложение материальности и значения в структуре, которая (вос)производит смысл, очень буквально. Совершенно неметафорически она говорит, что это беременность, при которой встречаются материальное и символическое. Беременность, таким образом, есть артикуляция значения и воспроизводство означающих.

Генезис описывает в самом общем смысле возникновение чего-либо живого. Обычно он мыслится в моделях развития из чего-либо другого — как момент инновации, результат мутации — и лишь иногда как намеренный акт творения. Тем не менее, генезис сохраняет ауру творения. Поэтому даже секуляризированные образы генезиса не обходятся без пойнсиса,

особенно когда возникновение и развитие жизни представляется как аутопойэтический процесс.

Пойэсис мы понимаем как делание, при котором нечто пересекает границу между небытием и бытием и тем самым открывает пространство истины. Речь идет о практике, которая не просто постоянно производит, но и непрерывно создает наброски фигур мышления. Пойэсис спекулятивен. Его привязка к практике обеспечивает переход спекуляций из небытия в бытие: он создает нечто, но не из ничего, а из небытия будущего, он забирает (возвращает) будущее в настоящее.

С генезисом пойэсис разделяет движение на момент начала, и в обоих материальность и значение связаны одновременно материально и трансцендентно. Оба они трудно отделимы друг от друга. Однако же, чтобы убедиться, что пойэсис и генезис связываются в рекурсивную петлю, мы можем вместе со Стюарт представить себе, как они поглощают друг друга и как тоска осторожно разделяет их. Если тоска дает сбой и ориентированность пойэсиса на будущее (с которой начинается желание истории) в конечном счете не приводит к генезису, то на поверхность, словно глитч, всплывают меланхолия и патриархальный китч в нарративах эволюции.

III: Искусственное оплодотворение

Тематизация репродукции характеризуется, с одной стороны, гендерным, а с другой — технобеспокойством. Лишь изредка они вступают в столь плодотворную связь, как у Шуламит Файерстоун, одной из прародительниц ксенофеминизма. Она выразила надежду, что технический прогресс сможет освободить женщин от биологической необходимости рожать детей. Однако без социальной или социалистической революции, считала она, прогресс репродуктивной медицины будет только усиливать отношения господства.

И действительно, как и боялась Файерстоун, технический прогресс усугубил биополитический сексизм. Например, искусственное оплодотворение привело к появлению постколониально глобализированной индустрии суррогатных матерей. А сочетание двух техносексуальных медицинских практик — легального аборта и пренатальной диагностики — породило так называемый фетицид — непропорционально высокую долю абортс эмбрионов женского пола. Так, по данным ООН, в результате этой практики в Индии не хватает около 50 миллионов девочек, а в Китае — более 30 миллионов. В других странах в 1990-е годы обусловленные абортс коэффициенты рождаемости также составляли до 120 маль-



Кадр из фильма «Прометей», 2012. Режиссер Ридли Скотт.



Кадр из фильма «Прометей», 2012. Режиссер Ридли Скотт.

чиков на 100 девочек. Таким образом, произошло не улучшение положения женщин, а их биополитическая эксплуатация и массовое истребление.

Современные ксенофеминистки, развивая линию Файерстоун³, ставят вопрос о возможности использования технических достижений XXI века в плане трансформации тел — спекулятивного пойнсиса.

Еще один голос, оригинальным образом соединяющий гендерный и технологический дискурсы, принадлежит Лучане Паризи. Согласно ее точке зрения, переходы из биологических в другие тела всегда гендерированы. С одной стороны, она утверждает, что механизация в техническом Новом времени породила бессознательное, от сексизма которого и сегодня еще страдают постиндустриальные общества⁴. Мы видим его, например, там, где деление клеток принимает облик техномаскулинного фантазма полностью Иного. С другой стороны, Паризи видит шанс в том, чтобы приобрести гендерированный образ искусственного интеллекта и оформить его как видение будущего мышления.

Эти соображения можно понять во вполне классическом феминистском смысле, согласно

которому гендер есть язык полового различия — перевод биологического различия в информационное, то есть языковое. Стюарт идет еще дальше, рассматривая беременность как перевод биологической реальности в означающую: «В беременности выражается порог между природой и культурой, между биологической “реальностью” деления клеток и культурной “реальностью” начала символического⁵, — и перенос материальности в значение как основа для способности всех означающих к воспроизводству: «Из этого деления — процесса дифференциации и установления отношений — рождается субъект, созданный, но и отделенный от того, чем он не является»⁶.

Описание Стюарт — хорошая отправная точка, чтобы показать, что происходит, когда начало символической реальности представляется как генезис значения, когда нарративы возникают только как лишенные репродукции, пола и гендера процессы раз- и умножения, экспансии и колонизации, пока, наконец, настоящее и будущее не теряют своего рекурсивного отсылания друг к другу. Возникающие таким образом параноидные сценарии генезиса апокалиптичны и не оставляют места для пойнсиса.



Кадр из фильма «Нечто», 1982. Режиссер Джон Карпентер.

Прометей

«Прометей» Ридли Скотта (2012) рассказывает историю генезиса человеческого, в которой биологическая реальность клеточного деления разворачивается в дистопический нарратив. Группа антропологов находит признаки существования вида, от которого, как кажется, происходит человеческий геном. Благодаря напоминающему современные разработки в Кремниевой долине сочетанию эзотерического пыла и огромного количества денег — предоставленных эксцентричным миллиардером — группа пускается на поиски предполагаемых творцов человечества.

Следуя за генетическими знаками, космические путешественники прибывают на зловещую планету, опустевшую после таинственной катастрофы. Оставшиеся следы указывают, что наши создатели принадлежат к более совершенному виду, обладающему более высокоразвитыми технологиями.

Постепенно выясняется, что речь идет об однополых существах, похожих на мужчин, которым чужды и репродукция, и юность или старость. Это братство техномонахов без первичных мужских половых признаков: они принадлежат к маскулинному гендеру (будучи фалли-

ческими) без мужского пола (пениса). Но как тогда они создали нас?

Очевидно, человеческое существование обусловлено не актом пойнсиса, и наши создатели, согласно этому нарративу, не планировали наше возникновение. Они не демиурги, а отчуждатели, и воплощают принцип генезиса. Этот вид путешествует по космическому пространству, высаживается по одному на безжизненной планете, где принимает черную жидкость, экстрагированную из энергии Вселенной. С этого начинается процесс клеточного деления и сочетания заново. Создатель умирает одновременно с началом жизни на планете. Так мы можем задним числом понять и сцену в начале фильма, где показано такое терраформирование (в первобытном прошлом Земли?).

В переводе в реальную метафору беременности по Стюарт, этот фильм рассказывает о материальности клеточного деления и в то же время об угрожающем значении «темных знаков», возникающих при этом генезисе. Кошмарность этого нарратива в отсутствии репродуктивной способности. В результате клеточного деления и мутации развиваются не только полезные растения, приручаемые животные и люди, но и всевозможные токсич-

ные, вирусные и крайне агрессивные формы жизни.

На отдаленной планете, где приземлилась команда исследователей, эта смертоносная сторона генезиса сохраняется в высокопрочных контейнерах. В какой-то момент она выходит из-под контроля и принимает облик Чужого. Значит, жизнь на Земле и Чужой имеют общее происхождение — только люди об этом не знают!

Единственные выжившие после катастрофы — андроид и бесплодная женщина. Эта асексуальная пара покидает планету и бороздит на космическом корабле Вселенную в поисках Бога — неотменяемого культурного означающего. Тем временем на свет появляется Чужой, прорывая брюшную стенку последнего Создателя в некоем самозапущенном кесаревом сечении, и отправляется в космическое путешествие (чтобы в будущем, как мы знаем из одноименного фильма Скотта 1979 года и множества сиквелов, исполнить свое смертоносное предназначение).

Ненастоящее человека

Поиск смысла этой истории начинается с черного вещества. Его производство — *sacrum* всего производства Создателей — мате-

рия в своей чистейшей форме. Нарративно она принимает значение голого ужаса. Героиня-человек боится, что «Создатели» захотят уничтожить людей за их биологическую и технологическую отсталость. Хотя этот страх не обоснован, но тем реальнее угроза субстанции, которая — по трагической иронии — была и источником человеческой жизни. Зловещая черная жидкость подвергает мужа героини мутации. Вскоре после этого он приходит на корабль в облике существа, напоминающего йети, со сверхчеловеческой силой. До этого он через секс инфицировал героиню черной субстанцией. Теперь в ней растет — хотя она и бесплодна — кракеноподобный вид-предок Чужого.

В настоящем, угрожающем жене, ее мужа больше нет. Он не совсем умирает: между ним и существом, которое возникло «из него» — его тела, его клеток, его плоти — нет связи. «Его» будущее не связано с «его» прошлым. Именно это и представлено как голый ужас.

«Прометей» показывает принцип генезиса в дарвинистическом нарративе, который исчерпывается в желании тотального Другого. Репродукции нет. Чужой и черная субстанция участвуют в этой размноженческой паранойе, которая в силу своего непрозрачного и чужеродного характера откликается на имя «буду-



Кадр из фильма «Нечто», 1982. Режиссер Джон Карпентер.



Кадр из фильма «Нечто», 1982. Режиссер Джон Карпентер.

щее». О настоящем мы из «Прометей» узнаем лишь то, что оно отрезает людей от их прошлого и что размножение означает изменение, которого можно лишь бояться, так как оно несет смерть.

Нечто

В фильме Джона Карпентера «Нечто» (1982), определившего стиль фильмов ужасов на поколения вперед, запутанный клубок из тяги к научным экспедициям, биологической эволюции и общества без репродукции принимает более простую и ясную форму.

«Нечто» тоже начинается с экспедиции, но (чисто мужской) коллектив ученых путешествует не по космосу, а по Антарктиде. Что они хотят исследовать, остается загадкой. Научный прогресс скорее различим как фасад.

Лагерь носит определенное сходство с серверными фермами, которые Рем Колхас недавно использовал как повод, чтобы поразмыш-

лять об архитектуре, не заселенной людьми⁷. Однако в случае этой исследовательской станции перед нами архитектура, не заселенная женщинами. В распоряжении ее обитателей масса свободного времени, настолько избыточного в их пустом настоящем, что его необходимо чем-то занять.

Внезапно начинают происходить странные вещи. Нарратив снимается с якоря, когда в лагере находит приют собака, преследуемая конструирующей командой ученых. Как выясняется, ее заразило «Нечто». Оно поражает одного хозяина за другим, имитирует их генетические коды, ломает их тела и сохраняет в себе их облик на память.

В одной из центральных сцен фильма оно предстает воочию. Мы видим контуры раскрывающегося цветка, ножки насекомых, фрагменты собачьих голов и мужских лиц, связанные мышцами и сухожилиями, капающую кровь и клеточную жидкость, похожую на желчь, — аллерегию эволюции, которая, од-

нако, проявляет себя не как прекрасный порядок органов, а как спекулятивная гипотеза, согласно которой мужское тело — его органы — представляют собой место биологической эволюции.

«Нечто» демонстрирует сходство с Чужим. Однако то, что в «Прометее» проявляется хаотично, во множестве смешанных форм (йети, человека-животного и бесплодной женщины, которая становится беременной наполовину), в «Нечто» имеет более четкие очертания. В обоих фильмах речь идет о компульсивном вопросе, как можно помыслить генезис без репродукции или — если говорить дотехнологично — без беременности.

Эволюция (движимая рекурсивной репродукцией) происходит так же незаметно, как движение материков: это значащий процесс изменения, не достигающий скорости восприятия человеческого настоящего. В обсуждаемых фильмах, однако, эволюция случается посредством резкого скачка в настоящее процесса мутации, который в будущем приведет к тому, что человек будет заменен. Генезис свершается над мужским субъектом, без репродукции и без рекурсии — как прерывно-чудовищно-угрожающая покадровая мутация. Возвышенный трепет перед тем, что превосходит человека — который ошибочно полагает себя сингулярным агентом эволюции — как индивида и как вид. Пожалуй, эта возвышенная и замешанная на страхе фантазия не совсем безосновательна — ведь техническое развитие всего за одно столетие привело к исчезновению огромного количества видов животных из человеческого ойкоса⁸.

Плодотворное чтение

Попробуем прочесть «Прометей» и «Нечто» в таком ключе: в «Прометее» (бесплодная) героиня воплощает отсутствие репродуктивной способности, а Создатели человеческого — мужеподобные тела, которые делятся и тем самым запускают мутацию. В «Нечто» репродукция не имеет ни объекта, ни места, но «Нечто» обязано своей чудовищной реальностью однополному размножению без отношений части и целого. В обоих нарративах движущей силой являются мужские тела, не знающие соединения, а значит, и рекурсии —

то есть тела, которые размножаются без человеческого участия, или говоря еще проще — которые ни в каком будущем не станут беременными.

Репродукция же отличается, прежде всего, рекурсивным моментом, который, как мы утверждаем, имеет центральное значение для гендерного дискурса. Она предполагает, помимо рекомбинации, продуктивный момент и обеспечивается, и продвигается *процессом деления*. При этом речь идет не просто об установлении различия (англ. to divide), но и об общности (англ. to share). Без нее возникает симптоматичная пустота, прочитываемая в нарративах эволюции (как в «Прометее», «Нечто» и других) как история прогресса — как история неудачного (мужского) размножения — и его параноидальных последствий.

Репродукция мереологически

Одна из причин значимости понятия «репродукция» — ее мереологическая базовая форма, то есть тот факт, что она формирует отношение частей и целого, в котором одно и другие ссылаются друг на друга. Вероятно, это можно сформулировать так: беременное тело делит свою(-и) клетку(-и), причем делает это, включая ее в (свое) целое. И поскольку из-за мужского грамматического рода слова «тело» (Körper) в немецком (и среднего — в русском — *прим. перев.*) эта фраза не отличается выразительностью, попробуем снова со словом женского рода: беременность *включает* в себя деление себя и своего любимого.

Репродукция представляет завораживающий образ того, как целое укрывает в себе деление, включает другого (или любимое), чтобы рекурсивно породить нечто новое. Она принадлежит и к центральным механизмам, придающим непрерывность социальным отношениям, капиталистическим способам производства или научному прогрессу и продвигающим их вперед.

Здесь можно снова вспомнить Лучану Паризи, согласно которой возникающее при преобразовании биологической информации в искусственном интеллекте мышление будет гендерировано. Чтобы выяснить как, мы должны рассмотреть инструментальный разум, вступивший в это поле биологической жизни⁹.



Кадр из фильма «Нечто», 1982. Режиссер Джон Карпентер.

Симпойэсис

Как и для Паризи, для Донны Харауэй мысли о будущем — размышления о нем или воображение будущего мышления — приобретают свою выразительность во взаимодействии с сегодняшними решениями, которые они превосходят или блокируют, выдвигают или опровергают, хаотизируют или фокусируют, делают мыслимыми или немислимыми, включают или исключают, обеспечивают или сдерживают.

В сегодняшнем решении реализуется момент возвращения будущего. Из гипотетического будущее превращается в реальное, оно, так сказать, возвращается к себе, как только принимается решение. Возвращение будущего придает настоящему рекурсивную форму.

Харауэй рассматривает сегодняшние решения с противоположного полюса дилеммы нечеловечности, а именно — с биоэкологической стороны. Для нее нечеловеческое мышление также достигло биокультурной страты, где так и кишат нелюди, твари, существа и гибриды, и где свершается развитие. Однако понятие «эволюция» кажется ей обманчивым¹⁰: бактерии, вирусы, растения, животные и люди развиваются «инволюционно», ссылаясь друг на друга, и благодаря этому экосистемы, в которых они участвуют, становятся сложнее и обширнее. Части ссылаются на части, поглощают и ассимилируют

части, производят части, которые ссылаются на целое системы и делят его далее.

Параноя нечеловеческого мышления о будущем, для которого будущее прошлое может состоять лишь в прогнозе уничтожения человеческого, чужда Харауэй. Напротив, она настаивает, что генезис останется синхронным, сложным, симбиотическим, поэтическим деланием. «Симпойэсис — простое слово; оно означает «со-действие». Ничто не делает (себя) само; ничто не является действительно аутопойэтическим или самоорганизующим. Земляне <...> никогда не одиноки. Это радикальное следствие симпойэсиса. Это слово подобает сложным, динамическим, открытым, ситуированным, историческим системам, слово, чтобы вместе с другими воздействовать на мир, слово для совместного мирения (a word for worlding-with, in company). Симпойэсис окружает, разворачивает, расширяет аутопойэсис»¹¹.

Харауэй приводит процесс языковой инволюции акронима SF, который она разворачивает в понятия science fact, science fiction, speculative feminism, speculative fabulation (научный факт, научная фантастика, теоретический феминизм и порождение вымыслов). В форме мышления, которую она называет фигурами из нити (string figures), обозначаемые так поля окружают друг друга. «Эти фигуры из нити суть практики мышления, так же

как и практики делания»¹². Харауэй нужно лишь превратить SF в глагол, и поэтическая сила делания раскрывается: «String figuring, — пишет она, — симпойэтично»¹³.

Симпойэтичность SF также мыслится практикой, противостоящей величайшей опасности, которой подвержены биоэкологические системы, — глобальной десинхронизации. «Синхрония — это как раз одно из тех свойств систем, которые бушуют по всему миру»¹⁴. Ведь чтобы виды могли адаптироваться и поглощать друг друга, изгоняться, делиться и интегрировать то, что (им) стало частью(-ями), нужно *разделяемое* настоящее.

Так мы добрались до феминистского понимания настоящего. Разделяемое настоящее строится рекурсивно, и его образы будущего производят решения. Эта рекурсивность имеет в то же время и мереологические черты: она делит целое и соотносит части с целым спекулятивно пойэтическим путем.

Перевод с немецкого ВАНИ СОЛОВЬЯ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Из разделения — этого процесса дифференциации и связывания — рождается субъект, и создаваемый, и отделяемый от того, чем он не является; и это первичное разделение/соединение обладает репродуктивной способностью, которая есть основа репродуктивной способности всех означающих». Stewart S. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection (1984). Durham: Duke University Press, 1992. P. X.

² Ibid. P. XII.

³ См. Cuboniks L. Ксенофеминизм: политики отчуждения (2015). Перевод с английского Леси Прокопенко. Доступно по <http://www.laboriacuboniks.net/>.

⁴ Parisi L. Instrumentality, or the Time of Inhuman Thinking // *Technosphere Magazine* #7 (April 2017). Human. Доступно по <https://technosphere-magazine.hkw.de/article1/f8e4d700-f814-11e6-b836-2d14d17e6c00/27b96c50-1708-11e7-8e2c-df8794815e93>.

⁵ Stewart S. On Longing. P. X.

⁶ Ibid.

⁷ Ср. об этом Avanesian A. Von ganzen Städten und teilbaren Ländern, oder: Spekulative Gedanken über eine neue Mere(o)politik des 21. Jahrhunderts //

ARCH+ 228 (Frühjahr 2017). Stadtland — Der neue Urbanismus. S. 225–240.

⁸ Ср. Lippit A. M. Electric Animal. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000; и многих других.

⁹ Parisi L. Instrumentality, or the Time of Inhuman Thinking.

¹⁰ «Если верно, что ни биология, ни философия больше не поддерживают понятие независимых организмов в средах, то есть сочетания взаимодействующих единиц и контекстов/правил, тогда мы должны говорить о симпойэсисе и ни о чем ином. Ограниченного (или неолиберального) индивидуализма, усовершенствованного аутопойэсисом, недостаточно ни фигурально, ни научно — он уводит нас на смертельные пути». Haraway D. Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016. P. 36.

¹¹ Haraway D. Staying with the Trouble. P. 58.

¹² Haraway D. Staying with the Trouble. P. 14.

¹³ Haraway D. Staying with the Trouble. P. 34.

¹⁴ Haraway D. Staying with the Trouble. P. 73.

Армен Аванесян

Родился в Вене в 1973 году. Литературовед, философ, художник. Автор таких книг как «Майяификация» (2017), «Переписать: этика знаний — поэтика существования», «Ирония и логика Нового времени» (обе 2015), «Спекулятивный рисунок» (с Андреасом Тёпфером, 2014), «Феноменология иронического духа» (2010). На русский язык переведена «Поэтика настоящего времени» (в соавторстве с Анке Хенниг, 2012, русское издание — 2014). Живет в Вене и Берлине.

Анке Хенниг

Родилась в Котбусе в 1971 году. Литературовед, философ, киновед. Автор книг «Метаноя: спекулятивная онтология языка» (2014), «Поэтика настоящего времени» (обе в соавторстве с Арменом Аванесяном; 2012, русское издание — 2014), «Советская кинодраматургия: конфликтные линии между литературой и кино 1930-х» (2010). Живет в Лондоне.



Материал иллюстрирован фото перформанса Бернднаута Смильде «Нимб», 2012–2013.

Зейгам Азизов

Универсальное через частное: нечеткий объект (истории) искусства

Невозможность «универсального»

В обществах, озабоченных улучшением условий человеческого существования и где широко обсуждаются ключевые проблемы нашего времени — миграция, право на различия, свобода слова и свобода рынка и другие — в таких обществах сложные философские и научные теории становятся подчас частью повседневности. Первоначально они находят свое отражение в искусстве, а затем транслируются им в социальную сферу (для этого от искусства ждут доступности публике, что, как представляется, гарантируется свободным входом в музеи и отказом от дидактичности в пользу большей свободы интерпретации произведений зрителями). В зависимости от политических и других контекстов эти идеи могут некоторое время существовать в качестве апории, то есть возможности невозможного. Универсализм — это как раз одна из таких идей. Она либо принималась, так как с нею связывали возможность упорочения социальных связей между различными субъектами, либо отвергалась, так как расценивалась носящей слишком общий, а для некоторых и слишком преходящий характер¹. Ситуация эта — пример того, как общество порой может увлечься привлекательной идеей, но не суметь воплотить ее в жизнь. Разрыв между миром идей и повседневностью сохраняется. Универсализм в этом смысле суть «бесконечная задача» — если воспользоваться понятием Гуссерля, писавшем о бесконечном горизонте философского знания, цель которого он видел не в оправдании традиции, а в постановке вопросов². Бесконечное состоит из конечных частных, а это значит, что универсализм невозможен без частных, которые являют собой конечные элементы, представляющие нечто универсальное.

Невозможность универсализма заложена в традиции западной метафизики, фундированной идеей всепроникающего Логоса. Как верно отмечает Деррида, логоцентристская метафизика могла быть конституирована только в контексте культуры, чья система языка формировалась согласно правилам фонетического письма. Исходя из этого, Деррида противопоставляет «логоцентризму» «фоноцентризм»³. Односторонний западный универсализм не замечает различие между «фоно» и «лого», порождаемым голосом и расширяющимся до феномена. Но что происходит с голосом, когда он визуализируется в письме? Он отрывается от своего источника — буква разрушает связь с голосом. Когда логос проявляется в тексте, он теряет связь с фонетикой, и, как отмечает Деррида, это отражает различие между логоцентричностью и фоноцентричностью, присущими западной метафизике. Размышляя об этой концепции, японский философ Кодзин Каратани привносит деконструктивистский элемент в пространство идеограмм японской и азиатской философии⁴. Он говорит о том, что каллиграфия, навязанная имперской идеологией, которая доминирует в китайской, корейской и других юго-восточных культурах, осуществляла намного более строгий контроль над массовым сознанием, чем реклама над современным миром консюмеризма. Западная цивилизация основывалась на тексте, который контролировал процесс письма, вплоть до появления визуального через призму модернизма.

Универсализм как неотъемлемая часть мира, разделенного на части

До сих пор все попытки воплощения идеи универсального в том или ином формате —

«абсолютный дух», «интернационализм», «глобализация» — терпели крах, так как с неизбежностью приводили к доминированию одной части мира над другой. Но поскольку существует насущная необходимость солидаризации людей независимо от (или, возможно, по причине) различий между ними, вопрос универсализма был и остается частью актуальной повестки. В контексте культуры это понятие расширяет эстетические и интеллектуальные возможности субъектов, примером чего может служить возникновение современного искусства⁵. На политическом уровне оно помогает установить глобальную связь, а на научном — выработать общие критерии, объединяющие объекты мира. Различие приходит с упорством языка и феноменов. Встает вопрос о возможности универсализма через частное, артикулированное различиями. Здесь важно напомнить, что западная метафизика помещает универсальное в пространство Абсолюта. Абсолют — это противоречие, а выражение абсолютно — это различие. Пример этому может быть позаимствован из языка. Границы грамматики исключают субъекты, так как одновременно являются границами смысла — за ними, как говорит Витгенштейн, только бессмысленное⁶. В противовес ему Делез замечает, что бессмысленное — это избыток смысла, который дает возможность трансгрессии через выражение бессмысленности самой по себе⁷. С этой точки зрения, различие становится осмысленным для дальнейшего повторения или выражения. Примером этому может служить изучение иностранного языка. Так, универсальное проявляется не только в абсолютном, но и в частном. Несмотря на то, что различия помогают обнаружить связь, артикуляция власти различия затрудняет ее реализацию. Несоостоятельность универсализма — в его односторонности: он предоставляет привилегию Западного перед Восточным вместо попытки установить их равноправие. Сегодняшний «кризис беженцев» может быть объяснен с этой точки зрения. Низведение Гегелем мирового духа до «духа на белом коне» также связано с европоцентричной природой исключения других культур⁸. Такая позиция вступает в конфликт с пониманием мира как «историко-философской ситуации»⁹, где универсальное, как и частное, представляется отголоском про-

шлого, который является пустым знаком того, что уже имело место. В этом смысле универсализм не может функционировать как Абсолют. «Универсализм» — незаконченный философский проект, так как это понятие не зафиксировано и в разных философских контекстах интерпретируется по-разному.

Я также настаиваю на том, что концепт универсального заслуживает внимания только при условии, если включает в себя понятие частного. Понятие «универсализма» все еще присутствует в частном. Оно не исчезло, как полагают многие теоретики, а продолжает существовать после того, как было оставлено в пользу различий и частных. Универсализм следует мыслить как бесконечный проект и трактовать в контексте идеи «универсальное через частное», которая является концептуальным инструментом для создания общей картины мира. Мир никогда не представал перед нами как универсальный; он всегда существовал разделенным. Наука показывает, что физический мир состоит из частей, частных объектов. В некоторых теориях этими объектами являются атомы, которые делятся на более мелкие частицы. Подобно физическому миру, мир культуры также фрагментирован, так как состоит из индивидуумов, наделенных разным мышлением. Вот где я ищу универсальное через частное. Мысль выражается в языке. Универсальное создается через разделенность. Необходимо найти универсальное в частном. Выстраивание общей картины универсального через соединение разных частей может оказаться полезным для представления и осмысления картины мира, и неважно, насколько подобная процедура напоминает искусственный монтаж. Отказаться от универсализма — значит отказаться от возможности универсального мышления, выбросить нужное вместе с ненужным. Поэтому рассуждая об универсализме, мы будем подразумевать новый универсализм, который позволит нам помыслить возможность невозможного. Новое понятие (новый универсализм) дает пространство для принятия решений и постановки вопросов вне сформированных стереотипов, возникших из страха перед сложностью термина «универсальное» и ошибочного его отождествления с идеей обобщения. Обобщение и универсализм — это разные концепты. Первый основан

на стереотипах, второй — на попытке исследовать, что из частного есть в универсальном. Универсальное включается в «общую картину», а не наоборот — такой поворот сильно меняет положение дел¹⁰.

Например, встает вопрос, как применить универсалистское мышление к ситуации с мигрантами? В настоящее время мейнстримные медиа понимают проблему миграции людей как миграционный кризис, хотя она, скорее, должна восприниматься как социальное движение, которое происходит постоянно и с позиций глобализации противостоит концепту Национального государства. Кризис необязательно обозначает остановку движения, скорее, он фиксирует устойчивость этого явления и рост его значимости. Однако для защитников концепции Национального государства это всего лишь еще один кризис, так как они верят в возможность властной остановки потока людей силами государственных структур. Нужно понимать, что кризис — это нечто частное, возникшее внутри универсального. Обобщая проблему миграции только с точки зрения негативного взгляда, они исключают из поля нашего зрения власть, отличную от доминирующей — власть людей, которая называется «блоки власти», а также не допускают саму возможность свободного переселения людей в пользу сохранения привилегии доминирующей силы¹¹. Такой вид прагматизма — прямо

ориентированный на принятие решения, не может согласиться с тем фактом, что кризис обычно является неотъемлемой частью большего или универсального, которое всегда проявляется в частном. В этом смысле, я думаю, что универсальное невозможно схватить подобно тому, как невозможно схватить бесконечное. Опять же — бесконечное может быть раскрыто через конечное, как и универсальное может быть раскрыто в частном. Другая проблема заключается в ответе на вопрос — каким образом конечное конечно, а частное «частно»? С понятия конечного исследования только начинаются¹². Частное — это последнее достижение универсального, первый в ряду вопросов, количество которых только растет. Проблема, созданная таким способом вопрошания, интересна, так как оставляет место для последующих решений, сформулированных в формате «возможно» или «может быть», который порождает противоречивое пространство.

Я воспринимаю противоречивое пространство, созданное сегодняшней реальностью, в более оптимистичном ключе, если смотрю на ситуацию с точки зрения понятия нечеткости. Любая форма, в которую заключена мысль, нечетка. Это неопределенность так или иначе является пространственно-временным элементом, дающим возможность объекту существовать в некоторой форме до того, как эта



форма изменится¹³. С этой позиции мы должны исследовать объект искусства как нечеткий объект, который может преодолеть кризис через проблематизацию вопроса универсализма как собственного вопроса, от которого не должно уходить, пока на него не найдется ответ.

Нечеткие объекты и универсализм

Понимание универсализма без частного или как его противоположности слишком прагматично. Частное определяет потенциальность как форму становления. Универсальное и частное должны интерпретироваться как отношение мысли к действию. Витгенштейн на примере процесса возведения стены показывает связь мыслимой модели с действием «строить». В ходе реализации исходный проект претерпевает сильные изменения, которые могут привести к модели здания, отличной от задуманной¹⁴. Через различия, сложные отношения между объектом и субъектом проявляется связь между мыслью и действием. То же можно сказать и об универсальном и частном.

Их связь не является чисто реляционной или дифференцированной: она — нечеткая. Моя критика теорий реляционной эстетики и ситуационизма исходит из этой точки зрения. Реляционная эстетика, помещая объект в зависимость от ситуации, ограничивает потенциал этого объекта, который может раскрыться в другом контексте. Ситуационизм же, отождествляя объект и ситуацию, вообще не оставляет объекту возможность вхождения в отношения с другими ситуациями.

Каждый отдельный объект искусства универсален. Это делает идею искусства проблематичной. Ее можно рассматривать как конечную, в то время как арт-объекты открывают пространство для размышления. Чтобы избежать впадения в формализм, где — либо универсальное, либо частное получает привилегию, необходимо учитывать, что оба эти понятия обуславливаются субъектами, или, по крайней мере, должны быть ими обусловлены. Чтобы самосовершенствоваться и в то же время быть полезным для других, следует иметь некоторый проект своего развития, направленный через внутреннее на внешнее —



такое отношение уже нечетко. Посредством раскрытия этого нечеткого объекта художники создают пространство для рефлексии. Я позаимствовал термин «нечеткий объект» у азербайджано-американского программиста и математика Лотфи А. Заде¹⁵. Он ввел понятие «нечеткая логика» для компьютерных исследований, а я развил эту идею до понимания произведения искусства как «нечеткого объекта». В качестве такового произведение искусства и открыто для диалога¹⁶. Диалог имеет место в (противоречивом) пространстве обсуждения, где ситуация артикулируется согласно текущему моменту. Мое понимание объектов как нечетких объясняется фактом нашего восприятия любого из них через ассоциации, которые мы мысленно вербализуем. Слова же всегда являются нечеткими, потому что не могут быть определены только через одну вещь, но понимаются в контексте множества смыслов, которые они в себе содержат. Тем не менее, наименование объекта делает его интересным для нас в качестве наделенного смыслом. Через сопоставление объекта с именем он репрезентируется в языке, однако язык формируется и развивается во времени, в связи с чем продолжительность существования имени стоит в прямой зависимости от траектории мышления. По этой причине объекты всегда временны и нечетки. Фактически они могут существовать независимо от нашего сознания, но осмысленными они становятся только через знакомство с ними, которое является началом исследования объекта в, пользуясь выражением Деррида, «историко-философской ситуации», где каждый объект содержит нечто универсальное и нечто частное. Вопрос заключается в уровне сложности, который обуславливает динамику мышления и объясняется «нечеткой логикой» Лотфи А. Заде. Эта логика не просчитывается по причине нечеткости своих сущностных качеств и определяет свои границы или временную дефиницию только функционально. В связи с тем, что объекты расположены в пространстве выявления (обнаружения), доступ к ним обеспечивается независимо от их сложности или простоты. Говорить о «нечетком объекте» значит говорить об объекте, который находится в ситуации освоения (схватывания), а любой объект схватывается во времени. Лотфи Заде показал зависимость уровня

сложности объекта от уровня его нечеткости: «...точные утверждения теряют смысл, а осмысленные утверждения теряют четкость»¹⁷.

В процессах осмысления феномена культуры можно вычленив две тенденции. Первая сосредоточена на проблеме идентичности (или идентичности мышления), вторая — на проблеме Абсолюта. Попытки ответа на вопрос идентичности обусловлены желанием определить события максимально в соответствии реальности, а Абсолюта — создать универсальную картину мира. Но так как эти вопросы не имеют ответа, выстроить определенную картину мира можно только временно, в форме гипотезы, осложненной нечеткостью культур. Это объясняет, почему невозможно установить строгую истинность или ложность Абсолюта или идентичности, однако возможно определить степень их истинности или ложности через место их нахождения в пространстве способов понимания. Я называю это пространство возможностей зоной *смысла*. Когда объекты попадают в нее, они становятся достигаемыми. В связи с этим их сложность может быть понята через степень их нечеткости. Универсальные концепты, такие, как Красота, Благо и Истина, в связи с их местонахождением в наполненном смыслами пласте, могут быть очень нечеткими до момента их понимания через конфигурацию этих понятий, что обусловлено тем, что они не до конца определены и не доступны напрямую. Их нечеткость дает возможность встречи с ними.

В некотором смысле искусство — это попытка создания всеобъемлющей картины мира из того, что нам доступно и что состоит из всеобъемлющих объектов. В отрочестве меня очень интересовала английская философия, особенно я любил читать книгу Брэдли «Явление и действительность»¹⁸. Одна из наиболее интересных идей этой книги состояла в размышлении об отношении как самой реальности (реальность как отношение). Можно, независимо от существующих вещей, идей, концептов, построить относительно универсальную картину реальности, что должно повлечь за собой прояснение идеи действия. Это и есть искусство: создание картины реальности как вспомогательной опоры в размышлениях. В этом искусство становится отличным помощником. Мир нельзя объять во всей его полноте,

и эта невозможность есть осознание частичности, возможности невозможного, которая может быть помыслена только в частичности произведения искусства. Искусство — это возможность невозможного.

Универсальное через частное: искусство как универсальный нечеткий объект

Главная проблема мышления и поиска решения — это постоянное избегание сложности, которая обуславливается дихотомией универсальное/частное. Словами Гегеля, «судить о вещи, которая имеет субстанцию и прочную ценность, достаточно просто, понять ее намного труднее, соединить же суждение и понимание в определенное описание — наиболее трудная задача из всех»¹⁹. Несмотря на все обозначенные им трудности, Гегель верил, что универсальная истина может быть обнаружена в частном, так как «истина конкретна», и эта конкретика выражается в искусстве²⁰. Так, International Klein Blue (IKB) (1959) Ива Кляйна — прекрасный пример успешного превращения частного элемента восприятия в универсальный, так как ни один из зрителей не может спутать синий Кляйна с любым другим оттенком этого цвета. Подтверждением этому может служить фильм Дерек Джармена «Блю» 1993 года. Посвященный синему цвету Кляйна и войне главного героя, больного СПИДом, с голубым экраном, он являет собой сложный коллаж универсального через частное. Как результат — уникальный нарратив, замешанный на меланхолии. Отсылка Джармена к работе Кляйна — пример того, как произведение искусства создает универсальное пространство истории искусства, где универсальное и частное не строго разделены, но позиционируются через свои отношение и различия²¹. Это является хорошей демонстрацией того, как каждый субъект может быть вовлечен в поток непрекращающегося процесса истории. История также заключает в себе много возможностей и техник поддержания существования субъектов в их отыгрывании и имитировании (от итальянского *imitiare*: создание образа из другого образа) собственной истории с помощью движения вперед и обратно²². Ставится под вопрос сущностная принадлежность — вместо истинной идентичности предлагаются множественные идентичности, возникающие в про-

цессе работы памяти. Каждый индивидуум, в этом смысле, конституируется как универсальное, составленное из созданных историей частных, таких, как отношения, события, позиция и так далее, которые все вместе создают ассамбляжи. Так универсальное артикулируется в частном. Дальнейшее становление индивидуума может сопровождаться сбором запасов истории. Каждый субъект является ассамблем; каждый индивид — вместилище универсальной истории. Лучше всего это выражено в феминистском слогане 1970-х: личное это политическое!²³

Глобальное циркулирование идей искусства в форме «записанной памяти» трансформирует историю в язык искусства сегодняшнего дня. Это открывает перспективу для универсального, или, возможно, для трансниверсальных зон смысла, возрастание значения различных стадий развития современного искусства с целью объединения разных опытов. Это связано с тем, что история регенерирует значение через силу его метафорической природы и незакрепленности путем постулирования образов в разных статусах. Вследствие этого, история искусства как записанная память содержит внутри себя ресурсы, которые позволяют ей быть использованной в дальнейшем. Любое размышление должно начинаться с прожитого опыта субъектов, рассматриваемых как недолговечные и неуместные внутри исторической традиции, с целью их концептуализации²⁴. Это побуждает к изучению частного, индивидуального, другими словами, неконцептуального, которое всегда рассматривалось как неподходящее для сверхрационального создания.

И универсальное, и частное тесно связаны с ранее упомянутыми вопросами, которые также могут быть определены как две парадигмы: идентичность частного и универсальность абсолютного. Обе категории в значительной степени являются основаниями и частями реальности, но не ответственны за полноценное ее развертывание. Вместо этого они играют роль носителей нечеткости и в этом качестве определяют рамки нечеткости культур. Таким образом, частность невозможной идентичности может быть осмыслена через универсальный Абсолют, а универсальный Абсолют — через временную и частную идентичность. Хотя обычно политика указывает на идентичность субъекта через его географическое



место рождения, более приемлемым было бы считать реальным местом рождения субъекта место его первого контакта с культурой — место резкого роста. На деле это может быть совершенно отличная от места реального рождения культура. В связи с этим рассуждать об идентичности в прямых терминах некорректно, так как она намного сложнее. Можно обратиться к идее «первичного импульса», предложенной Стиглером, как к «методу, предшествующему мышлению»²⁵. Возвращение к первичному импульсу на самом деле влечет за собой не необходимость детального изучения прошлого, а обращение к определенному элементу, который существует как напоминание универсального, вписанного в процесс, который когда-то сыграл роль в формировании субъекта.

Размышление о не вполне формалистском и не вполне контекстуальном, то есть нечетком объекте — возможный способ обновления деятельности. Это делает очевидным тот факт, что универсальность или частичность объ-

ектов важна, как важно и то, что они помогают нам в совершенствовании некоторых качеств и уклонении от катастроф. Нечетко универсальное, нечетко частное: нечеткое универсальное через частное. Такой подход позволит наблюдателю сменить угол зрения. В конце концов, наивысшая цель искусства — не стать формалистским или контекстуальным, универсальным или частным, а дать возможность для освобождения субъектов. Даже если художники создают работу, опосредованную конкретной формой идентичности, такой, как страна или биография, они создают универсальные объекты, которые достигают своего определенного значения. Вот почему в трудные для искусства времена, такие, как наши, это работает как напоминание, которое освежает память, мотивирует и стимулирует. Искусство будет существовать, пока последний вопрос, стоящий на пути к освобождению, не окажется решенным. В этом смысле искусство — это метод, нечеткий объект, который записывает определенные моменты времени и напоминает



субъектам разных поколений, что должно быть сделано на универсальном уровне.

Перевод с английского ЕКАТЕРИНЫ КОЛЕСНИК

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Понятие универсализм было также раскритиковано за связь с колониализмом и расизмом Эдвардом Саидом и другими.

² Существует тенденция к использованию таких громких категорий, как «гегемония» или «демократия», в связи с ассоциированием их с чем-то автоматически очень позитивным и необходимым для безоговорочного осуществления. Оно ставится выше проблемы строгого разделения между так называемыми теорией и практикой, которое достоверно ошибочно. Тем не менее, любое философское исследование этого вопроса может открыть новые перспективы в решении проблемы. Универсализм — одна из тех категорий, которая была неправильно понята практиками как расширение и примитивное

сжатие мира до пространственно-временного нечего. Проблема заключается в том, что отношение частностей к разным местам не принимается всерьез.

³ Деррида Ж. Письмо и различие. Перевод с французского Дмитрия Кралечкина. М.: Академический проект, 2000.

⁴ Karatani K. Nationalism and Ecriture, и ответ Жака Деррида, доступно по <https://pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/derrida.html>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 22 мая 2018.

⁵ Изобретение современности (contemporary) как «изобретение традиции», как сказал Эрик Хобсбаум, является фактом модерна (modernity), понятия, которое впервые было сформулировано Джоном Локком. В этом контексте сознательность сама по себе становится частным элементом универсального. Hobsbawm E., Ranger T. (eds.) The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1983; Balibar É. Identity and Difference: John Locke and the Invention of Consciousness. London: Verso, 2013.

⁶ Wittgenstein L. Lecture on Ethics. Malden: John Wiley & Sons, 2014.

⁷ Делез Ж. Логика смысла. Перевод с французского Якова Свирского. М.: Академия, 1995.

⁸ Это отсылка к известному высказыванию Гегеля, произнесенному в момент вхождения Наполеона в Йену.

⁹ Ответ Кодзина Каратани Жаку Деррида, доступно по <https://pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol5/derrida.html>.

¹⁰ Делез Ж. Различие и повторение. Перевод с французского Надежды Маньковской, Эльги Юровской. СПб.: Петрополис, 1998.

¹¹ «Блоки власти» — это понятие, широко используемое в Cultural Studies с целью отделения правительственной власти от власти людей. См. Fiske J. Power Plays Power Works. New York: Verso, 1993.

¹² Называя субъект конечным вопросом философии, Кант становится объектом критики начиная с Фихте и заканчивая современными философами. Ближайший пример — работа «После конечности: эссе о необходимости контингентности» Квентина Мейясу, который заменил вопрос субъективности понятием «контингенции», основываясь на научных открытиях, согласно которым принцип неопределенности — единственное решение, принятое учеными.

¹³ Например, замена печатных книг аудиокнигами, а затем электронными книгами является результатом этой пространственно-временной конфигурации, которая артикулируется нечеткостью мысли, являющейся содержанием книги. Также будет важным сказать, что эти объекты не уничтожают друг друга подобно деструкции устного письменным у Платона, но остаются в своем различии друг по отношению другу как у Деррида, продолжают существовать в новом виде нечеткости, которая проявляется с еще более новыми объектами.

¹⁴ Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы в двух частях, часть первая. Перевод с немецкого Марии Козловой. М.: Гнозис, 1994.

¹⁵ Zadeh L. A. Computing With Words: Principal Concepts and Ideas. Berlin: Springer, 2012.

¹⁶ Одним из примеров нечеткости является история искусства. Глобальное циркулирование идей истории искусства как записанной памяти превращает историю в язык сегодняшнего дня, что открывает возможность для транснациональных зон общения, для укрупнения значения разных стадий развития современного искусства с целью соединения разных опытов. Это происходит потому, что

история регенерирует значение через силу его метафорической природы и его незакрепленности путем постулирования образов в разных статусах. Вследствие этого, история искусства как записанная память содержит внутри себя ресурсы, которые позволяют ей быть использованной в дальнейшем. Так, история искусства питает теорию и практику искусства, создавая пространство для тех, кто хочет больше узнать о нем.

¹⁷ Zadeh L. Computing With Words.

¹⁸ Bradley F. H. Appearance and Reality: A Metaphysical Essay. Oxford: Oxford University Press, 1969.

¹⁹ Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. Перевод с немецкого Густава Шлета. СПб.: Наука, 1992.

²⁰ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Перевод с немецкого Бориса Столпнера. СПб.: Наука, 1999. С. 79–158.

²¹ Художник, который схватывает значение и смысл конкретной ситуации, возводит мост между своим мышлением и созданием произведения. Это может быть недоступно многим художникам, так как требует одновременно правильного выбора и шанса на соединение смысла и частности, к которой привел смысл.

²² Stiegler B. Acting Out. Stanford: Stanford University Press, 2009.

²³ Теория артикуляции Стюарта Холла, теория ассамблежей Делеза находят свое отражение в нашем времени. Не существует доказательств существования концептуально чистого субъекта и какого-либо ассамбляжа, являющегося свидетельством субъекта с творщим сознанием. Примерами подобных теорий могут быть работы Мануэля Деланды, Джудит Батлер, Бернара Стиглера, Майкла Хардта, Антонио Негри и Жака Рансьера.

²⁴ Такая точка зрения стала главной проблемой иррационализма, которая определила художественные и литературные направления XX века, существующие и сейчас. Нужно также заметить, что такие термины, как «рациональное» и «строгое», так же нечетки, как и их противоположности. Вопрос заключается в том, кто ответственен за их содержание.

²⁵ Stiegler B. Technics and Time, 1. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Зейгам Азизов

Родился в 1963 году в городе Сальяны, Азербайджан. Художник, теоретик современного искусства. Член редсовета ХХЖ. Живет в Лондоне.



Материал иллюстрирован работами из проекта Джона Рафмана «Требуется новая эпоха», 2012.

Степан Ванеян

Новости Просвещения: право жертвы, прозрачность неидентичного и норма зрелости.

Критическая философия от Беньямина до Хабермаса как утешение и компенсация

Мы попытаемся прочитать отдельные тексты некоторых философов, одновременно и напоминая о своей искусствоведческой судьбе, и забывая о ней, погружаясь в полные света глубины рациональности, разумности и рассудительности — столь малодоступные в наше время тепловатых интеллектуальных заводов, где тина личного невежества соперничает с илом массового слабоумия...

Посмотрим, что происходит в открытой воде, где раскаленные скалы и неумолимый прибой только и заставляют неутомимого ныряльщика доставлять сокровища бездонных глубин — на поверхность земного моря и к свободе небесного бытия...

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН

Представление истины

Представление (Darstellung) истины-правды, но не ее познание (Erkenntnis) — вот задача истинной философии, в отличие от традиционной («Понятие критики в немецкой

романтике», 1919). Познание направлено на предмет (Gegenstand), в сознании осуществляется владение и обладание предметом. Познание предмета — отношения обладания, но не по отношению к сознанию, а в сознании (сознание — как емкость, хранилище, никак не задействованное по отношению — к вещам, познанное — внутри него и больше нигде). Взаимосвязь (единство) познанного — образовано только в сознании. Единство самой вещи — независимо от сознания, устанавливающего единство по своим правилам. Но это правильное единство, его нельзя прояснить. Но только — показать (zeigen). Настоящее единство вещи вещь представляет (darstellt) сама. Обеспечение этого самопоказа — задача философии. Для этого вещь нужно поместить в новую constellation, чтобы по отношению к привычному познавательному контексту вещь явилась (была увидена) по-новому и поразительным образом.

Философия — языковое представление вещей в их взаимосвязи, но такое представление, которому предпослан опыт нового



Самостоятельность перед миром — и есть иллюзия. Философия отрицает самостоятельность произведения перед миром и тем самым — и связь с миром (связь остается даже в отрицании). В этом ее задача — представление истины. В этом — критика искусства. Философия — как бы рефлексивная поэзия (в духе романтизма). Само произведение этой рефлексией не владеет, ее черты — самостоятельность и независимость (видимая) от мира его (произведения) гешталтов.

Произведение сначала должно пережить себя во времени (*überdauern*), испытать отчуждение от публики и мира. Тогда как сначала оно — только в своем положении дел (*Sachverhalt*) и принимается как образ (*Bild*) мира. Только когда произведение утратит — во времени и со временем — реалии мира, тогда только через философскую критику освобождается, начинает проступать истинностное содержание (*Wahrheitsgehalt*). Различные моменты положения дел, присущих произведению через критика — и вопреки миру, через

упразднение доверчивого к нему отношения, — становятся в единстве моментами идеи, то есть истины.

Произведение, сохраняющее свое доверчивое отношение к миру, сохраняет и свой мифический характер. Мифично все, что отличается *видимой самостоятельностью*, то есть существует лишь в связи с чем-то вовне, даже противопоставляя себя ему (таково искусство как *Schein*). Произведение теряет свою мифичность, когда через философскую критику становится представлением истины и тем самым — спасается (*gerettet*). То есть спасение — через переживание мира и разрешение от связей-контекстов с миром. Произведение тем более становится представлением истины, чем меньше у него связей с миром, чем меньше оно остается описанием мира.

Те гешталты, что выживают во времени, выдерживают длящуюся протяженность, остаются мифическими, отдаваясь своему упадку, и не могут быть спасены с помощью критики. Их спасение (*Rettung*) — лишь в Божьем избавлении (*Erlösung*).

Теология истории

Называющая критика длящихся мифических гешталтов помещается в теологически понятую историю. Если задача философии — критика искусства, то критика тоже помещена в историю. Исторические реалии спасаются в истории, если они презентируют — перед лицом прежнего мира и привычного образа истории — *новое и потрясающее единство*. И как произведение искусства интегрировано в теологию истории, так и посредством критики и исторический мир можно вписать в критику (и искусство). Это именно называющая, но еще не спасающая критика — в «Критике насилия» (1921).

Все гештальты права — мифичны, если они обязаны насилию — как появлением, так и сохранением, даже если и выглядят как от насилия освобождающие. В основе их — преимущество одного перед другим. И подобное преимущество — не правомерно, устойчивое право основано на неправомерном насилии, и такое соединение проникает и в *содержание права* — оно вынуждено защищать свою устойчивость перед угрозой нового — насильственного установления новой правовой нормы.

Выход из такой безнадежной — мифической — ситуации установления и поддержания права с помощью насилия — только через Божественное насилие, которое себя проявляет в отрицающей всякое правовое установление революции. Оправдание революции — только в Божественном насилии. Фактически — это анархический бунт, а не марксистская революция. Рецепция марксизма для Беньямина — политически-психологический, а не теоретический выбор. Он и в марксизме остается мистиком (было замечено и Брехтом, и Адорно: Беньямин, мол, не диалектичен).

Материалистическая критика искусства

Техническая репродуцируемость — отчуждение не через выживание во времени, а за счет превращения в товар: утрата культовой ценности и обретение выставочной ценности — утрата связей с реалиями знакомого мира («Произведение в эпоху технической репродуцируемости», 1936). Утрачива-

ется статус образа мира и видимость самостоятельности перед миром. Аура — культовая недоступность, утрата ауры — близость (профанность-секулярность?).

Но фотография и кинематограф — критическая установка по отношению к искусству (фактически техника и есть сама критика-революция). Фильм не нуждается в критике, ибо он сам — критика (или «критическая форма»?). Задача философии — называние функции фильма. Но есть иная связанность с миром — одновременно эстетизация и политизация кино (фашизм и коммунизм — уже в связке!). Необходима революция как разрушение и избавление (и от фашизма и от коммунизма?).

Теологический материализм

Но вместо анархического бунта (как в «О критике насилия» (1921), где — манифестация чистого Божественного насилия, не связанного никак с сохранением определенных гешталтов, теперь («О понятии истории», 1939) — революция уже понята как исполнение мессианского времени, как полная презентность (*vollständige Gegenwartigkeit*). Но в революции — только шанс мессианского времени, а не сам прорыв. Революция — прыжок из исторического времени.

Но силы черпаются из прошлого: это и есть исторический материализм, а не упование на грядущее. Угнетенное, подавленное не просто взывает к отмщению, но становится источником энергии разрушения и одновременно — избавления. Жертвы — оправдываются и принимаются, — так и происходит спасение (*жертва обретает права, если прежде принесена: сначала страдание — затем воздаяние; видимый детерминизм возникает просто потому, что есть непрерывность одного тела жертвы как соучастия — и со стороны приносящего, и со стороны приносимого; это детерминизм — из-за последовательности, связанности двух сторон единого целого насильственного действия-праксиса; эта взаимность и рождает право жертвы требовать своей доли или даже всецелого отчуждения всего лишнего первого актом — получается, и самой жизни...*).

Такая революция — и в историческом дискурсе (*Geschichtschreibung*) — через отказ от историзма. «Прыжок тигра» в прошлое, в терминах Бенямина: не собирание перлов исторических событий, а изъятие их из прошлого ради современности — ради новых гешталтов и нового саморазумения.

Конструктивный принцип — это цитация прошлого и его актуализация. И это — момент в настоящем, который меняет прошлое, вернее — все течение истории — и охраняет и снимает. (*Фактически исторический материализм — история как материал, как нечто, что выходит из утробы-матери, жертвы — как травма рождения, изъятия из всего прошлого как из небытия.*) Спасаящая критика — как подготовка революции, но как это согласуется с политикой? Или это особая политика — текста или творения (см. Деррида)?

ХОРКХАЙМЕР-АДОРНО

«Традиционная и критическая теория» (1937)

Некритическая, или традиционная теория ориентирована на естественные науки и основана на фактах. Она — система высказываний максимально общих формулировок, из которых, соответственно, возможно выведение новых формулировок. Функция такого типа теорий — соединение высказываний с фактами (постановка в контекст, вернее — производство описаний фактов). Теория создает игровое пространство обращения с фактами, а на самом деле — условия открытия фактов, то есть формирование прогнозов (гипотез), создание пространства возможных событий, условие для ориентации в будущих контекстах и так далее.

Но с помощью теорий возможно конструирование не только фактов и контекстов, но и самих теорий и их взаимодействий. Традиционная теория не отвечает на вопрос о своей зависимости от общественных практик, так как остается внутри предзаданных контекстов, в том числе — и в рамках социальных групп (например, сообщество ученых).

Главная проблема традиционных теорий — невозможность рефлексии (они не ставят вопрос о своих контекстах, потому что не могут поставить). Их отличает неспособность проблематизировать ни факты, ни контексты, ни самих себя. И все потому, что — это общественное производство как совокупность индивидуумов:

- преследующих свои цели (конкуренция);
- не умеющих вырваться из общественных связей (зависимость);
- действующих спонтанно (неразумность).

Производство фактов подчинено этим предзаданным условиям и правилам. Но к такому производству присоединяется и производство самого опыта (восприятия и обращения с фактами). Главное, что производство фактов и опыта может быть неразумным (традиционная теория) и разумным (критическая теория).

Таким образом, критическая теория делает предметом своего внимания неразумность/разумность общественных практик как таковых: проблематизация общественного производства обеспечивает критику экономики.

Но критическая теория не просто вклад в критику общества (в таком случае она сама — опять часть общества, которое критикует), но специфическая общественная практика (критическое мышление). Она освобождает от неразумности: осознанное и лучшее будущее (изменение целого как цель) не может опираться на существующее (сохраняющееся-устоявшееся) общество. Но одновременно критическая теория не может не опираться на существующие политические силы и отношения, равно — и ставить себе политические цели. И так как цель — свобода общества, идущего к будущему, то никакой опоры не может быть на пролетариат и пролетарскую революцию.

Строго говоря, перед нами — не теория, а критическое мышление как таковое. Но откуда берется масштаб диагностирования общества, если постулируется независимость от общества (ведь если внутри — та же неразумность)? Идея Маркса, что капиталистическое производство отчуждает продукты от производителя (пролетариата), и его же образ производства как модели для разум-

ного переустройства (пролетарская революция) — не работает для Хоркхаймера.

Но есть опасность превращения критического мышления в новую теорию. Поэтому критическая теория должна перерасти в самокритическую, что предполагает радикализацию разумно-критической позиции («Разум и самосохранение» (1942) в посмертном сборнике в честь Бенямина). Разум определяется Хоркхаймером как «способность регуляции и оправдания отношений между людьми и их достижениями».

Существуют два способа контроля: 1) ограничение или подавление индивидуальных влечений и 2) уравнивание целей индивидуумов ради совместного сосуществования. Поэтому сохраняющее общество сознательно и разумно ради целого — подавляет индивидуальное, так что, добавляет Хоркхаймер, истинная природа разума — «фашистское общество». Вопрос ставится очень просто: или выживание общества, или смерть индивида.

Тогда как альтернатива индивида — не самосохранение (этим он как раз и подчиняется обществу), а самоотказ, который, в свою очередь, может быть возвращением или в варварство, или в начало истории. В этом, между прочим, и проявляется общая тактика негативного мышления — эсхатологизм и Бог (особенно для позднего Хоркхаймера).

В целом же критика самосохраняющегося разума — это демонстрация его *скрытой и подавленной неразумности*. Из чего рождается и критика насилия, скрытого в разуме как способе самосохранения, причем — через его описание в последовательности (а не в постоянстве сингулярного). Так что критическая теория — это и есть философия истории («Критика инструментального разума», 1947).

Отсюда и столь существенная для Хоркхаймера и Адорно диалектика как самораспространение господствующего разума внутри его собственной сети («Диалектика Просвещения», 1949). Так что (искомое нами) просвещение — это активность самосохраняющегося разума, который самосохраняется осознанно: не просто защита от влечений, но уверенность, что искомо — только освобождение.

Неподчиненность влечениям необходима потому, что во влечениях — угроза, исток которой (и всех угроз) — это природа. Поэтому просвещение является освобождением от природы. Но природа отчетливее всего проступает в так называемом «предпрошлом» (Vor-Vergangenheit), которое и есть архаика, но вовлеченная в подступающую историю (ею при этом не являясь). И в предпрошлом можно жить — среди стихий, животных, растений, звезд, демонов и духов. Артикуляция этого опыта — последующие рассказы об историях, что и есть — миф. *И в этом случае процесс просвещения — это разрушение мифа (снятие чар с мира)*. Вместо историй — понятия, организующие природу, то есть — история как таковая.

Но подчинение природы (просвещение) терпит неудачу, так как уже сама первоначальная жизнь в природе не означает согласие с природой: миф (волшебство, культ и так далее) — уже попытка подчинить природу. И кроме того, артикуляция опыта — уже членение объекта (природы), поэтому мифологический нарратив и оказывается протоформой понятийного высказывания.

У этого дискурса есть целый ряд тем. Система богов заменяет саму природу. Чародей — это победа замещения: вместо силы божества — своя сила (власть) через уподобление (или жесткость-жестокость, или мягкость-нежность: ср. противопоставление хироманта хирургу у Бенямина). Уподобление природе ради подчинения природы как раз и есть мимезис. Мимезис не превращает природу в объект (как понятийное мышление), но и не подчиняется ей в бессилии, а соотносится-связывается с ней на уровне выражения (Ausdruck). Просвещение — это продвинутый мимезис, приравнивание-уравнивание с природой, а не преодоление ее: даже понятийное мышление обнаруживает свою связанность с природой.

Так что овладение природой плюс поглощенность природой как раз и дает диалектику просвещения. Понимание разума развивается в соотношении с мыслью о природе: угроза от природы совершенствует средства защиты-реагирования со стороны разума. История природы (естественная история), равно как и история разума, равны всяким

прочим историям, так как обязательно предполагают начало. Начало разума — природа, на которую он еще не реагирует. Начало природы — отношение к разуму, так как она — начало истории и так далее.

Эта двойственность разрешается с помощью религии: Бог как внеприродное начало (Другой как противоположность природе и тому подобное). В этом весь поздний Хоркхаймер.

Форма мысли и речи о природе должна быть отличной от философии (она определена разумом, определенным природой). Одновременно гештальт обнаружения природы коренится в изначальности истории разума. В этом — весь поздний Адорно. Этот гештальт и есть овладевающий природой разум, противоречащий овладению природой и поэтому оказывающийся историческим местом, обеспечивающим опыт изначальности природы, что и есть для Адорно искусство. И если негативная диалектика есть средство критики философии, то вопрос об историческом месте решается с помощью эстетической теории.

Негативная диалектика

Поэтому «Негативная диалектика (1966) — это и есть намерение «выложить карты на стол», чтобы показать, что «они не то же самое, что сама игра» (Адорно). Фактически перед нами демонстрация (артикуляция) мышления, которое не есть выработанная теория, что предполагает отказ от философского мышления как такового.

Философское мышление — это всегда понятийное мышление, и оно предполагает овладение предметом через отрицание его непосредственного восприятия (это и есть традиционная диалектика). В этом случае отрицание понятийного мышления — возвращение к непосредственно данному (это уже будет негативная диалектика). Этим способом разум разоблачается в его притязаниях на господство.

Но история разума — не есть история природы (как в «Диалектике просвещения»): изначальная природа не есть непосредственно данное. И поэтому мир уже не имеет разумную направленность (*vernünftig einge-*

richtet). Отрицание определяющего мышления (*bestimmendes Denken*) дает освобождение пространства для опыта особенного, что невозможно идентифицировать с помощью понятий: так рождается неидентичное.

Неидентичное — это индивидуальное человека, которое может задевать (*betreffen*) и смущать (*irritieren*). Соответственно мышление, отмеченное негативной диалектикой, располагается в контексте опыта *Betroffenheit/Irritation*. Такой опыт не позволяет такое мышление артикулировать с помощью языковых средств (в языковом гештальте и через всеобщие понятия). Но невозможно представить себе отчетность мышления, отмеченного негативной диалектикой. И в таком случае возможен ли сам опыт мышления индивидуума, если он — сам неидентичное?

На самом деле, отрицание определяющего мышления — только пространство для опыта неидентичного: стоит задуматься об этом опыте — и он сам становится предметом определяющего мышления (невозможно определить неопределяющий опыт). Поэтому единственное, что отвечает условиям негативной диалектики (опыту неидентичного), — произведение искусства: отчет о мышлении, отмеченном негативной диалектикой, — отчет в том, что такое *Kunstwerk*. Так Адорно подходит к эстетической теории.

«Эстетическая теория» (1970)

Существенно то, что понятие искусства сопротивляется определению, ибо искусство — это «исторически меняющиеся констелляции аспектов» (ср. у Беньямина).

Искусство как форма овладевающего природой разума — вот главный тезис, обретающий в посмертной книге Адорно новыми рефлексиями (аспекты по-разному представляют главный тезис). Таких аспектов несколько.

Искусство ни в коем случае не есть теория (философская система). Произведение — это рациональная конструкция, призванная овладевать материалом (звуки, краски, вещества, слова). Сила в произведении, способствующая взаимосотнесенности элементов (*Zusammenstellung*) — это рациональность. Каждое произведение — результат

рационального конструирования. Рациональное конструирование материала в произведении форсировано: материал представлен (репрезентирован-задействован-вовлечен) целиком, то есть во всей своей многомерности и многозначности (моменты материала соотнесены друг с другом многократно и по-разному).

В связи с этими моментами становится понятным, что непосредственное прочтение произведения затруднено: оно как избегающая простого освоения себя индивидуальность. И потому пользователь вступает с ним в конфронтацию.

И искусство тем самым способствует спасению неидентичного: произведение — представитель начальной, непокоренной природы, именно потому, что рациональность запечатлена в нем радикально. Экстремально проводимая рациональность обнаруживает то, что обычно подавлено: в произведении с не-идентичностью можно вступать в отношения и обходиться миметически, не подавляя природу. Тем более, что неидентичность самого произведения не вы-

глядит угрожающе, так как видна рациональная конструкция (в отличие от волшебства из предпрошлого). И произведение — только представитель природы, оно никак не посягает на нее, благодаря максимальной рациональности, которая, впрочем, тоже воспринимается в произведении как соотнесенная с природой, будучи взята в историческом аспекте: это искусство современности, вернее — современного общества (разум действенен в обществе).

Речь идет об искусстве, *аутентичном современному обществу*, и оно потому воспринимается как рефлексия современного состояния общества и как средство критики общественно активного разума.

А философствование как критическая позиция к миру, отмеченного рациональностью, использует искусство как источник масштабов и, главное, как опыт таких истин, что соотносятся (связаны) с философствованием.

Истинное в познании открывается через дискурсивное познание (философия) и через познание в искусстве: *несокрытое*, но



усвоенное (не присвоенное!) и *несоразмерное*, но не используемое (неприменимое). Тем самым искусство открывает истинное как индивидуальное и неидентичное: искусство скрывает истину в отличие от овладевающего природой разума, который одновременно и подчиняется природе. В искусстве же истинное обнаруживается в таком случае, когда индивидуальное и неидентичное материала уклоняется от понятийного определения.

При этом характер искусства в произведении искусства проявляется в его неизъяснимости (*Unausdeutbarkeit*). Произведение искусства — это загадка, которую можно разгадывать на столько, на сколько можно основывать его неразрешимость.

Поэтому эстетическая теория как философия призвана *избегать понимания произведения*: она должна разрабатывать такие понятия, которые будут способствовать не открытию, а сокрытию вещей. Но оставаясь теорией, философия и в случае с искусством окажется с несокрытым, но не истинным. Ради истинного философия сама должна

стать эстетической теорией: ее способ взаимоотношения с искусством — доверие, что искусство покажет ей (философии) истинное. Это не теория эстетического, а сам эстетический опыт, допускающий несоразмерность теории по отношению к эстетическому. Попытка обратить внимание на опыт индивидуального и не-идентичного.

ЮРГЕН ХАБЕРМАС

Перед нами — второе поколение критической теории и уже опыт рецепции и критического взаимодействия с другими парадигмами. Отсюда — ряд принципиально новых понятий, последовательно развернутых, начиная с «Теории и праксиса» (1963).

Публичность

Имеется в виду развитие критической теории с учетом структуры общества: неразумность общества преодолевается структурой



публичности (Öffentlichkeit). Публичность подразумевает возможность разумного собеседования (диалога), и это именно современная версия демократии, то есть организованность интересов членов сообщества и организаций. Но это — и публичность демонстрации процедур и организационных структур.

Но когда публичность неизбежно эволюционирует в массмедиа, происходит ее падение, не упраздняющее, однако, разумную структуру диалога, так как остается возможность подлинного единения.

Но крайне важно то обстоятельство, что сама критическая теория, безусловно, есть продукт общества, и потому возможны два пути критики: отрицание общества или разочарование в обществе.

Критическая теория как социальная наука

Но есть и третий путь — это формирование политической философии как самостоятельного общественного праксиса, где следует различать два исторических варианта. С одной стороны — Аристотель: выработка форм разумного политического действия; с другой — Гоббс: выработка первичных условий такового праксиса, то есть — формирование самого общества. Но проблема в том, что любой такой праксис направлен на сохранение общества. Поэтому критическая теория — организация условий для критических дискуссий, направленных на пробуждение у обобществленного человека внимания к собственному отношению к собственной жизни.

При том, что критическая теория не только инструмент ведения разумного и открытого диалога: критическая теория должна создавать сами условия диалога, а не просто направлять его на разумные цели. Но она остается внутри общества, пока ограничена подобными инструментальными задачами. На самом деле это не только диалог о продуктивном праксисе, удовлетворяющем повседневные нужды (такова позиция Маркса). Критическая теория — это праксис диалога о самом языковом праксисе (так и только так возможна независимость критической теории).

Критическая теория и герменевтика

Так рождается и становится просто необходимым взаимодействие с герменевтикой Гадамера как альтернативной и аналитической философии (проблема мета-языка: возможность говорить об обыденном языке), и Витгенштейну (невозможность метаязыка, так как контекст — только внутри обыденного языка).

Хабермас вводит свое понимание языковой компетенции (понимания) как осознанного перевода, когда становится возможным перешагивание языкового горизонта без необходимости занимать фиктивную (идеальную) позицию по ту сторону языка. Именно эта идея вызвала критику Гадамера, твердо противопоставлявшего истину понимания методу научного исследования (а такова, по его мнению, функция критической теории — как именно методологии).

Ответ Хабермаса достаточно радикален: на самом деле, понимание — это прямое изменение понимаемого (так как речь идет о продуктивном праксисе!). Понимающий не может не отдавать отчет, что он — понимающий, то есть как-то относящийся к понимаемому, а не просто перенимающий понимаемое, не задавая ему вопросов. И потому-то наука (отчетное и ответственное знание) начинается там, где практикуется саморефлексия. А решающая роль саморефлексии — это отличительная черта психоанализа, основные понятия которого Хабермас столь же форсированно и радикально привлекает для нужд критической философии.

Психоанализ и критика идеологии

Психоанализ как наука имеет преимущество в том, что его интерес — совершенство (Mündigkeit). Дело в том, что науки (как и философию) отличает функция выработки и поддержания жизненных форм человека. Сугубо научный аспект теории этой функции видит в интересе (см. «Познание и интерес», 1965).

Так называемые науки опыта (Erfahrungswissenschaften) подразумевают технический интерес, то есть сохранение и расширение направленного на успех (результативного) действия. Науки же герменевтические (her-

meneutische Wissenschaften) нацелены на практический интерес, то есть сохранение и расширение возможностей понимания. Науки опыта связаны с областью инструментального праксиса, науки герменевтические ориентированы на область коммуникативного праксиса. Первые демонстрируют зависимость от экономического и политического контекста, вторые — зависимость от контекста традиции и устоявшегося опыта понимания.

Но общественная зависимость в науках обоих типов маскируется (в их результатах эту зависимость не обнаружить навскидку). Главный интерес — это сохранение условий зависимости, и это менее всего заметно на результатах наук. Ведь результаты — это пущенные в ход интересы. И особенно в самоизображении наук (традиционная методология) эта зависимость маскируется: вместо подлинных интересов — обоснованные мотивы, то есть оправдание посредством объяснения (=рационализация). Уровню рационализации индивидуального поведения соответствует в обществе уровень идеологии (обоснование-оправдание общественного праксиса).

Психотерапевтической практике разборки (Abbau) рационализации (как механизма защиты) соответствует критика идеологии в критической социальной науке. То есть психоанализ не может быть ни рационализацией, ни идеологией. Его интерес — совершеннолетие (зрелость) — свобода от неучтенных зависимостей (Bindungen). Учет (Durchschauen) этих зависимостей осуществляется в саморефлексии.

Она не позволяет заменять (маскировать) интересы познанием (как это случается в традиционных науках), ведь саморефлексия — единство интереса и познания. Невозможность скрыть интереса к зрелости обеспечивает отсутствие необходимости его обнажать (вскрывать-разоблачать). Интерес к зрелости усматривается непосредственно — идея зрелости дана вместе с языком.

Говорение предполагает, что говорящий представляет собой единство себя — не испытывая затруднений (unbezwungen). Психоанализ и критика идеологии имеют в виду возможность свободного диалога — благодаря выявлению (разоблачению) и преодо-

лению задержки (Hemnisse). Поэтому критическая теория занята не указанием на страдания и заблуждения, а выявлением практик неосознаваемого оправдания тех или иных жизненных слоев (психоанализ) или социальных отношений.

С этим связана и программа критики языка как критики отношений понятности (Verständigungsverhältnisse: иллюзия само собой разумеющегося). И психоанализ как раз и есть критика языка, правда, его применение в критической теории — только через преодоление самозаблуждения Фрейда (душа, на самом деле, не есть аппарат влечений).

Не менее важно, что психоанализ — это техника (искусство) понимания через диалог. Но здесь таится и специфика: ориентация не на подразумеваемое говорящим, когда высказывание — это как предположения из испорченного текста. Смысл его вовсе не реконструкция утраченных мест или поиска отсутствующих контекстов для отдельных высказываний: значение открывается благодаря выяснению смысла самой практики повреждения контекста. Эта задача осуществляется:

— через разоблачения говорящего (его речь — это самообман);

— через понимание высказывания как маскировки желания и его демонтажа;

— через обращение внимания на выражения-высказывания, не вписывающиеся в повседневную речевую практику: оговорки и рассказы о снах;

— выявление таких потребностей и желаний, которые противоречат повседневным коммуникативным контекстам и потому вытесняются: коммуникация обеспечивается за счет нарушения коммуникации (!).

Снятие этих коммуникативных нарушений — на пути к саморефлексии, возможность принять вытесненное и найти такие способы его выражения, что не требуют адаптации к установкам повседневной коммуникации. Так осуществляется выработка способов выражения, обеспечивающих не цензурированную и потому не искаженную коммуникацию.

Но следует иметь в виду критику со стороны герменевтики: 1) психоанализ направлен на восстановление повседневной коммуникации (невроз как нарушение), что вовсе



не обеспечивает критическое понимание альтернативой повседневности; 2) критика социальных и идеологических коммуникативных нарушений не может быть приравнена к терапевтическому диалогу; 3) терапия следует за обращением, вызванным страданием, пациента к врачу, но лечение не зависит от страдания и не имеет соответствия в социальных контекстах.

В целом же цель критической саморефлексии совсем не ограничивается поведением в социуме, и ее эффективность не определяется результатами действий. Как практика, критическая теория не нацелена на конкретный результат, так как она не наука опыта (важна сама критическая практика, а не ее инструментальная функциональность).

Только зрелость можно назвать идеей, которая обеспечивает критику общества. Зрелость дана в языке, но не исчерпывается языковой активностью (речью), так как критическая теория отвечает на вопрос, какую языковую форму должна иметь наука: теория языка, описывающая коммуникативную компетенцию.

Коммуникативная компетенция

Она же описывается как взрослая ответственность, то есть осознанная вовлеченность в разговор и умение его вести и вести себя в нем. На самом деле, это лингвистическое расширение ранней концепции свободного диалога: языковая компетенция безусловно предполагает языковую перформацию (Хомский), то есть овладение правилами и построение предложений (высказываний). Но они — не только описание положения дел в мире, но и институциональный акт: использование высказывания в ситуации, в которой пребывает говорящий (это уже отсылка к Остину и Серлю). Иначе говоря, смысл ищет не только высказывания, но и присутствия в ситуации. И, соответственно, коммуникативная компетенция — это владение правилами действий, протекающих в языковых формах.

Но еще более существенно, что правила коммуникации сами могут стать темой диалога (правомочность говорящим применения тех или иных правил предполагает и его оценку как участника ситуации). Поэтому критика коммуникативной компетенции — это уже выход за пределы чисто языковых актов и установление дискурса.

Так становится возможным отказ от принуждения к действию, вместо этого — участие в дискурсе, то есть договоренность с другими участниками языкового действия относительно правил (выбора правил). И так как дискурс есть ни что иное, как действия относительно языковых действий, то он предполагает и соответствующее обращение с коммуникативной действительностью, где первична равноправность участников дискурса. Именно это дает зрелость решений, принимаемых в дискурсе: правомерность участия в коммуникативной ситуации предполагает правомерность самой ситуации и учет всех участников, мыслимых как зрелых (взрослых).

Строго говоря, признак реального присутствия в дискурсе — равномерный и многосторонний учет всех партнеров. Поэтому дискурс успешен пока он не есть действие, которое не утверждается, а производится по необходимости. Так что дискурс — это идеальное коммуникативное поведение, по-

скольку в нем сохраняется связывающая соотношенность партнеров друг с другом. В результате дискурс как акт зрелости осуществляется через разрыв одним из партнеров повседневного контекста (в случае недовольства действиями другого). Такая структура протекания дискурса как идеального (не реализованного) коммуникативного действия делает его открытым в будущее (идеальная реализация речевой ситуации).

Рациональность

И за все этим стоит рациональность («Теория коммуникативного действия», 1981) как способность к речевому поведению, имеющая свое историческое измерение (как признак именно реальности). Но это не инструментальная история рациональности (как у Вебера), а исторически протекающий процесс накопления знания (процесс обучения) как избавление от магии и мифических картин мира.

Такая история осуществляется как сомнение в убеждениях, принимаемых безусловно в качестве составляющих жизненного мира. Но сомнение ведет не только к уточняющим договоренностям относительно жизненного мира, но и к опасности утомления (*Müdigkeit*), ведь чем меньше само собой разумеющихся истин, тем больше нагрузка в выработке новых договоренностей. Казалось бы, выход — выработка не убеждений, а организационных общественных форм, просто заменяющих жизненный мир. Таковы — деньги и власть — структуры и формы функционалистского разума.

Но не только обособление организационных структур, но и феномен экспертности (науки и искусство) создают угрозу для единства жизненного мира. По причине затрудненности или невозможности воспринимать аспекты социума в их повседневной самоочевидности эксперт (особенно организованный в форме науки) оказывается условием подлинности, реально не доступной для большинства. Поэтому столь важна дискурсивная договоренность, то есть способность не только возвращаться к жизненному миру, но и вести диалог между науками и экспертными сообществами. Именно дискурсивная



активность разоблачает опасности самоочевидных систем и вскрывает истоки угроз. Именно дискурс выявляет и природу самоочевидности собственно жизненного мира: его доступность обеспечивает возможность речевой артикуляции своего поведения и выраженных убеждений. Поэтому, говорит Хабермас, дискурсы обретают силу, когда нарушается согласие.

Но ведение дискурсивных практик предполагает и нарушения, и отказы, и, соответственно, появление новых позиций и мнений (пример тому — сама теория Хабермаса, постоянно претерпевающая изменения).

Степан Ванеян

Родился в 1964 году в Москве.

Теоретик и историк искусства.

Автор книг «Пустующий трон» (2004),

«Архитектура и иконография» (2010),

«Архитектура. Сущность, интерпретация, язык» (2014), «Гомбрих, или Наука и иллюзия» (2015).

Живет в Москве.



Пьер Юиг «Отверстие», 2014. Предоставлено Институтом художника, Нью-Йорк.

Саша Бурханова-Хабадзе

Эпоха «пораженного» зрителя: Гарсес, Черчланд, Юиг

1/4.

Процесс развития цивилизации часто представляется лестницей, каждая ступень которой соответствует некому устройству общества и материальной культуры, характерной для той или иной общественно-политической формации. Для каждой ступени также характерна определенная картина мира, которая доминирует в общественном сознании: устанавливает ценностные ориентиры (в лице Бога, государя, понятия общего блага) и определяет границы здравого смысла — проводя черту между нормой и безумием. Она же лежит в основе человеческого восприятия, позволяя представителям разных ступеней видеть и реагировать на события определенным образом. Так — заимствуя формулировку из недавней статьи Генри Киссинджера — в Средние века за объяснение мирового устройства отвечала религия, в период Просвещения — рациональное мышление, в XIX веке — переосмысление истории и опыта предков, в XX веке — идеология¹.

Продолжая эту мысль, можно предположить, что в XXI веке ключевые преобразования в мировосприятии будут связаны с теми радикальными переменами, которые происходят сегодня в наших отношениях с информацией и посредством которых модифицируется субъективность современного человека. Система «поиска по запросу», которую мы освоили посредством интернета, теперь оперирует и по другую сторону экрана — перепрограммируя процесс и функцию человеческого мышления. ОК, Гугл. Задавая бытовой вопрос, мы ожидаем получить выборку из моментальных правильных ответов — минуя при этом фазу экстенсивного поиска, предполагающую погружение не только в сам вопрос (его историю, философию и контекст), но и прямой контакт со средствами производства ответа: вместо них мы имеем дело

с различными алгоритмами, которые имитируют работу этих устройств (например, библиотек, географических карт, видеосалонов, игровых консолей, музыкальных проигрывателей).

В отсутствии необходимости разобраться и поучаствовать в непосредственном процессе поиска, мы получаем альтернативу: согласиться или не согласиться с предложенным ответом, принять ту или иную сторону в дискуссии. Анализируя наши формулировки вопросов, предпочтения определенных ответов и порядков каузальности, алгоритмы перераспределения информации получают достаточно данных для того, чтобы предугадать наши будущие предпочтения и запросы. Как следствие, не будет преувеличением сказать, что сегодня каждый из нас живет в собственном мире, в котором рекомендации новых сериалов, подборки рекламы, а также репрезентация социальных, политических и культурных аспектов реальности отрегулированы по его вкусу и интересам. Чтобы поддерживать наш мир, мы добровольно делимся историей наших предпочтений с алгоритмами. Как результат, мы сами становимся информационными объектами — не переставая при этом быть ее пользователями (субъектами).

Философ Марина Гарсес обратила внимание на изменения, которые происходят в самосознании человека, и тот новый тип субъективности, который формируется посредством этого становления. С одной стороны, пропуская информацию через себя — проживая ее и сживаясь с нею — практически невозможно сохранить нейтралитет и дистанцию, оставаясь сторонним наблюдателем событий, так как акт наблюдения и переключения внимания на что-либо сам по себе является активным действием. С другой, оценочные суждения, идентифицирующие и разделяющие субъектов на победителей и проигравших, агрессоров и жертв



Пьер Юиг «Ортега», 2014. Предоставлено Институтом художника, Нью-Йорк.

также утрачивают смысл из-за неспособности категоричного бинарного суждения описать комплексную динамику информации, не прибегая к упрощению. На смену этим позициям, пишет Гарсес, приходит субъективность «пораженных» (the affected): тех, кого *касается* информация; тех, на кого она так или иначе *подействовала*. Философ приводит такой пример: в то время как «наблюдатель» способен лишь порицать взрыв бомбы на расстоянии и испытывать ужас при виде ее взрыва, а опыт «жертвы» будет сводиться к болезненному переживанию и ожиданию репарации, мы не имеем ни малейшего понятия, на что окажется способен «пораженный» человек в этой же ситуации и как он будет себя вести². Потенциал «пораженного» реализуется в (зачастую нерациональную) реакцию лишь в самой ситуации, в непосредственный момент происходящего. Концептуализация его опыта требует не интерпретации, ретроспективного осмысления или помещения в контекст, а умения синхронизировать поступающую извне информацию и возникающие внутри телесные и эмоциональные реакции в реальном времени — переживая их одновре-

менно. Так, для Гарсес, «пораженный» субъект олицетворяет реализацию предельной человеческой способности воспринимать, которая не опосредована при этом необходимостью осмыслить и понять и которая таким образом материализует (прежде теоретическую) критическую мысль, соединяя ее с реакциями тела³.

Разработанный Гарсес образ «пораженного» во многом схож с концептом «человека будущего» нейрофилософа Пола Черчланда. Ключевая разница между ними заключается в различии контекстов, выбранных для моделирования поведения субъекта: у Гарсес речь идет о переживании субъектом травматичного опыта (взрыв бомбы); субъект Черчланда описан в момент переживания опыта эстетического. Размышляя о возможностях человеческого восприятия в работе «Научный реализм и пластичность разума», Черчланд предположил, что теоретические и эмпирические знания могли бы быть потенциально синхронизированы — через развитие способности забывать на телесном уровне устоявшееся разделение между ними. Так, обновляющаяся информация о мире могла бы быть вживлена в человека, усвоена

на рефлекторном уровне, а теория могла бы беспрепятственно конвертироваться в каждодневный жизненный опыт. В качестве примера Черчланд предлагает рассмотреть воображаемую культуру «людей будущего», у которых понимание здравого смысла, прописных истин и обыденного жизненного опыта основывается на тех сведениях, которые нам с вами известны как специализированные, неприменимые в повседневной жизни концепты современной физики⁴. В примере Черчланда речь идет о тех изменениях в оценке собственного эстетического опыта, которые влечет за собой подобная синхронизация. Представьте, что люди будущего приходят на пляж. Они приходят на знакомый нам пляж, чтобы насладиться шумом волн, как и мы сейчас. Но не размеренным шумом прибоя под свист чаек, нет; они заворуженно следят за амплитудами периодических колебаний давления распространяющихся звуковых волн в океанских впадинах⁵.

Было бы ошибкой предположить, что эти люди слышат лучше, чем мы сейчас: скорее, они слышат *иначе*. Как и Гарсес, Черчланд сравнивает «людей будущего» с нами, их предшественниками — не противопоставляя их как новый вид, но подчеркивая развитую ими способность сживаться с информацией, которую мы постепенно осваиваем. Черчланд определяет обе группы через привычную для них эстетическую парадигму в оценке обыденного — и актуальную в момент их настоящего. Однако то, что *ожидаемо* доставит эстетическое удовольствие в *знакомой* ситуации сидения на пляже, для них и для нас принципиально отличается. Наш опыт от близости шума прибоя и свиста чаек — против их опыта восприятия волнообразных колебаний давления воды. Тот чувственный опыт, который мы переживаем, нельзя качественно сравнить с тем, что испытывают они: наше понимание эстетики каждодневного будет так же недостижимо и непонятно им, как и их для нас. Принципиальное различие между нами — людьми так называемого настоящего и людьми будущего Черчланда — не будет иметь отношения к эволюции тела; наша разница будет скорее подобна разнице в двух пакетах программного обеспечения, которые устанавливают на два одинаковых компьютера. Тела этих людей подобны нашим — однако отрегулированы иначе. Опыт, который доступен им на физическом уровне (информа-

ция как объект, действующий в мире), для нас пока остается территорией знания теоретического: информации о мире. И, если мы примем идею Черчланда, что человеческое тело могло бы развить в себе *иные* способности восприятия — например, посредством тренировок в интенсификации внимания, то мы примем и его парадигму изначально данной нам пластичности восприятия. Важно отметить, что эти тренировки не будут носить характер целенаправленного переименования собственных практик восприятия; они, напротив, будут связаны с развитием способности отрешиться от рационального самовоздействия — и позволить вещам и событиям регулировать восприятие извне.

2/4.

Интереснейшим образом возможности «пораженных» Гарсес и «людей будущего» Черчланда реализуются в субъективности зрителя современного искусства. В пространстве искусства, как и описали философы, ключевые сдвиги происходят в понимании нормальных практик внимания и получения эстетического удовольствия — посредством которого информация обретает влияние как объект искусства. Здесь человек оказывается способен замечать и заострять внимание на одних вещах, упуская из виду другие — на интуитивном уровне понимая, что в позиции зрителя сам он в определенной степени является частью экспозиции: субъектом и объектом информации одновременно.

Человек приходит на выставку и покидает ее; позиция же зрителя, как правило, остается и имеет смысл лишь в пространстве выставки. Новые люди активизируют ее всякий раз по-новому. В этом смысле линейная парадигма времени в пространстве искусства заменяется идеей временной спирали: появление «будущего зрителя» становится новой версией опыта, полученного его предшественником; бесконечное возвращение и переигрывание, которое не отменяет предыдущий опыт, а наслаивается на него и тем самым изменяет. Состояние «становления-зрителем» случается с человеком в галерее как незапланированная встреча, болезнь или предчувствие: не единожды, а многократно, и всегда неожиданно. Это состояние достигается через смену позиции обывателя-наблюдателя — на «пораженного зрителя», который не классифицирует вещи и не строит теорий о

возможном порядке вещей. Его каналы восприятия пластичны, изменяются вместе с трансформациями в пространстве искусства и не подгоняют поступающую информацию под заранее приготовленный для нее формат. Если провести аналогию с примером Черчланда о пляже, они позволят телу зрителя встать на один онтологический уровень с солнечным светом, звуком, температурой воздуха в пространстве искусства, атмосферой и всем тем, что лежит еще дальше. С примером Гарсес о взрыве бомбы — открыться потоку событий и стать по-настоящему уязвимым; сменить лицемерную аффектацию и симпатию на эмпатию, которая влечет за собой структурные изменения: зрителю не стать таким, каким он был до посещения пространства искусства. Отрешиться от культурных значений, которые приписываются вещам и событиям — и вместо этого воспринимать их, не пытаясь анализировать или сравнивать. Не задавать привычный вопрос идентификации собственного ощущения: Что это такое? Что я испытываю? — и вместо этого ставить вопрос о нераскрытом потенциале вещей и тех условиях, в которых этот потенциал реализуется: Где они? Чем они могли бы оказаться? Как могут видоизмениться и что провоцирует изменения? Так, сживаясь с субъективностью зрителя современного искусства, человеку придется оставить привычную логику прагматизма и, как подсказывает философ Эрин Маннинг, «дать волю интуиции» — этой необъяснимой силе, которая способна перенести нас «в самую середину вещи; туда, где нам будет предложено встретиться без посредников с теми качествами и способностями, которые уникальны и являются атрибутом именно этой вещи, несравнимы с другими, не могут быть проанализированы и не конвертируются в описания»⁶.

Парадоксально, но — как показывает опыт — стать зрителем современного искусства удастся не в каждом музее или галерее. Не на каждой выставке, не в любой день и определенно не в любой компании людей. Иногда это случается; иногда нет. Для разных людей одни и те же выставки могут запустить — или не запустить — процесс становления зрителем (объяснить рационально, в чем причина, вряд ли получится). Бесспорно, однако, то, что тем, кто пережил этот опыт, не спутать его с чем-то другим, не забыть и не перестать скитаться по музеям и галереям дальше в надежде испытать его снова.

3/4.

Мне самой впервые довелось испытать опыт становления-зрителем в феврале 2014 года. Мне повезло. Я перепутала время и приехала за полчаса до открытия этой выставки. (Приди я тогда вовремя, я бы вряд ли пережила этот опыт.)

Я захожу на выставку «IL Y A_» французского художника Пьера Юига в Институте художника в Нью-Йорке — и не вижу ничего. Пустая галерея. Необжитое пространство. Краем глаза замечаю людей, суетящихся с последними приготовлениями. Я вижу их в дверном проеме на боковой стене, справа. Официанты разливают напитки, зрители получают инструктаж от девушки-куратора, которая одета в необычное дизайнерское платье. Очевидно, что все они заняты; к ним нельзя подойти и спросить: Что здесь все-таки происходит? На что мне предлагается здесь смотреть? По очевидным причинам меня в тот момент мало интересовало, о чем это произведение искусства, какую идею вложил в него художник. Мне хотелось узнать, где оно.

Через несколько минут мои глаза привыкли к белому, и я стала замечать некоторые вещи. Я увидела группу серых полупрозрачных живых пауков на тонких ножках. Они топтались практически в центре галереи, не подозревая о своей скорой смерти. Ее принесут на своих поддонах художественные критики, коллекционеры, молодые патроны и другие гости, которых по разным причинам позвали на это открытие. На стене справа (недалеко от пауков) обнаруживаю радиатор: очевидно, что он включен, но не обогревает пространство. Стена слева от входа кажется непрокрашенной — или протертой? Мне не видно на расстоянии, и я подхожу ближе. Осторожно обхожу пауков.

По дороге к стене обнаруживаю стопку брошюр, которые, вероятно, имеют отношение к выставке. Поднимаю одну: на ней небольшое жирное пятно. Я наклоняюсь, чтобы заменить ее на чистую; обнаруживаю, что пятна (отличающиеся размером и формой, но такие же жирные) проставлены на всех брошюрах. Нюхаю пятно, чувствую только запах бумаги. Пятно размещено стратегически: оно лишь чуть-чуть соприкасается с вводным текстом к выставке и не создает препятствий для чтения. Читаю текст. В нем не используются привычные обороты речи: «В этой выставке представле-



Пьер Юиг «Паук», 2014. Предоставлено Институтом художника, Нью-Йорк.

но...» или «Работы художника поднимают вопрос о...». Здесь что-то другое. Продолжаю читать. «Морфогенез — процесс возникновения и развития новых форм или формообразование материи. Морфогенез не является пассивным предметом наблюдения. Он одновременно ужасает и завораживает — как и все, что живо, все, что растет и пузырится изнутри»⁷.

Я листаю брошюру, прохаживаясь по галерее. Каждая вещь, которая последовательно открывается мне, зрителю, в брошюре сопровождается небольшим параграфом текста. Следуя этой логике, те вещи, которые указаны в брошюре, но пока не попадались мне на глаза, тоже присутствуют в этой комнате, но прячутся. *Так или не так?* Даже если я их не найду, какая по сути разница? Я прочитаю о них в брошюре. Но разница все-таки есть. Поэтому я не ухожу из галереи сейчас, с брошюрой в руках, чтобы потом найти ответы — например, фотографии вещей, сделанные другими зрителями в Instagram, или документальную съемку экспозиции на сайте самого музея. Меня почему-то не устраивает такой сценарий. Я не доверяю опыту других зрителей. Поэтому я листаю брошюру, все еще прохаживаясь по галерее. Каждая вещь здесь сопровождается небольшим параграфом текста. Текста не описательного,

не разъяснительного и не производящего даже минимальную работу по помещению вещей в единый контекст. Я понимаю, что ставить вопрос: «О чем этот текст?» — неверно. Вместо этого я пытаюсь разобраться: «Что делает этот текст? На что он способен?»

Каждый параграф устроен как сухая справка — одна из тех, что обыкновенно сопровождаются грифом «Для вашей информации». Одна из тех, прочитав которую всегда чувствуешь себя немного разочарованным, даже раздраженным, и хочется сказать: «Ну, хорошо. Но что из этого?». Итак, для вашей информации, вот несколько выдержек из брошюры. «На стенах и на полу галереи присутствуют феромоны, которые выделяются клиторальной glandой самки коричневой крысы. В одной из стен присутствует дыра, размер которой сравним с размером коричневой крысы»⁸. В галерее присутствуют пауки, которые начинают вибрировать и способны на короткие вертикальные прыжки, когда чувствуют вторжение незнакомца на их территорию. В опасной близости от пауков расположен прибор, который посылает электрический заряд в любой объект, оказавшийся на его поверхности. Этот прибор — что-то вроде электромухобойки (его я сначала приняла за радиатор). Здесь же и справка про наряд, в ко-

тором я узнаю дизайнерское платье девушки-куратора. Это точная копия платья, которое в 1896 году носила французская танцовщица Лои Фуллер, прославившаяся своими «радиевыми» выступлениями. В свое время она получила сценическое прозвище «девушка-бабочка» за необычайное сияние ее танцевальных костюмов, которого она добивалась, экспериментируя с токсичными субстанциями и красителями; их опасность для дыхательных путей человека тогда была совсем не изучена. Пока я читала брошюру, в галерее прибавилось народу, и куратор в сияющем платье теперь переходила от одной группы гостей к другой — приветствуя, беседуя. Когда она остановилась и заговорила с кем-то рядом со мной, я как-то инстинктивно задержала дыхание и отошла в сторону. В комнате также наличествует кислород. Я узнаю из брошюры, что он занимает всего 20–21 процент от всего объема воздуха в комнате. Хорошо, что не больше, потому что как химическое соединение O_2 крайне взрывоопасен: «Минимального электрического разряда хватит, чтобы спровоцировать взрыв»⁹. Я тут же вспоминаю размещенную где-то здесь включенную электромухобойку, представляю себе перепуганных, неистово прыгающих в опасной к ней близости пауков... хотя в галерее прямо сейчас столько людей, что пауки вряд ли выжили.

4/4.

Зрителем какого произведения искусства я стала на этой выставке? События и потенциальные развития событий. Реальность, преобразующаяся через случившееся: через реализованные потенциалы вещей, которые активируются наличием других вещей (чаще всего — случайным) в моем присутствии. Вещи случаются (и не случаются) всегда как результат определенной конфигурации со-присутствия. И не так уж важно, что это за вещи; важно — как они действуют друг на друга, чем каждая из них становится, как видоизменяется, когда им случается сблизиться. Эта композиция из пустых стен, пауков, электричества, напечатанных на бумаге слов и традиции вечерних вернисажей стала актантом моего становления зрителем: тем, что провоцирует возможность события, которого бы в противном случае не произошло. Философ Бруно Латур дает такое определение актанту: «Нечто, что действует само, или

чему действие приписывается другими. Действие в этом смысле не несет в себе никакой специальной мотивации, которая могла бы исходить либо от людей, включенных в актант, либо от человечества вообще»¹⁰. Актант не является ни объектом, ни субъектом; может быть человеком или неодушевленным объектом, но чаще всего представляет собой комбинацию нескольких элементов. Актант — это нечто, что вмешивается в ситуацию и своим вмешательством меняет ее процесс, результаты и последствия. Актант является ассамбляжем, который оказывается в подходящем месте в подходящее время и в подходящей конфигурации для того, чтобы произвести изменение в течение событий, является катализатором для неожиданных, непредусмотренных вещей.

У философа Джейн Беннет мы находим такой пример актанта. Она вспоминает, как однажды в Балморе ее вызвали поучаствовать в судебном разбирательстве в качестве присяжной. Осужденный мужчина обвинялся в убийстве. Актантом в этом деле стала небольшая стеклянная коробочка с плотно прилегающей металлической крышкой, внутри которой содержалось микроскопическое количество сгоревшего пороха, оставшегося после выстрела. Этот порох был счищен экспертами с пальцев обвиняемого несколько часов спустя после выстрела — и сейчас предлагался вниманию жюри присяжных как доказательство того факта, что обвиняемый мужчина либо сам совершил убийство, либо находился на расстоянии менее метра от стрелявшего оружия. Порох, таким образом, поучаствовал в ведении следствия одновременно как объект с места преступления и как свидетель совершенного преступления. В ходе следствия порох был предъявлен несколько раз, обретая все большую силу с каждым своим появлением в зале суда, пока наконец не стал ключевым элементом в вынесении приговора¹¹. Здесь важно еще раз подчеркнуть, что ни микроскопическое количество пороха, ни стеклянная коробочка, ни клетки человеческого эпидермиса, ни законодательство, ни слова и эмоции сами по себе — и в какой-то другой момент времени, на другой локации — не были бы способны ни на что подобное. Важно, что именно в этом месте и в этот час комбинация этих вещей поменяла ход действия, которое в случае их отсутствия пошло бы иначе.

Выставка Пьера Юига стала актантом моего становления-зрителем современного искусства; благодаря ее посещению я на телесном уровне поняла, как работает искусство, являясь местом интеракции объектов и субъектов информации разного порядка. Именно на этой выставке культурные значения вещей, в которых я узнала «паука», «электричество», «химическое вещество», «произведение искусства», «ткань» и прочих, были заглушены необъяснимым зовом, исходившим от вещей: их заявлением о своем присутствии. Этот зов был полностью автономен от символических значений, навязанных человеком; он не нес в себе никакой внешней мотивации или сообщения. Как пение сирен, он не был направлен ни на кого конкретного — но будучи услышанным, больше не отпускал. На этот зов хотелось идти, а затем — оставаться в зоне его распространения. Это означало перемещение, движение, изменение позиции восприятия, так как зов разной интенсивности, тональности, текстуры исходил от всех вещей. Морфогенез, запущенный работами Юига, стал методом организации процессов в моей версии зрителя современного искусства: динамики взгляда, его калибровки, настройки внимания, алгоритмов движения в пространстве и попыток вычленивать логику, по которой его себе задавать. Я нахожусь в пространстве, которое контролирует сила, соединяющая вещи, которая не ограничивается ни этой выставкой, ни этой галереей, а охватывает гораздо большую территорию. Эта сила связывает этого паука в комнате с биологическим видом и всей популяцией пауков, с несуществующим первым и последним пауком, а также с тем абстрактным пауком, о котором шла речь в брошюре Пьера Юига: с нематериальным пауком, который мог обрести временное тело в любом из перечисленных пауков.

После посещения выставки Юига все вокруг обрело потенциал объектов искусства. Безотнositельно того, упомянули их в некоей брошюре или нет, окрестили ценным культурным артефактом или нет. По сути, этот ассамбляж из нереализованных потенциалов вещей и событий дал понять, что субъективность «пораженного зрителя» можно забрать из галереи с собой — чтобы продолжить ощущать материальность информации и в повседневной жизни: по мурашкам по коже, по перепаду температур, по беспричинному ощущению трево-

ги, удовольствия или призрачного присутствия. Это стало для меня беспрецедентным опытом истинной концентрации на настоящем, опытом дикого фрактального осознания себя — в моменте осознания себя — в синхронизации себя с моментом. Состоянием, в котором прежде невидимые неидеальные стыки между вещами, событиями и отрезками времени начнут, наконец, бросаться в глаза.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Kissinger H. How the Enlightenment Ends // *The Atlantic*, June 2018, доступно по https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2018/06/henry-kissinger-ai-could-mean-the-end-of-human-history/559124/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=atlantic-daily-newsletter&utm_content=20180515&silverid-ref=MzkdODMxOTc2NDM5S0. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 21 мая 2018.

² Garces M. What Are We Capable Of? From Consciousness to Embodiment in Critical Thought Today // *Bâtard Festival Reader*. Brussels: Bâtard Festival, 2014. P. 114.

³ Там же. P. 115.

⁴ Churchland P. M. *Scientific Realism and the Plasticity of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

⁵ Там же. P. 29.

⁶ Manning E. *Artfulness* // Grusin R. (ed.) *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2015. P. 64.

⁷ Huyghe P. LI Y A. New York: The Artist's Institute, 2014.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Latour B. On Actor-Network Theory: A Few Clarifications // *Soziale Welt* no. 47 (1996). P. 373.

¹¹ Bennet J. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. P. 9.

Саша Бурханова-Хабадзе

Родилась в 1989 году в г. Жагань, Польша. Основатель и куратор выставочного пространства *Exposed Arts Projects* в Лондоне, аспирант Университета имени Святой Марии, Лондон. Ее кураторские проекты выставлялись в Лондоне (176 Gallery, Hanmi Gallery, Display, GRAD), Цюрихе (Манифеста 11) и Москве (Российская академия искусств, ГЦСИ, Рабочий&Колхозница, галерея OSNOVA). Живет в Лондоне.



Андреас Мюллерполе «Лицевые коды. 2110 (Киото)», 1998–1999.

Бернар Стиглер

Дух просвещения в эпоху философской инженерии*

Публичному доступу к интернету двадцать лет. Цифровое общество распространилось через него по всему миру. Стало ли это общество *mündig*, то есть зрелым в том смысле, в каком Иммануил Кант определял эпоху Просвещения как *вышедшую из незрелости*, из *Unmündigkeit*? Конечно, нет: нынешнее общество, похоже, становится, напротив, глубоко регрессивным. В нем непрестанно множатся ментальные, экологические, экономические, политические, социальные и военные расстройства, а всеобщая отслеживаемость, кажется, только усугубляет несамостоятельность индивидов через профилирование поведения.

Если оцифровка несет в себе всевозможные обещания и, как я глубоко убежден, ее разумная и в то же время решительная социализация является первым условием для того, чтобы вывести мир из того тупика, куда его загнала исчерпанная ныне промышленно-консьюмеристская модель, то она требует концепции и согласования *новой правовой основы*, которая, в свою очередь, предполагает формирование нового «Просвещения».

Поэтому я рад, что Нели Крус призывает к новой философии Просвещения в цифровую эпоху, так же как и Тим Бернерс-Ли и Гарри Халпин, когда в статье «Доступ к интернету — это право человека» (*Internet Access is a Human Right*), где они ведут диалог с Винтом Серфом, разработчиком нормы TCP-IP, они утверждают, что доступ к интернету должен стать всеобщим правом².

Но что именно *здесь* означает *доступ*? Или: какого *типа доступа* следует требовать, чтобы он был носителем света, а не тьмы? При каких условиях такой доступ должен быть признан полезным для индивидов и обществ, в которых они живут?

Ответить на эти вопросы, а прежде — верно их поставить — таков вызов, который мы должны принять. А чтобы попытаться его оценить, нужно посмотреть, как, например, в книге «Пустышка. Что интернет делает с нашими мозгами» Николас Карр определяет контекст, который составляет цель мирового саммита по интернету, который собирается здесь в Лионе в этом году³.

*

Всеобщая оцифровка, начавшаяся в 1992 году, вызвала настоящую цепную реакцию, которая перевернула как социальную жизнь во всех ее публичных проявлениях, так и психическую, вплоть до самых интимных глубин. «Пустышка» свидетельствует о колоссальном смятении, которое возникает в результате этого молниеносного роста — который все больше переживается как цунами и, по признанию Николаса Карра, глубоко затрагивает и его ментальное состояние, и который, кажется, должен смести все структуры, унаследованные от цивилизаций всех континентов, рискуя вызвать огромное разочарование или даже сильное отторжение.

* Выступление по случаю Всемирной конференции интернета в Лионе 20 апреля 2012. Впервые опубликовано в *Intellectica* 59 (2013). Перевод печатается с разрешения автора.

Перед лицом того, что устанавливается как негативность нового фактического положения дел, нужно утвердить необходимость и позитивность нового правопорядка. Для этого нам следует обратиться к вопросу о связях техники и права. То, что мы называем правом, в действительности основано на письме. Однако цифровая технология представляет собой последнюю стадию письма. И, как и письмо в эпоху Сократа, цифровое для нас — *pharmakon*: оно может привести как к разрушению духа, так и к его возрождению.

Здесь я хотел бы сказать почему.

1. Учреждение нового правопорядка, основанного на цифровом письме, в действительности предполагает новую эпоху Просвещения.

2. В то же время это новое Просвещение должно критиковать границы самой философии *Aufklärung*, в частности исходя из вопросов, которые ставит философская инженерия, развивающаяся в рамках W3C по инициативе Тима Бернерса-Ли.

3. Новая философия, которая должна появиться из планетарного опыта интернета и, шире, цифрового, пересекающая все культуры и в этом смысле универсальная, не может просто быть философией цифрового просвещения — она должна также быть философией теней, которые неизбежно сопутствуют всякому свету.

*

Мы больше не можем игнорировать неустранимо фармакологический — то есть амбивалентный (в том смысле, в каком Платон говорит о *pharmakon* — одновременно лекарстве и яде) характер письма, будь он алфавитный или цифровой, нанесенный на мрамор или на бумагу, на кремний или на экран цифрового света. Письмо — это условие просвещения, и поэтому Кант говорит, что обращается к «читающей публике». Но свет оно несет всегда лишь вместе с тенями. Вот почему в 1944 году Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер видели в рационализации мира противоположность разума и *Aufklärung*⁴.

Эта неустраняемая амбивалентность, присутствующая и технике в целом, которую XXI век, как и Николас Карр, открывает для себя почти

каждый день через тысячу иных переживаний границ и неоднозначностей технологического прогресса, представляет собой нечто, чего ни современная философия, ни философия античная не могут помыслить. И это то, что нам теперь, перед лицом новых вызовов оцифрованного мира, обязательно нужно попытаться постичь — то, что мы должны научиться мыслить и переживать иначе.

*

В противоположность Тиму Бернерсу-Ли и Гарри Халпину, Винт Серф утверждает, что доступ к интернету не может быть объектом права, потому что цифровая технология — *артефакт, который может меняться*, — и который не перестает меняться. Но разве алфавитное письмо, которое в Греции стояло у истоков права, так же как и геометрическая мысль, не столь же *артефактно*? Действительно, его становление стабилизировалось и универсализировалось в качестве *алфавитного* письма, и, похоже, что через это письмо и его кажущуюся стабильность раскрылись *универсальные* структуры языка и, за пределами языка, структуры *мысли*. Так кажется, — но, возможно, не все так ясно.

И в этом весь смысл разговора с философией, которую мы унаследовали в эпоху всеобщей оцифровки: какой будет роль письма — и, шире, *техники* — в конституции мысли, и особенно мысли, которая универсализировалась через Просвещение и его эмансипирующий дискурс? Сегодня развитие интернета делает эту дискуссию неизбежной — и я утверждаю, что она должна происходить в рамках *digital studies*, для которых должна стать основополагающим вопросом.

Если Тим Бернерс-Ли и Гарри Халпин могут поднять вопрос о всеобщем праве доступа к интернету, который должна воплощать философия на основе сетевой концепции и носителем которой якобы является W3C, это именно потому, что сеть есть функция цифровой технической системы, которая могла бы быть другой, могла бы даже исчезнуть. И, как они утверждают, юридически именно согласно этой философии и на основании стабильности, которую она должна поддерживать, необходимо *гарантировать* не только определенную кон-

цепцию интернета, его функционирования и его конечных целей, но и чувства духовного и социального прогресса, который должна создать оцифровка в целом.

Чтобы углубиться в эти огромные вопросы, нужно учесть два следующих пункта.

Во-первых, если верно, что *res publica*, республика, есть то, что предполагает публичность — то, что *Aufklärung* называет *öffentlichkeit*, — поддерживаемую процессом публикации, то цифровая техническая система образует планетарный и контрибутивный диспозитив публикации и редактury, который радикально преобразует общественный интерес.

Во-вторых, этот диспозитив публикации вписывается в историю процесса грамматики, который сам обуславливает всякий диспозитив публикации. Понятие грамматики, как его сформулировал Сильвен Ору (бывший первым директором Лионской высшей нормальной школы), представляет несколько весьма важных элементов для той дискуссии, которую инициирует Тим Бернерс-Ли вокруг того, что он называет *philosophical engineering*.

С понятием грамматики Ору помыслил технические условия возникновения *grammata*, букв алфавита, и их воздействия на понимание и практику речи — причем от их доалфавитных условий (идеограмм и прочее) и до лингвистических технологий того, что Ору называет «индустриями языка», включая, конечно, книгопечатание⁵.

Я сам расширил это понятие, утверждая, что грамматика в более широком плане описывает все технические процессы, позволяющие дискретизировать и воспроизводить различные поведенческие потоки, через которые проявляются или запечатлеваются переживания людей (говорить, трудиться, воспринимать, вступать в отношения и т. д.). Цифровое — это новейшая стадия так понимаемой грамматики — где все поведенческие модели отныне могут быть грамматизированы и интегрированы планетарной индустрией производства, накопления, эксплуатации и распределения цифровых следов.

*

Грамматика поведения состоит в опространствливании времени, которым,



Андреас Мюллерполе «Лицевые коды. 2110 (Киото)», 1998–1999.

прежде всего, является это поведение (как значащая цепочка слов, оперативная цепочка жестов, перцептивный поток ощущений и т. д.). Опространствливать время значит преобразовывать, например, временной поток речи — допустим, той, что я произношу здесь и сейчас — в текстовое пространство этой же детемпорализованной речи, делать из нее пространственный объект. Именно это и происходит, начиная от алфавитного письма до цифровой технологии, как показывает здесь Уолтер Онг: «Письмо инициировало то, что печать и компьютеры лишь продолжают, — сведение динамичного звука к статичному пространству»⁶.

Этот пространственный объект может быть выгравирован на стене, записан на глиняной табличке, положен на бумагу, метастабильно зафиксирован в памяти кремниевой микросхемы и т. д. — и эти разнообразные типы носителей обеспечивают каждый раз специфические операции — то есть свойственные каждой стадии грамматики.



Андреас Мюллерполе «Лицевые коды. 2110 (Киото)», 1998–1999.

Будучи записанной, устная речь, бывшая временным объектом в гуссерлевском смысле, то есть звуковым объектом, который появлялся, только исчезая, становится в процессе этой грамматики объектом пространственным, то есть объектом *синоптически* видимым, *синописом*, который допускает одновременно *аналитическое* (дискретизированное) и *синтетическое* (объединенное) восприятие. Это опространствливание есть *материализация*. Это не означает, что нечто бывшее нематериальным тем самым становится материальным — не существует ничего нематериального. Например, моя речь материальна: она производится голосовыми органами, которые порождают серии волн, которые, в свою очередь, переносятся молекулами, состоящими из атомов, которые входят в колебание в воздушной среде, и т. д.

Можно говорить о *видимо* опространствливающей материализации в той мере, в какой мы здесь переходим из невидимого — и в этом неразличимого и немислимого — материаль-

ного состояния в иное состояние, доступное для анализа, критики и манипуляций — в обоих смыслах, которые можно придать этому слову, а именно:

1) над которым можно *проводить* аналитические операции и тем самым производить понятливость;

2) при помощи которого можно *манипулировать умами* — как Сократ упрекает софистов, что они манипулируют письмом, то есть опространствливанием времени того, что он называет «живым словом».

Итак, если грамматикизация есть процесс материализации, то гоминизация есть сама и в то же время в самом общем смысле — процесс материализации: человек — это живое существо, изготовляющее орудия и тем самым преобразующее мир, в конечном счете, постоянно *материализуя ожидания* — то, что Гуссерль называл протенциями. Я сейчас поясню, почему мне приходится здесь выражаться словарем основателя феноменологии.

Грамматизация — это весьма специфический тип материализации в более широком процессе материализаций всех видов в рамках того, что Жорж Кангилем называл технической жизнью, — техничности, которая отличает нас среди других живущих.

Грамматизация начинается в верхнем палеолите, спустя два миллиона лет после начала технической жизни. Она позволяет дискретизировать ментальные и поведенческие потоки и тем самым создать *новые* ментальные и поведенческие модели. В процессе материализации и опространствливания, из которого она состоит, граммотизированные составляющие ментальных и поведенческих потоков дискретизируются, и темпоральные ментальные реальности, став идентифицируемыми по конечным спискам поддающихся анализу и счету элементов, *модифицируются в ответ*.

Видимая и осязаемая реальность, происходящая из этого опространствливания, составляет объект, принадлежащий к классу того, что я называю третичной ретенцией. Термин «ретенция» я заимствую у Гуссерля⁷. Ретенция — то, что удерживается мнестической функцией, которая, в свою очередь, является образующей сознания, то есть психического аппарата. В этой психической ретенции Гуссерль разли-

чает два типа ретенций, одну из которых называет *первичной*, а другую — *вторичной*.

Вторичная ретенция — образующий элемент ментального состояния, которое всегда основано на каком-либо воспоминании — сначала была ретенция *первичная*: «первичная» означает — удержанная в ходе акта восприятия и через процесс этого восприятия, но *в настоящем*, что означает, что первичная ретенция — это *еще не воспоминание*, даже если это уже ретенция: воспринимать явление — значит *удерживать и объединять* в ходе восприятия этого явления все, что возникает в нем как идентичное содержание восприятия (воспринимаемого явления), каждый раз представляющееся с иной стороны.

Первичная ретенция — это то, чему, составляя ход текущего опыта, предназначено стать вторичной ретенцией того, кто пережил этот опыт, ставший прошлым, — вторичной потому, что, не будучи более воспринимаемой, она запечатлелась в памяти того, кто ее пережил, и может быть реактивирована.

Но ретенция, как плод некоего потока и вышедшая из темпорального хода опыта, может стать и *третичной* через опространствливание, в чем и состоит грамматизация (и, шире, *всякий технический процесс материализации*) потоков ретенций. Эта ментальная реальность, может, таким образом, быть *спроецирована на носитель, который не является ни мозговым, ни, следовательно, психическим, но техническим*.

Сеть есть то, что дает доступ к такому пространству проекции и интроекции совместных цифровых третичных ретенций, и поэтому образует новое публичное пространство — планетарное, контрибутивное и функционирующее со скоростью света. Какое просвещение и какие тени это время-свет может и должно нам принести? Что есть тень со скоростью света?

Я хотел бы здесь показать, что тень времени света — это *автоматизация*.

*

Мишель Фуко, когда интересовался архивами, делающими возможным всякое знание, в «Археологии знания» говорил о материализации знаний — но не помещая ее в контекст процесса грамматизации и не рас-

сматривая в связи с первичными и вторичными ретенциями⁸.

Знание есть прежде всего совокупность архивированных следов, то есть следов упорядоченных, моделированных, образующих, таким образом, некий порядок — и подчиняющихся этому порядку и той модели, которая его предписывает. Таким образом, моделированное знание сохраняет след прошлого, из которого оно происходит, являясь и возрождением, и трансформацией этого прошлого путем процесса, который Платон описывает как *припоминание*.

Сохранение следов прошлого позволяет создавать схемы коллективной индивидуации сквозь время и в рамках дисциплины, регулирующей отношения между умами, которые, таким образом, индивидуализируются сообща в ходе межпоколенческой передачи — тем самым конкретизируется *процесс трансиндивидуации*, производящий то, что Жильбер Симондон называл трансиндивидуальным, формирующим значения⁹.

Однако условия этого процесса *сверхдетерминированы характеристиками грамматизации*, то есть характеристиками архивирующих носителей, какими являются третичные ретенции различных эпох: идеограммы, рукописные тексты, оттиски, записи, базы данных, метаданные и т. д.

Архив материален, говорит Фуко, а знание по своей сущности есть архив, что означает, что его материальность — не что-то случающееся с ним постфактум, чтобы зарегистрировать его как нечто произошедшее до его материализации, она есть само производство знания. Эта материализация не приходит ни после формы, которую она сохраняет, ни до нее, и ее следует мыслить вне противопоставления материи и формы — как гиперматерию.

Гиперматериальность знания в эпоху интернета и того, что производится в ней как новые процессы трансиндивидуации, должны изучаться как условие построения рациональных знаний и знаний как таковых. Изучение гиперматериальности знания следует помещать в рамки *общей органологии*, исследующей носители и инструменты знаний во всех формах. А в современном контексте это изучение гиперматериальности должно стать в центр digital studies, которые, в свою очередь, должны

стать новой объединяющей и трансдисциплинарной моделью академических знаний во всех формах.

*

Общая органонология изучает отношения между тремя типами органов, характерных для технической жизни: физиологическими, техническими и социальными.

Грамматизация начинается 30 000 лет назад, на специфической стадии процесса коэволюции этих трех органологических сфер, неотделимых друг от друга — как это сегодня предельно ясно показывает нейрофизиология чтения, где, как говорит Марианна Вулф, мозг буквально пишется социотехническими органами, а наш мозг, который она называет *читающим мозгом* и который ранее был написан алфавитным письмом, сегодня пишется письмом цифровым: «Мы не были рождены, чтобы читать. Люди изобрели чтение всего несколько тысяч лет назад. И с этим изобретением мы перестроили саму структуру нашего мозга, что, в свою очередь, расширило доступные нам способы мышления, что изменило интеллектуальную эволюцию нашего вида»¹⁰.

Однако с интернетом мы переживаем переход от читающего мозга к цифровому мозгу, что ставит тысячу вопросов о правах и обязанностях, особенно в отношении юных поколений: «Мы совершаем переход от читающего мозга к мозгу все более цифровому. <...> Чтение исторически эволюционировало <...> и <...> перестроило свои биологические основания в мозге [тех, кого следует понимать] как грамотный вид»¹¹.

И в ходе этого перехода вопрос в том, чтобы определить, «что важно сохранить»¹² — в цифровом мозгу из того, что характеризовало мозг читающий, ведь запись новых схем может стереть и сделать нечитаемыми более старые схемы.

Запись психофизиологических органов органами социотехническими составляет реальность истории мысли, то есть то, что Гегель описал как феноменологию духа — с той разницей, что в феноменологии третичных ретенций, о которой я здесь говорю, техника — главный динамический фактор, причем именно постольку, поскольку она создает систему тре-

тичных ретенций, динамику которых игнорирует Гегель.

Возникновение цифровых технологий, интернета и сети, являющееся также эпохой индустриальных третичных ретенций, представляет собой, по всей видимости, новую (гипертекстовую) страницу, на которой пишется и читается (письмом HTML 5) история мысли — через то, что следует понимать как новый диспозитив публикации, формирующий новое общее дело, новую *res publica*.

Сеть создает устройство чтения и письма, основанное на *автоматах*, позволяющих производить метаданные на основе цифровых метаязыков, которые модифицируют, по Фуко, процессы высказывания и дискурсивные формации. Все это мы можем мыслить лишь при условии детального изучения нейрофизиологических, технологических и социополитических факторов происходящей со скоростью света материализации времени мысли (и не только мысли, но и жизни и немислимого тех, кого называют нозтическими существами, то есть и их бессознательного — во фрейдовском смысле).

Вот почему нужно развивать общую органонологию, способную определить характеристики, ход и цели процесса, который начинается в верхнем палеолите как материализация потоков сознания, проецирующая новые виды ментальных репрезентаций, порожденных самой этой проекцией — а теперь мы увидим, что она также является и их *интро-екцией*.

*

С наскальной проекции, которая также является рождением искусства, начинается овнешнение ментального содержания духа. После неолита появляются специфические третичные ретенционные формы, которые делают возможным контроль этого ментального содержания, как первые вычисления, затем — как пошаговые записи геометрического рассуждения, причем такие, что дух, контролируя и критикуя себя, создает основу *логоса* — который Гуссерль выделяет в 1936 году как лежащий в основе геометрии, основанной на письменной третичной ретенции¹³.

От истока философии и до наших дней этот процесс был *скрыт*: его изучение делала невозможным метафизика *фундаментальной онтоло-*

гии — понимаемая как онтология чистой мысли, то есть мысли, *предшествующей* *примеси* ее овнешнения, мысли, которую Кант называет «априорной» и которую эта метафизика выдвинет как единственное *подлинное* познание, где бытие предполагается предшествующим становлению и тем самым делающим его познаваемым.

В наши дни грамматизация распространяется, ускоряется и трансформирует все формы знаний в тот самый момент, когда нейрофизиология сообщает нам, что пластичность мозга и трансформация того, что Марианна Вулф называет «ментальные схемы», путем интроекции третичных ретенций (например, письменных) есть мысль — состоящая в производстве *новых* схем через процесс материализации, модифицирующей существующие схемы, а иногда и разрушающей их, и вопрос в том, как узнать, что следует сохранять.

Это формирование духа интроекцией третичных ретенций становится сегодня видимым и наблюдаемым, поскольку оно переживается через нейрофизиологию, обеспеченную аппаратами наблюдения жизни духа, то есть движений, которые производятся в мозговом органе как интроекция, но также и прежде всего между этим соматическим аппаратом и устройствами третичных ретенций, происходящих из грамматизации, то есть из проекции духа вне самого себя.

То, что овнешнение духа является *условием* его формирования, означает, что дух не есть чистая субстанция, которая, овнешняясь, отчуждается в своем овнешнении. *Формирование* духа путем его овнешнения — это его выражение (expression) как результат предшествующего впечатления (impression). Проекция духа вне самого себя формирует дух через его материализацию и опространствливание как движение: в этом дух есть мобильность, подвижность и эмоция (именно так следует трактовать тезисы Антониу Дамасиу).

*

Однако эта формирующая дух проекция может быть и его разложением: она делает возможным то, что Сократ описывает как короткое замыкание жизни духа через *безвозвратное* овнешнение — то есть без реинтериоризации. В действительности проекция форми-



Андреас Мюллерполе «Лицевые коды. 2110 (Киото)», 1998–1999.

рует дух лишь настолько, насколько он *ретемпорализует* то, что, будучи опространствлено, должно быть *индивидуализировано* и «интериоризировано», чтобы ожить. Третичная ретенция мертва, и она остается мертвой до тех пор, пока не трансформирует ответным ударом вторичные ретенции, которые формировали психического индивида, на которого эта третичная ретенция воздействует.

Эта трансформация индивида возможна потому, что он, например, после того как буквализировал свой мозг, ставший мозгом читающим, заключен в рамку буквализированных, то есть текстуализированных, вторичных ретенций, которые при этом должны составлять предмет постоянных автоинтерпретаций. Поэтому Джозеф Эпштейн пишет, что «мы — то, что мы читаем»¹⁴.

И это же делает понятным Уолтер Онг, когда утверждает, что грамотные люди — это «существа, чьи мыслительные процессы вырастают не просто из природных сил, но из этих сил как структурированных, прямо или косвенно, технологией письма. Без письма грамотный



Андреас Мюллерполе «Лицевые коды. 2110 (Киото)», 1998–1999.

ум не мыслит и не мог бы мыслить так, как он это делает, не только когда он занят письмом, но обычно даже когда он составляет свои мысли в устной форме»¹⁵.

Иными словами, даже когда грамотный человек говорит и выражается устно, он в этот момент читает и интерпретирует буквально — то есть он «буквально» пишет, если верно, что все, что он читает, записывается в его мозге и, если верно, что все, что он читает, реактивирует и интерпретирует схемы его вторичных ретенций, записанные ранее и в текстовой форме: *грамотный человек говорит как книга, которой он является и которую читает*.

В то же время, ссылаясь на Станисласа Деана¹⁶, Марианна Вулф уточняет, что приобретение новых ретенционных компетенций путем интериоризации третичных ретенций может и заменить «существующие схемы», то есть уничтожить их, и поэтому вопрос в том, как узнать, что «нужно сохранить». И поэтому же Сократ имеет основания утверждать, что *овнешнение может производиться без реинтериоризации, то есть без индивидуации, и что,*

следовательно, нужно по праву и по долгу бороться с софистическим дрейфом.

Какие выводы сделать из этих размышлений в рамках нашей встречи и с точки зрения реактивации проекта Просвещения в сетевую эпоху? Это я попытаюсь наметить широкими мазками в заключение.

*

Письмо мозга — это письмо возможностей кооперации между мозгами — особенно в качестве структур сообществ читающих мозгов или цифровых мозгов. Сократ возражает, что, позволяя замыкать накоротко души (и их мозги), письмо мозга может разрушить и его возможности, одновременно ноэтические и социальные, и спровоцировать структурное выведение из строя, то есть неспособность мыслить самостоятельно.

Это значит, что технические органы, интериоризированные мозговым органом, реорганизованным таким образом, составляют новую стадию мысли только при условии, что социальные организации гарантируют их интериоризацию — например, как *paideia*, практиковавшаяся в платоновской академии. Таким образом, вопрос, что нужно сохранять, это и вопрос о социальных схемах, причем не только мозговых.

Невозможно создать доступ к интернету, не пересмотрев до самых оснований формирование и передачу знаний, чтобы гарантировать историческое понимание роли третичных ретенций как в создании, так и в разрушении знаний, и чтобы составить на этой основе практическое и теоретическое понимание цифровых третичных ретенций, которые переворачивают мозговые и социальные организации. В отсутствие такой политики, цифровому мозгу неотвратимо суждено оказываться медленно, но верно *закороченным автоматами* и неспособным составлять новую форму общества с другими цифровыми мозгами — и тогда *время просвещения заменит общество политическое обществом автоматическим*.

Автоматизация — это то, что делает возможной оцифровку, и если она непомерно увеличивает *власть духа* (как рационализации), то *власть эта* может быть разрушением *знания* этого духа (как рациональности). «Фармаколо-

гическая» мысль цифрового должна изучать противоречивые измерения автоматизации, чтобы противодействовать ее разрушительному воздействию на знания. Вопрос не просто в том, чтобы гарантировать право доступа к интернету, но в том, чтобы иметь право и обязанность знать (через образование), что представляют собой невидимые автоматизмы, которые могут ускользнуть от цифровых мозгов — и могут манипулировать ими, не обучая их манипулировать ими, поскольку они не научили их не только ими манипулировать, но и мыслить с ними, получая тем самым доступ к новому просвещению, на скорости света, и быть в состоянии мыслить тени эпохи света.

Этот вопрос встает в контексте, в котором нейромаркетинг в наши дни способен напрямую предлагать автоматизмы низших слоев мозгового органа, производя короткое замыкание сетей, записанных образованием на неокортекс: *сочетание нервных автоматизмов и автоматизмов технологических — это угроза, с которой должно бороться новое просвещение.*

*

Поскольку мысль есть прежде всего история грамматизации, как история отношений проекций и интоекций между мозговым аппаратом и третичными ретенциями, встает вопрос философской инженерии, как его ставит Тим Бернерс-Ли.

Философская инженерия должна привести к тесной артикуляции между психосоматическими органами, технологическими органами и социальными организациями, следя за тем, чтобы технологический слой не закорачивал психосоматический и социальный слои. В этом задача разумной артикуляции между социальной и семантической сетями, которые должны не противостоять друг другу, а составить то, что в институте исследований и инновации мы называем технологиями трансиндивидуации — через полностью переосмысленные с этой точки зрения социальные и образовательные организации — которые должны составить органы контрибутивного общества.

Перевод с французского ВАНИ СОЛОВЬЯ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Кант И. Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // Сочинения в шести томах. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 25–36.

² Berners-Lee T., Halpin H. Internet Access is a Human Right (2012).

³ Kapp Н. Пустышка: что интернет делает с нашими мозгами. Перевод с английского Павла Миронова. М. BestBusinessBooks, 2012.

⁴ Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Перевод с немецкого М. Кузнецова. М. и СПб.: Медиум и Ювента, 1997.

⁵ Auroux S. La révolution technologique de la grammatisation. Liège: Mardaga, 1994.

⁶ Ong W. Orality and Literacy. New York: Routledge, 1982. P. 81.

⁷ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. Перевод с немецкого Виктора Молчанова. М.: Гнозис, 1994.

⁸ Фуко М. Археология знания. Перевод с французского М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб.: Гуманитарная академия, 2004.

⁹ Simondon G. L'individuation psychique et collective. Paris: Aubier, 1989.

¹⁰ Wolf M. Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain. New York: Harper, 2007. P. 3.

¹¹ Wolf M. Proust and the Squid. P. 4.

¹² Wolf M. Proust and the Squid. P. 4.

¹³ Гуссерль Э. Начало геометрии. Введение Жака Деррида. Перевод с немецкого и французского Михаила Маяцкого. М.: Ад Маргинем, 1996.

¹⁴ Эпштейн цит. по Wolf M. Proust and the Squid. P. 5.

¹⁵ Ong W. Orality and Literacy. New York: Routledge, 1982. P. 77.

¹⁶ Dehaene S. Les neurones de la lecture. Paris: Odile Jacob, 2007.

Бернар Стиглер

Родился в 1952 году в Сене и Уазе.

Философ. Автор множества книг, среди которых трехтомник «Техника и время» (1994–2001), трехтомник «Неверие и дискредитация» (2004–2006), двухтомник «О символической нищете» (2004), «То, что делает жизнь стоящей. О фармакологии» (2010). Живет в Париже.



Аннетт Лемье «Черная масса», 1991. Холст, латекс, акрил, масло. 243,4 x 266,7 x 4,6 см. Музей американского искусства Уитни, обещанный дар Эмили Фишер Ландау.

Борис Гройс

В сторону новой универсальности*

Политизация искусства в основном происходит как реакция против эстетизации политики, практикуемой политической властью. Так было в 1930-х годах, так происходит и сегодня. Некоторое время после окончания холодной войны казалось, что политический процесс был сведен к рутинной, скучной административной работе. Бюрократии не нужно было искусство — и искусство не особенно ею интересовалось. Но сегодня политика вновь стала зрелищем. На политической сцене мы видим личностей, обладающих своеобразной артистической харизмой. Этих людей почитают и также страстно им противостоят. Очевидно, что в этой ситуации искусство не может сохранять нейтральность. Сообщество современного искусства почти единогласно отвергает новые популистские движения и их лидеров. Это отрицание происходит по политическим соображениям, но у него есть более глубокие эстетические основания.

Хотя музеи изобразительного искусства могут гордиться тем, что по-прежнему находятся в центрах современных городов, художественное сообщество с политической точки зрения является меньшинством внутри каждой отдельно взятой национальной культуры. Поэтому неудивительно, что художники испытывают солидарность с группами населения, недостаточно представленными с социальной, экономической и политической точек зрения, и искусство становится одной из площадок для выражения их недовольства и чаяний. Искусство предлагает общественности платформу,

позволяющую сформулировать позиции и выразить мнения, не имеющие шанса быть поддержанными большинством или хотя бы представленными в мейнстримных СМИ. Хороший пример подобной солидарности — выставка «Неполная история протеста» (которая сейчас проходит в Музее Уитни). Она исследует долгую историю — с 1940 по 2017 год — участия американских художников в борьбе за права афроамериканцев, женщин, в протестах против войны во Вьетнаме и в кампаниях против стигмы СПИДа и пренебрежительного отношения к ВИЧ-пациентам. Кульминацией этой ретроспективы стал постер Пола Чана и Badlands Unlimited «Новые нет» (2016), начинающийся со слов «Нет расистам, нет фашистам». Большинство работ, представленных на выставке, отражает положение меньшинств и историю их политической борьбы в США. И это полностью оправдано, потому что в современной политической ситуации действительно необходимо вспомнить историю художественного сопротивления и протеста. Но в контексте выставки в Музее Уитни есть одна работа, которая относится к универсалистским, международным истокам современного искусства. «Черная масса» Аннет Лемье (1991) изображает шествие, напоминающее раннесоветские демонстрации, знакомые нам по фильмам Эйзенштейна и Вертова. Но вместо революционных пропагандистских плакатов в руках демонстрантов копии «Черного квадрата» Малевича. В этом сквозит своеобразная ирония. На самом деле, между Октябрьской революцией и «Черным

* Впервые опубликовано в *e-flux journal* #86 (November 2017). Перевод печатается с разрешения автора и редакции.

квадратом» Малевича существует определенное сходство: оба были интернациональными и универсалистскими. Даже если массы никогда не солидаризировались с авангардным искусством, картина Малевича эстетически совместима с левой политикой его времени. Но этот образ несовместим с каким-либо поворотом к национализму и «традиционным культурным ценностям». Более того, он провозглашает обнуление этих ценностей.

Современное искусство является наследником разрыва с национальными культурными и изобразительными традициями — разрыва, который художественный авангард осуществил в начале двадцатого века. Художники авангарда хотели, чтобы их искусство стало универсалистским, они разрабатывали изобразительный язык, который был бы доступным для любого человека за пределами традиционных культурных границ. Этот универсалистский проект часто подвергался критике, обвинявшей модернистское и современное искусство в элитаризме. В наши дни универсалистские притязания современного искусства стали ассоциироваться с международным рынком искусства и аукционами Sotheby's. В последние десятилетия были написаны тысячи слов против современного искусства, называвших его воплощением и торжеством неолиберального глобализма. Космополитичный, международный характер искусства виделся знаком его сопричастности интересам глобализованного, американизированного капитализма, направленного против разнообразия национальных и местных культур.

В действительности, глобализм, и позже неолиберализм, во многих местах, в том числе и в странах континентальной Европы, воспринимался как обслуживающий в первую очередь интересы США и Великобритании. Противостояние глобализму было почти неотличимо от определенного рода антиамериканизма. По этой причине в европейских интеллектуальных кругах последние культурные и политические тенденции в Великобритании и США встречали с недоверием. Внезапно культурные фронты изменили свои конфигурации на полностью противоположные. «Брекзит» и избрание Трампа столкнули внешний мир с новой волной националистической и изоляционистской риторики, исходящей из тех стран, которые всегда считались источниками и центрами

неолиберальных программ глобализации. Возвращение национализма, которое ранее наблюдалось в таких странах, как Китай, Россия и Турция, теперь пришло в США. В то же время на наших глазах начали распадаться глобализованные системы обмена и информации. Не так давно интернет служил главным символом и средством глобализации. Сегодня нам регулярно напоминают о том, что корпорации и организации, обслуживающие интернет, имеют реальные, физические и офлайн-адреса на территориях, контролируемых определенными государствами. Таким образом, они все чаще используются в качестве инструментов наблюдения, пропаганды и фальшивых новостей. Вместо того, чтобы создавать виртуальное пространство за пределами государственных границ, интернет все больше понимается как арена борьбы в межгосударственных информационных войнах.

В этих условиях художественное поле по-прежнему остается одним из немногих общественных пространств, где сопротивление этим порочным тенденциям остается возможным. Возрождение националистических и суверенистских идеологий и появление их псевдохаризматичных лидеров напоминает миру современное искусство о его интернациональном происхождении — о том времени, когда интернационализм понимался как политический проект, а не маркетинговая стратегия. Ранний художественный авангард не интересовался созданием изображений, которые можно было повсеместно приобретать и продавать. Его целью было объединение политики и эстетики, создание нового универсального пространства, которое объединило бы человечество по ту сторону культурных различий. Конечно, на протяжении всего двадцатого века отношения между политическим и художественным авангардом были мучительными и трагическими, особенно в случае советского коммунизма. Но возрождение национализма и культурного изоляционизма возвращает искусство к девятнадцатому столетию — ко времени до возникновения авангарда. Действительно, когда сегодня читаешь газеты или смотришь телевизор, возникает ощущение, что невидимая рука стерла всю культуру двадцатого века с ее универсалистскими утопическими устремлениями и вернула нас в мир, в котором доминируют национально-культурные идентичности. Однако



Дана Шуц «Открытый гроб», 2016.

без универсалистского проекта все формы модернистского и современного искусства теряют свой смысл, свое истинное послание — они превращаются в пустые формальные эксперименты, в простой дизайн. И вообще, без политического участия искусство перестает быть современным, потому что современность означает вовлеченность в политику своего времени. Действительно, это единственная форма современности, доступная нам в текущих культурных условиях. И было бы огромной ошибкой считать, что универсалистский проект противоречит интересам меньшинств или местного населения. Именно универсалистское сопротивление утверждаемой гомогенности национальных культур открывает путь меньшинствам для утверждения их гетерогенности, разнообразия. Но есть один аспект современной политической ситуации, который непосредственно касается и затрагивает современное искусство. Это проблема миграции.

Миграция — это единственный подлинно универсальный международный феномен на-

шего времени. И это, возможно, единственное явление, которое радикально отличает нашу эпоху от девятнадцатого века. Вот почему миграция стала основной политической проблемой нашего времени. Можно с уверенностью сказать, что в первую очередь отношение к миграции формирует современный политический ландшафт — по крайней мере, в западных странах. Антимиграционная политика современных новых правых партий является следствием того, что можно охарактеризовать как территориализация политики идентичности. Главной предпосылкой идеологии этих партий является то, что каждая культурная идентичность должна иметь свою собственную территорию, на которой она может и должна процветать без вмешательства других культурных идентичностей. Мир разнообразен и должен быть таковым. Но разнообразие мира может быть гарантировано только за счет территориального разнообразия. Соединение разных культурных идентичностей на одной и той же территории уничтожает эти идентичности. Дру-

гими словами: сегодня «новые правые» используют язык политики идентичности, разработанный «новыми левыми» в 1960–1980-х годах. В то время защита самобытных культур была направлена против западного империализма и колониализма, который пытался «цивилизовать» эти культуры, навязывая им якобы универсальные социальные, экономические и политические нормы. Эта критика, несмотря на одностороннюю направленность, была понятной и обоснованной. Но в наше время она изменила свое политическое направление и культурную значимость.

Сегодня критика универсализма нацелена не против западного империализма, а против мигрантов — в особенности против мигрантов, приезжающих в страны Запада. «Новые правые» видят в миграции движение гомогенизации, стирающее конкретные культурные традиции и сложившийся образ жизни стран, на которые направлены потоки миграции. Некоторые европейские страны, такие, как Польша и Венгрия, радикально противодействуют миграции. Некоторые, например, Германия и Франция, предписывают мигрантам полную интеграцию и ассимиляцию — не только учиться принятым нормам поведения, но и даже ощущать себя как немцы и французы, что явно является невыполнимой задачей. Даже в США решение приостановить миграцию из стран Ближнего Востока декларируется как желание не уподобляться Европе. Гомогенизация и интернационализация национальных культур посредством миграции в основном видятся как опасность. Но по какой причине? Я помню время, когда адепты интернета считали, что он породит новую универсальную культуру для всего человечества. Этого не произошло, потому что интернет делает общедоступной информацию о различных культурах мира, но не *сами культуры*. Фактически только миграция ведет в конечном итоге к появлению универсалистской, международной, глобальной культуры. Это то, к чему всегда стремились радикальные художники-авангардисты. И это должно быть тем, к чему сегодня следует стремиться левым, если они хотят избежать интеллектуальной капитуляции при столкновении с собственной риторикой культурной идентичности — ныне направленной не против западного экспансионизма, а против мигрантов из бывших колоний.

Что касается искусства, недавно на меня произвела сильное впечатление выставка «Беспокойная земля» (Миланская триеннале, 2017), посвященная истории вынужденной или добровольной миграции из Африки в Европу через Средиземное море. Особенно прекрасной и пронзительной была видеоинсталляция Исаака Жульена «Западный союз: маленькие лодки» (2007). Эта работа возрождает эстетику картин итальянского Ренессанса, изображающих пытки и страдания христианских мучеников в совершенной художественной манере: прекрасные тела в изысканной обстановке. Сегодня мы склонны к восприятию этой живописи с чисто эстетической точки зрения, игнорируя то, что на самом деле случилось с их героями. Но когда тот же эстетический подход применяется по отношению к страданиям мигрантов, происходящим здесь и сейчас, мы больше не можем сохранять нейтральное, созерцательное восприятие. Таким образом, наша точка зрения на классическое искусство также претерпевает радикальные изменения. Мы начинаем понимать, что вся история искусства сталкивает нас с историей страданий, которые не затрагивают нас благодаря принятым эстетическим канонам изображения этих страданий. Но глядя на работы на этой выставке, я не мог не задаться вопросом о том, способно ли такое искусство изменить отношение западного общества к миграции? Это, конечно, современный вариант старого вопроса: способно ли искусство помочь нам сделать мир лучше? Я сомневаюсь в этом. Но я все еще надеюсь, что оно может помешать нам сделать мир намного хуже.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине. Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа. Преподает в Нью-Йоркском университете. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскрипtum» (2007), «Политика поэтики» (2012) и другие. Регулярно публикуется в «ХЖ». Живет в Нью-Йорке и в Кельне.

Николай Смирнов

Универсализм украденный, спрятанный и возвращенный*

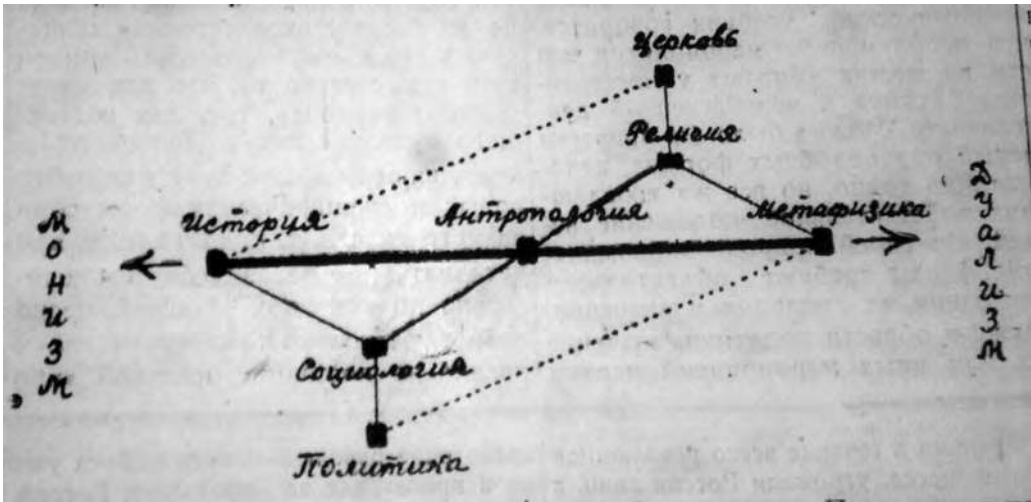


Схема идеократии в газете Евразия, 1929.

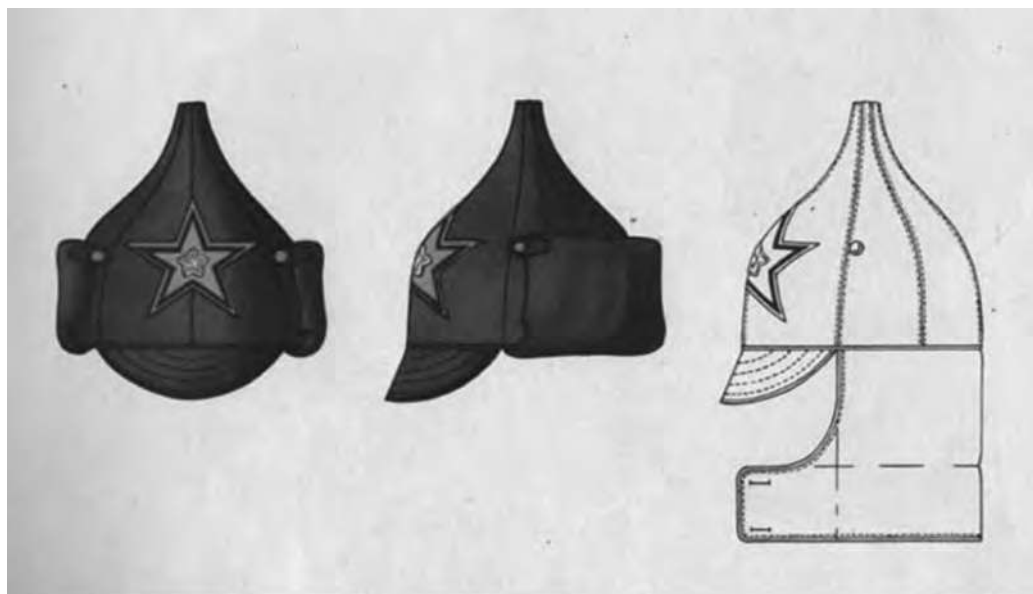
1.

Стало практически общим местом рассматривать классическое евразийство как предтечу постколониальных исследований. Н. С. Трубецкой, чья книга «Европа и человечество» в 1920 году выступила катализатором евразийства, видел культуры как герметичные, часто непрозрачные друг для друга сообщества. Критикуя европоцентризм, он утверждал самоценность других культурных миров. Бог, по мнению Тру-

бецкого, создал мир и пространство разнообразным, и разнообразие это нужно поддерживать. Универсализация ведет к смешению радужного многообразия в серую массу — что способно вызвать лишь культурную катастрофу, подобную вавилонской.

Взгляд классического евразийства был культуроцентричным, и именно в этом он предвосхитил постколониальные исследования, рискнувшие поставить культуру

* Текст написан автором в процессе осуществления исследовательского проекта о левом евразийстве и представляет собой первый его итог. Грант Перно Рикар 2018, вилла Васильев, Бетонсалон, Париж (Pernod Ricard Fellowship 2018, Villa Vassiliev, Betonsalon, Paris).



Николай Смирнов «Революционные головные уборы», 2018. Из серии «Музей левого евразийства».

выше социальных и экономических обстоятельств. Безусловно, столь страстное утверждение незападных автаркий было связано у евразийцев с шоком от крушения надежд нормализации России, последовавшим после русской революции. Молодые, тридцатилетние, хорошо образованные люди из аристократической среды внезапно осознали, что Россия никогда не будет прежней, и надежды на то, что она станет

частью Европы, в одночасье рухнули. Деятельность старшего поколения, их учителей из среды либеральной интеллигенции и легального марксизма, стала казаться бесполезной и неадекватной самой сущности этой страны.

Мир в классическом евразийстве предстает разбитым на территориальные ячейки относительно герметичных геокультур. Каждой из них свойственно свое местораз-

вание, *свой язык* (во всех смыслах этого слова: от строго лингвистического до языка как неспособности делать точный перевод из одной системы мироощущения в другую). Перевод этот и полное взаимопонимание в принципе невозможны, и тот, кто настаивает на такой необходимости, то есть возможности универсализма, по мысли евразийцев, пытается установить собственную культурную гегемонию, подобно Западу в новое время.

Очень важно понимать именно культуроцентричность евразийства, а не националцентричность. Для него возможность разнообразия на основе геокультур всегда была утверждением более широких, чем национальных, общностей, преодолением как универсалистского выравнивания, так и узкого взгляда из «крови и почвы». Поставив экономику и политическую сферу в зависимость от культурных установок, евразийцы, конечно, предвосхитили постколониальные исследования 1970–1980-х годов.

В момент своего появления, и особенно в 1990-е, последние также казались теоретическим инструментом, способным критиковать гегемонистские тенденции, ставить их под вопрос. В какой-то момент постколониальная теория даже воспринималась как замена марксизму, новый, более совершенный его виток, тем более что большинство ее представителей вышло из марксистской мысли.

Однако проделанная позже критика самой постколониальной теории, в частности, со стороны аналитического марксизма, позволяет увидеть, что их центральный вопрос — обращение с универсализмом — совсем не решен. Постколониальная теория в целом и конкретно группа исследований подчинения/угнетения (Subaltern Studies Group) — базовая для всего направления группа ученых, работавших в Великобритании над анализом индийского пути развития, — прячет универсализм рынка и универсализм экономической сферы, говоря, что никакого универсализма не существует. Типичное утверждение постколониального исследователя: в этой стране не капитализм, а нечто другое, посмотрите на различия с европейскими и американскими

образцами. А раз это нечто другое, значит, весь марксистский анализ, основанный на экономическом монизме, становится частным локализованным методом, который неприменим за пределами Евроатлантики. Аналогичные утверждения делаются относительно других сфер: у нас не экономика, у нас не социальные институты, не демократия, не дороги, не искусство и так далее. А значит, существуют совершенно другие миры, для которых нужно изобретать свои категории и системы описания, не заимствуя западноцентричный дискурсивный аппарат.

Несложно узнать в описанной риторике и многочисленные современные российские построения. Причем как со стороны власти, так и со стороны либеральной критической мысли. Только если у первой все эти «не» являются безусловными преимуществами, которые позволяют эмансипироваться от некоего абстрактного Запада, то у второй, подобно, например, текстам С. Кордонского, они служат очередным свидетельством того, что в этой стране «все не как у людей» и поделаться, видимо, ничего нельзя.

Риторика современной российской власти представляет собой фактически официально принятое классическое евразийство в постколониальном изводе. Это риторика многополярного мира и затушевывание универсализма рынка там, где это удобно. При этом все сложности внутри самого евразийского проекта, как и критика постколониальной теории со стороны марксистской мысли, естественно, остаются за бортом. В целом это соответствует господству постколониальной оптики в академической среде по всему миру. Расцвет этой оптики удивительным образом совпадает с поражением левых движений в 1980-е и наступлением неолиберального периода. Собственно, раскрытию этой прямой связи и посвящен наш текст. В центре всех затронутых концепций лежат манипуляции с универсализмом, а конкретно: его отрицание на культуроцентричной основе и тем самым затушевывание существующего универсализма рынка. Это истории о том, как прячут, крадут и отрицают универсализм, со-

знательно или нет при этом подтверждая один конкретный вид универсализма. Мы покажем, что евразийство во фракционном проекте левого евразийства, а также Н. С. Трубецкой в своей теории фонологии вновь пришли к универсализму. Но разбираться в этой динамике евразийства совершенно неинтересно современной постколониальной оптике, чья академическая гегемония соответствует гегемонии неолиберальных режимов, взывающих к разнообразию во имя рынка.

2.

Левое евразийство возникло на основе парижской евразийской группы. Один из членов евразийской «тройки» — главного руководящего органа всего движения — Петр Сувчинский, начиная с 1925 года, стремительно «левел». Не без влияния «красного князя» Д. П. Святополк-Мирского, с которым он был знаком с 1922 года, Сувчинский все более проникался симпатией к советскому строю и утверждался в мысли, что большевистский проект и есть наиболее близкое к евразийской идеологии явление. С 1925 года Сувчинский заручается поддержкой Л. П. Карсавина, философа, религиоведа. Тем самым внутри евразийского движения формируется идеолого-философская связка, которая будет оппонировать пражской фракции во главе с Петром Савицким.

В 1926–1928 годах в Париже проводился евразийский семинар под руководством Л. П. Карсавина. На семинарах присутствует по 150 человек. Также в Париже существует близкий по идеологии евразийский клуб, которым руководит Сергей Эфрон. Евразийство становится модным. Сувчинский, Карсавин и их товарищи склонны к парадоксальным, часто алогичным и артистичным построениям. В составе левых евразийцев немало пробольшевистски настроенных молодых офицеров-эмигрантов. Часть из них: Сергей Эфрон, Николай Клепинин, Николай Афанасов, Эмилия Литауэр, Вера Гучкова-Трэйл — позже начнут сотрудничать с ГПУ-НКВД. Многие вернутся в СССР.

Надо сказать, что вначале это «полевание» евразийства было общим движением. К 1927 году внутри течения было ощущение исчерпанности правых тылов. Трубецкой говорил о том, что «нужен рейд по левым тылам». В 1926 году раскрылась операция «Трест», в которую евразийцы были активно вовлечены на предыдущем этапе. Стало понятно, что ставка на союз с монархическими правыми элементами и курс на подпольную борьбу внутри СССР больше невозможны. На волне этого кризиса «тройка» сформировала Политбюро и учредила парижский «левый» центр во главе с Сувчинским, который должен был наладить контакт с официальной советской оппозицией, например, Г. Пятаковым. В тот момент казалось, что евразийство сможет стать второй советской идеологией, идеологией для народа, синтезирующей православие, этатизм и коммунистическую риторику, и влиться в официальную оппозицию внутри СССР.

В конце 1927 года Сувчинский предлагает еще более радикальный проект: произвести «временную транскрипцию евразийского учения в теоретические термины, свойственные советской среде»¹, совершить вначале лингвистическую мимирию, которая должна привести к реальному энтризму — включению в советскую систему и последующей трансформации СССР изнутри. Тезисы Сувчинского на общем евразийском совещании не были приняты, и с этого момента кламарская фракция обособляется.

Идеологи левого евразийства начинают синтезировать философию Николая Федорова и Карла Маркса, что вызывает резкое неприятие у П. Савицкого и предостережения Н. Трубецкого, который пытался балансировать между либерализмом и марксизмом, одинаково дистанцируясь от обоих. Это идейное развитие приводит к тому, что интернациональный мировой коммунизм, в качестве проекта наиболее близкого к евразийскому идеалу, был понят левыми евразийцами как специфическая задача России-Евразии, как ее общее дело. Вершиной их публицистической и теоретической мысли стал еженедельник

«Евразия», издававшийся в Клараре под Парижем в 1928–1929 годах.²

Основное внимание на страницах еженедельника посвящается анализу смысла русской революции. Октябрьская революция — ключевое событие, которое наряду с православием и делает Россию Россией, производит разрыв с Западом. Более того, начавшись как коммунистический, социалистический, то есть западный проект, революция стала национальным делом России, стала большевистской. Как писал еще в 1925 году Карсавин: «За большевиков, против коммунистов!»³. Большевик — это русский максималист, а западный марксист — атеист и нигилист. Таким образом, евразийский путь, который левые евразийцы называют главным мировым уроком русской революции — это путь мировой революции, состоящий из цепи последовательных аутентичных революций, ведущий ко всеединой жизни во имя Общего (*living in the name of the Common*) различные культурно-географические миры⁴. И мировое значение русской революции, в которой Россия стала Евразией — как раз демонстрация и пример такого переворота. В терминах кламарцев Россия после революции стала «Новым Западом», то есть новым образцом для всего передового человечества, сообществом, которое смогло переработать заимствованную идею социализма в собственном ключе и вернуть ее в мир уже как новый универсализм, окрашенный в цвета русской специфичности.

Помимо значения русской революции на страницах «Евразии» активно обсуждаются ее последствия. В частности, произошедшее в СССР *огосударствление революции*, то есть выстраивание государственных институтов, исходя из революции, и утверждение их работы как революционной *ad hoc*. Именно в процессе огосударствления революции, по мнению левых евразийцев, революция и становится общим делом России в соответствии со всеми особенностями ее месторазвития.

Тем самым, «кража Запада», которая, как основательно показал В. Цымбурский⁵, была лейтмотивом российской идентификационной политики в новое время, нако-

нец, осуществляется, и — впервые — творчески, с невиданным ранее социальным и политическим формотворчеством, что рикошетом приводит к многократному умножению энергетики этой геокультуры. «Кража Запада» становится созданием «Нового Запада».

Евразийство преодолело само себя в мысли кламарцев. Оно вернуло универсализм, поняв интернациональный социализм как способ построения всемирной жизни во имя Общего. Левое евразийство стало прогрессивным преодолением собственной виговской⁶, узко либеральной идеологии классического евразийства. Однако для этого ему пришлось как бы обмануть самого себя, скрестив национальную специфику и универсализм. Классические евразийцы формулируют по сути постколониальный проект (либеральный, не универсалистский, некий теоретический протоаналог деятельности Махатмы Ганди в Индии) и преодолевают его в собственной самокритике, возвращая универсальные категории в виде практико-теоретического идеала жизни во имя Общего.

Интересно, что именно Дмитрий Святополк-Мирский и Петр Сувчинский, литературные и музыкальные критики, люди, обладавшие в первую очередь эстетическим мышлением, развернули евразийство от научной протоструктуралистской географической теории в сочинениях Н. С. Трубецкого и П. Н. Савицкого в сторону перцепта, утопии, проекта по созданию другого универсализма, нового мифа, тотального произведения, в котором теория дополнялась эстетикой и политическим активизмом.

Во исполнение идеала его сторонники стремились «одушевить человечество идеей Мирodelания»⁷. При этом реальные явления, такие, как СССР, могли лишь более или менее приближаться к осуществлению этого идеала. Недостижимость и осознанная утопичность, по Сувчинскому, заложена в *идеократии* — евразийском совершенном государственном устройстве. Область метафизики из-за невозможности полностью на практике реализовать Идеал отмечена пессимизмом, а область истории и социологии, область материального жиз-

нестроительства из-за самонаводящегося стремления всемерно следовать Идеалу отмечена оптимизмом. Таким образом, идеократия сочетает метафизический дуализм с историческим монизмом и развязывает руки» для мирodelания, отмечая невозможность земного совершенства (см. рис. «Структура идеократической системы»). Из-за разведенности практической и метафизической сфер теоретически при идеократии возможно сосуществование принципов русской религиозной философии и всемерного социалистического практического жизнестроения.

Этот идеал назван евразийским потому, что именно Россия–Евразия первая совершила антииндивидуалистическую революцию и стала новым Западом, то есть центром другого универсализма. Наиболее близки к описываемому идеалу *соборность* и *всеединство* православия, понятые через русскую религиозную философию, общее дело Н. Федорова, марксистская критика и коммунистический проект в СССР. Универсальное евразийское дело в то же время понято как национальная специфика России. В этом левые евразийцы совпали с ленинской и сталинской задачей построения социализма в отдельной стране. С троцкизмом они совпали в признании необходимости учитывать местные особенности в мировом революционном процессе, способности отсталых стран перепрыгивать через этапы в процессе комбинированного и неравномерного развития, а также в пристрастии к энтристским методам.

Во время издания еженедельника *Евразия* произошел раскол внутри евразийства, который был назван «кламарским»⁸. Фактически после доведения аргументов до логического завершения левое евразийство не могло существовать дальше, произведя самоаннигиляцию. Все большее значение приобретала практическая политическая деятельность, обоснованная левоевразийской теорией. Распался и единый евразийский проект. Сувчинский сосредоточился на музыкальной деятельности⁹, Святополк-Мирский вступил в компартию Великобритании и после уехал в СССР. Любопытно здесь то, что Н. С. Трубецкой, в конце 1928

года порвавший с евразийством и сконцентрировавшийся на научной, лингвистической деятельности, также в последние годы пришел к возвращению универсализма. Уже изнутри лингвистики и фонологии. В последних трудах Трубецкой разрабатывает проект искусственного международного вспомогательного языка. В своей теории фонологии он исследует общие принципы развития фонем в мире, распределение их форм и приходит к тому, что универсальный вспомогательный язык необходим и возможен на основе строго научного учета различных фонем¹⁰.

Осознание того, что развитие двух из трех крупнейших теоретиков евразийства (Сувчинского и Трубецкого) закончилось некоторыми универсальными теориями и возвращением универсализма в их мысль, может в какой-то степени перевернуть взгляд на евразийство. Оно сегодня трактуется почти исключительно с точки зрения постколониальной и неолиберальной оптик, которым удобно подчеркивание вполне определенных черт евразийства, в частности, их отказ от универсализма и желание культурной эмансипации от Запада. Акцентирование этих черт выгодно и шовинистической правой мысли, и той властной риторике, которая взывает к этим ценностям по той или иной причине. Например, в целях сокрытия реального универсализма рынка и популистской работы с массами. Истина в том, что рыночный универсализм прекрасно сочетается с любыми культурными различиями и шовинизмом вплоть до агрессивного национализма именно через неолиберальную идеологию различий. Какие угодно культурные различия, включая политически нагнетаемый антагонизм, впишутся в рынок, если при этом не акцентировать, скрывать реально действующие универсальные рыночные механизмы. Более того, педалирование этих различий при существующем универсализме формирует геокультурный рынок идентичностей и укрепляет рынок в целом. Именно об этой манипуляции с универсализмом в интересах господствующих классов говорят современные марксистские критики постколониальной теории.



Йофра Босхарт «Unio Mystica», 1973. Доска, масло. Деталь.

3.

Как и для евразийцев, основной вопрос постколониальной теории — это отношение к универсализму. Если попытаться обобщить аргументы таких ключевых исследователей, как Ранаджита Гуха, Парты Чатерджи, Дипеша Чакрабарти внутри Группы исследований подчинения/угнетения (SSG) — конститутивного коллектива для постколониальной оптики — то мы увидим следующую логику¹¹. Капитал обладает мощной универсализирующей функцией: там, куда приходят капиталистические отношения, начинаются активные процессы универсализации во многих сферах. Агентом изменений выступает буржуазия, которая устанав-

ливает гегемонию, то есть консолидирует интересы всех прочих классов (в трактовке гегемонии исследования подчинения/угнетения немало обязаны Антонио Грамши). Так происходило в процессе английской и французской революций.

Однако колониальный капитализм, то есть капитализм, привнесенный в некие докапиталистические сообщества, подобно Индии в XIX веке, или, мы можем добавить, России в XVIII–XIX и XXI веках, заметно отличается, утверждает SSG. В частности, национальная буржуазия здесь неспособна установить гегемонию, потому что высок процент других общественных отношений, например, крупного землевладения по

феодалному типу. Буржуазия здесь доминирует, но не обладает гегемонией. Из-за этого капитал не может выполнить свою задачу по универсализации, сохраняются многочисленные некапиталистические формы власти. В результате рождается колониальная модернность, где есть два разных политических домена: правящий и подчиненный (*subaltern*). Последний не подвергается полноценной модернизации и не обладает капиталистической культурой. Элиты учитывают это в управлении массами, а массы не могут создать мощное национальное движение, потому что национальная буржуазия не аккумулирует в своей гегемонии их интересы. При этом классические западные теории, и марксизм тоже, не учитывают все перечисленные ключевые различия и меряют колониальный капитализм образцовым европейским аршином, что приводит к их теоретической неэффективности. Признание этих различий, культурных по сути, позволяет провинциализировать Европу, описать ее экономическую и социальную историю как частную, одну из... Соответственно и западные теории, марксизм в частности, применимы только к Европе и США, а в других регионах необходима их замена на различные исследования подчинения/угнетения, которые как раз учитывают специфичность местных модерностей.

Такова обобщенная логика SSG, исследователи которой проделали постулируемую ими необходимую теоретическую работу по отношению к Индии (практически все они являются выходцами из Индии, принадлежащими к английской профессуре). Потом появились коллективы, делающие подобные методологические сдвиги по отношению к Латинской Америке, Африке. В России академическими представителями постколониального дискурса можно назвать исследователей, группирующихся вокруг журнала *Ab Imperio* и ставящих в фокус особенности имперской политики, характерной для российского пространства¹². В целом постколониальная оптика, как мы уже говорили, за последние двадцать лет стала доминирующей в академических кругах. Она претендует на статус

новой критической теории взамен устаревшего европоцентричного марксизма, который она преодолевает в своем усилии по провинциализации Европы.

Однако серьезная проблема заключается в тех манипуляциях, которые постколониальные теоретики производят с универсализмом. Она изоморфна тем проблемам, с которыми сталкиваются элиты стран колониального и заимствованного капитализма: никакой изоляции нет, необходимо проводить модернизацию общества, но политика по отношению к массам субалтернов и популистская риторика различий и эмансипации от Запада, используемые элитами, делают эту модернизацию проблематичной. Возникает феномен циничной политики и двойной игры правящих классов. Раскол между элитами и массами усиливается. Постколониальные теоретики здесь поддерживают статус кво и подтверждают его своим двойным положением: они отрицают западный универсализм и пишут о незападных особенностях, однако интегрированы в научные и ресурсные контексты западного образца.

Декларируемая культуроцентричность становится ловушкой, и упорствование в ней производит политическую и дискурсивную двуличность. Единственным последовательным деколониальным проектом, согласно этой логике, является утверждение герметичности, изоляция или равнодушие к международным связям и всем другим ценностям. Однако этого не делают ни большинство неолиберальных, риторически оппозиционных абстрактному Западу правительств, подобных российскому, ни большинство постколониальных теоретиков. Истина постколониального дискурса состоит в том, что это именно дискурс, то есть корпус текстов, существующих по преимуществу в англоязычной среде в соответствующей сети институций. Пример Махатмы Ганди по деколониальному уходу с радара и превращению своей речи в бесвязное для других культур бормотание в целом остается неубедительным (хотя к подобным практикам периодически апеллируют, на территории современного искусства в том числе), в первую очередь потому

что игнорирует модернизацию и межкультурную коммуникацию.

Постколониальная теория, настаивая на различиях, возрождает ориентализм на новом витке. По большому счету именно как на новый, более толерантный и продвинутый ориентализм на нее и можно посмотреть. Эдвард Саид в 1970-х осуществил планомерную критику ориентализма и охарактеризовал его как структуру, свойственную западному (конкретно, английскому и французскому) мышлению. SSG делали следующий за критикой Саида шаг, настаивая на других, отличных от западной системы знаниях, и описывая их. В итоге, диалектически развивая критику ориентализма, продолжая Саидом, который благословил их и вместе с Гаятри Спивак немало способствовал взлету *subaltern studies* в академических кругах, они вернулись к ориентализму на новом этапе. В этом состоит определенная ирония истории¹³.

При этом в подавляющем большинстве случаев за рамками постколониальных построений остается тот факт, что реальный рыночный универсализм и глобальный рынок существуют. Более того, различные местные культурные различия прекрасно используются капитализмом для поднятия производительности труда. Его неолиберальная версия очень чутка к местным особенностям и вступает в гибридные союзы с различными некапиталистическими формами власти вроде крупного феодального землевладения или крупной госсобственности, тем самым вписывая их в рынок и делая капиталистическими. Те, кто по какой-то причине умалчивают, прячут универсализм рынка, настаивая лишь на культурной мозаике, тем самым прячут его влияние и действуют подобно элитам неокOLONиальных правительств: являясь миллионерами и занимаясь управленческой деятельностью часто в целях личного обогащения, в разговоре с массами (*subalterns*) умалчивают об этом, напирая на популистскую эмансипацию от больших нарративов. Это идеология национальных олигархических элит в мире с рынком культурных идентичностей, идеология новых вигов (*New Whigs*), которая расцвела с 1980-х.

И постколониальная теория, надо признать — ее спутник в академической среде.

Кажется, единственный способ выхода из этой двойственной дискурсивной политики — в признании существования универсализма рынка и адаптивности современного капитализма, вмещающего в себя множество культурных различий и тем самым реализующим новую, неолиберальную форму гегемонии. Признав этот универсализм, можно будет сконцентрироваться на реальных, а не часто мнимых и второстепенных различиях. А самое главное, ему можно будет противопоставить другой универсализм — борьбы за свои права, апелляции к интернациональным ценностям и нормам справедливости.

Признание двух этих универсализмов, а вернее, одного, расколото на полюса универсализма, не является отрицанием культурных различий, как нас часто пытаются убедить. Весь XX век марксистская мысль прежде всего была занята описанием капитализма и социализма на мировой периферии и их различных гибридных форм, которые необходимо учитывать и развивать. Это теория слабого звена в цепи империализма Ленина, тексты об аграрном вопросе Каутского, закон неравномерного и комбинированного развития Троцкого, африканский революционный путь Амиликара Кабрала, новая демократия Мао, теория зависимости и мир-системный анализ, теория взаимопроникновения способов производства по отношению к Африке Харольда Вольфа и Клода Мейясса, индийские дебаты о способах производства и так далее.

В этом ряду ценным может оказаться пересмотр наследия евразийцев и акцент на том пути, который они проделали, придя к универсализму в проекте левого евразийства и лингвистических поздних построениях Н. С. Трубецкого¹⁴. Логика развития их мысли тем более важна, что они ассоциируются с позицией страстного проповедничества культурных различий как предтечей постколониальной оптики. Очевидно, что интерес к евразийскому наследию в 1990–2000-х связан как раз с гегемонией постколониальных исследователей в академической среде.

Выстроенная в отдельной стране в 1920–1930-х годах советская социалистическая культура в 1945–1985-х стала основой для экспансии социализма по всему миру на пике мировых экспансионистских настроений России, прошедшем под знаком социализма. В терминах Вадима Цымбурского, возведенная на предыдущем этапе сакральная вертикаль осознаёт себя как универсальная и становится основой возведения Мирового Города.

С конца 1980-х второй универсализм, второй его полюс — социалистический — сильно потерял в своей силе. Неолиберализм сделал свой ход в 1980–2010-е: теперь любые местные особенности — это ресурс, универсальные функции отрицаются в целях сокращения реального универсализма рынка и наращивания числа культурных продуктов на нем. Усиление социалистического полюса внутри существующего глобального мира видится необходимым шагом и антитезисом к тому, что происходило в мире последние сорок лет. Но для этого нужно начать с признания реальности универсализма и создания более сложной оптики в его отношениях с различиями. Пересмотр евразийской мысли может стать одной из точек опрокидывания теорий, прячущих универсализм, и возвращения его уже не как только пугала для масс, за которым можно спокойно обогащаться, но и как обоюдоострого инструмента в борьбе за улучшение мира, способного служить идеалам справедливости, не уничтожая геокультурных различий.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ ГАРФ, ф. 5783 оп. 1 д. 359, л. 225.

² Еженедельник *Евразия* №№ 1–35 (1928–1929). Клармар, Франция.

³ *Евразийский временник*. Вып. 4 (1925) «Уроки отреченной веры». Париж.

⁴ Взаимоотношения левых евразийцев с советским коммунизмом были достаточно тонкие и неоднозначные. С одной стороны, они критиковали коммунизм вообще за его материализм и атеизм, с другой — признавали большевистский вариант проектом, наиболее близким к осуществлению их идеала, который можно обозна-

чить как «жизнь во имя Общего». Показательно в этом смысле высказывание Д. П. Святополк-Мирского в письме к П. П. Сувчинскому от 2 февраля 1925 года: «Если Вы мне скоро не устроите Евразийскую соввласть, я скоро сделаюсь коммунистом, очень уж не по нутру гнусный империалистический капиталистический Запад». Цит. по The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. Birmingham: Department of Russian Language and Literature, University of Birmingham, 1995. Письмо от 2 февраля 1925.

⁵ *Цымбурский В.* Остров Россия: геополитические и хронополитические работы, 1993–2006. М.: РОССПЭН, 2007.

⁶ От «вигов» (Whigs) — традиционной английской партии торгово-промышленной буржуазии. Здесь синоним «буржуазного».

⁷ Гачева А. Г. Евразийство: от восточничества к всечеловечности // *Тетради по консерватизму* 2(5) (2015). С. 215–239.

⁸ Подробней детали раскола см. Никитенко Е. В. Евразийство 1920-х гг.: история противостояния и сравнительный анализ идеологии и деятельности Пражского и Парижского (Клармарского) центров движения. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Омск, 2011.

⁹ Музыка во многом благодаря интересам Сувчинского и Лурье стала наиболее отрефлексированным элементом евразийской эстетики, причем связанным именно с левой фракцией. После закрытия газеты *Евразия*, Сувчинский по совету Святополк-Мирского «предался музыке». К концу 1930-х он опубликовал свою теорию времени в музыке, в которой делил музыку на хронометрическую и хроноаметрическую. Последняя ориентирована на передачу индивидуальных психологических особенностей композитора и не представляет такой ценности, как первая, в которой «живет» музыкальный Хронос — посредник между человеческими ритмами и Бытием. Эта человеческая форма фиксации Абсолюта благодаря творчеству наиболее чутких к нему композиторов дает доступ к онтологическому времени. Таким образом, хронометрическая музыка — это некая форма универсального. Но не только: Сувчинский подчеркивал важность соприсутствия категорий национального и интернационального в музыке, их диалектическую связь и противоречие, подобно связи между личностью и коллективом. Современным композитором, ко-

который способен воплощать Хронос, для Сувчинского был Игорь Стравинский. В дальнейшем Петр Сувчинский продолжил искать и описывать некие «надчеловеческие» универсальные структуры в музыке, что привело его к близким контактам с композиторами дармштадтской школы, в частности с Пьером Булезом и Карлхайнцем Штокхаузеном.

Про значение музыки для левых евразийцев подробнее см. Вишневецкий И. Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: история вопроса. М.: Новое литературное обозрение, 2005. Статья Сувчинского «Понятие о времени в музыке» *Souvtchinsky P. La Notion du temps et la Musique (Reflexions sur la typologie de la creation musicale) // La revue musicale* 191 (1939). P. 70–80. О музыкальной деятельности, теории Сувчинского и универсализме Игоря Стравинского см. *Akimova I. Pierre Souvtchinsky: parcours d'un Russe hors frontière. Paris : l'Harmattan, 2011.* Архив Сувчинского хранится в Национальной Библиотеке Франции: *Bibliotheque Nationale Française. Collection Pierre Souvtchinsky. Mus Rés Vm. Dos. 91, Mus Rés Vm. Dos. 92.*

¹⁰ Трубецкой Н. Как следует создавать фонетическую систему искусственного международного вспомогательного языка? // Избранные труды по филологии. М.: Прогресс, 1987.

¹¹ В части обобщения взглядов группы исследований подчинения/угнетения мы опираемся на исследование, проведенное Вивеком Чиббером в «Постколониальной теории и призраке капитала», *Chibber V. Postcolonial Theory and the Specter of Capital. London: Verso. 2013.* За возможность ознакомиться с текстом исследования автор благодарит Кирилла Светлякова.

¹² Хотя сам разговор об имперской политике предполагает, что рефлексивируется теория неких универсальных, наднациональных категорий, которые и утверждает империя. В соединении с постколониальной оптикой здесь вполне возможен финт в стиле левых евразийцев: когда универсальное, имперское дело понимается как идентичность или миссия некоего географического организма, например, конкретного государства. В связи с многочисленными современными трактовками евразийства в русле русского национализма хочется еще раз подчеркнуть, что классические евразийцы говорили о наднациональном государстве, не говоря уже о левых евразийцах. В связи с этим оптика исследований

империи здесь видится гораздо более релевантной по сравнению с исследованиями национальными. По нашей теме см. Глебов С. Евразийство между империей и модерном: история в документах. Москва: Новое издательство, 2010.

¹³ Мы в свою очередь «оставляем за скобками» несомненные и очевидные заслуги постколониальной теории в критике империализма и больших нарративов, пытаясь сделать следующий шаг. Хотя стоит учесть, что во многих контекстах, в том числе российском, еще не усвоены и не проработаны достаточно ни ориентализм, ни постколониальная теория. Свидетельством чему, например, по замечанию Егора Софронова, сделанному в процессе обсуждения этого текста, может служить выставка Василия Верещагина в Третьяковской галерее весной 2018. По словам Егора, эта выставка показывает, что урок постколониальной критики в российском выставочном производстве еще совсем не усвоен.

¹⁴ Кажется, одним из немногих, кто сегодня последовательно подчеркивает разницу между левым и правым евразийством, как исторически, так и относительно современности, является исследователь Рустем Вахитов. См. например Вахитов Р. Классическое левое евразийство // *nevmenandr.net*, доступно по <http://nevmenandr.net/vahitov/kle.php>. Ссылка приведена по состоянию на 29 апреля 2018.

Также, на наш взгляд, левоевразийскими по существу являются текущие озвучиваемые публично взгляды политика Сергея Удальцова и партии «Левый фронт», а также примыкающего сегодня к «Левому фронту» публициста Максима Шевченко.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Художник. Живет в Москве.



Материал иллюстрирован фото инсталляции Кристиана Болтански «Шанс», 54-я Венецианская биеннале, Павильон Франции, 2011.

Игорь Кобылин

«Климат-контроль»: негативная универсальность антропоцена

С 16 апреля по 21 августа 2016 года в Центре искусства и медийных технологий (ZKM) в Карлсруэ проходила выставка «Перезагрузка современности!», одним из основных кураторов которой стал Бруно Латур. Это не первый художественный проект, в котором он принимал активное участие — до «Перезагрузки...» в том же Центре проходили выставки «Иконическое столкновение» («Iconoclash», 2002) и «Делать вещи общественными» («Making Things Public», 2005). Сближение Латура с миром современного искусства неслучайно: искусствовед Френсис Холсолл отметил взаимное влечение научных практик АСТ и деятельности современных художников — и там и там мы сталкиваемся с ассамбляжем объектов, реляционизмом, неиерархическими онтологиями и бесконечным полем трансформаций/медиаций¹. В беседе с Холсоллом сам Латур так говорит об актуальном объединении научных и артистических усилий: «Всяческая автономия исчезает, и автономия ученых в не меньшей степени, чем художников. Исчезает сама идея автономии. Но с другой стороны, те навыки и компетенции, которые необходимы художнику, становятся теперь более *респектабельными*, так сказать, поскольку искусство сегодня все теснее сближается с исследованием и наукой. <...> Мы не интересуемся чем-то просто художественным. Скорее, нам будет интересно нечто, что, используя инструменты дизайна и искусства, сможет заново открыть воз-

можности, недоступные ранее из-за раскола между искусством и наукой»².

Согласно Латуру, взамен утраченной автономии искусство приобретает подлинную практическую полезность. Оно намного превосходит традиционно понимаемую науку в способности убедительно продемонстрировать и сделанность вещей, и их несводимое присутствие. Именно искусство учит нас быть и конструктивистами, и реалистами в одно и то же время, а это нужнейшее качество в условиях глобального экологического кризиса, имеющего принципиально гибридный характер. Ассамбляж художественных/исследовательских практик становится своего рода биополитическим навигатором в радикально новых условиях наступившего антропоцена. Климатические изменения, потенциально грозящие катастрофой, имеют антропогенный характер, но их последствия затрагивают природу в целом, на всех ее уровнях. Соответственно, тотальный экологический кризис мобилизует усилия и ученых, и художников, особенно чутких к «кентаврическим» феноменам и объектам.

В рамках выставки, проблематизирующей понятия «глобального» и «локального» в новых условиях, была выпущена книга, включающая ряд теоретических текстов на ту же тему. Один из них, под названием «Человеческое значение антропоцена», был написан историком Дипешом Чакрабартти, долгое время работавшим в рамках постколониальных исследований, но в последние

годы переключившимся на изучение проблемы климата, экологии и долгосрочной перспективы человеческой цивилизации³. Если Латур не всегда считает нужным детально разбираться с «модерным» философским наследием и его универалистскими притязаниями, то Чакрабартти принимает это наследие (особенно в его гегелевском, марксистском и хайдеггерианском изводах) всерьез. Предлагая собственное — и чрезвычайно спорное — понятие «негативного универсального», он вовлекает современный историзм в очень показательную в своей парадоксальности игру, которая требует критического внимания.

«Человеческое значение...» — это небольшой текст, во многом опирающийся на более ранние публикации Чакрабартти по проблеме антропоцена, и, прежде всего, на статью «Климат истории: четыре тезиса» (2008). Поскольку именно в этой работе впервые четко артикулируется позиция исследователя по вопросу глобального потепления, есть смысл остановиться на ее тезисах подробнее⁴.

Первый — и главный — тезис заключается в том, что антропогенное изменение климата ставит под вопрос укоренившееся в нововременной культуре различие между человеческой историей и естественной, или вернее — естественной неисторией, поскольку в ключевых текстах европейской историографической традиции природа слишком часто понималась как циклически замкнутый, вечный фон собственно исторической драмы, разыгрываемой человечеством. Больше, на что способна природа в этом спектакле — это выполнять функции ассистента: служить условием, фактором, коэффициентом исторического развития людей. Понятно, что роль условия могла серьезно варьироваться от концепции к концепции, но даже там, где географическим факторам придавалось самое серьезное значение, ни о какой синхронизированной общей судьбе речь, конечно, не шла. Сегодня ситуация вроде бы стала иной — различные версии экологической и глубинной истории в духе Дэниела Лорда Смейла ставят себе целью изменить саму оптику и



инструментарий исследования, объединив усилия гуманитариев с усилиями генетиков, (палео)ботаников, нейробиологов и других настоящих ученых. Но даже и эти актуальные попытки написать историю человечества как историю биологического агента, взаимодействующего со множеством других биологических и небиологических агентов, квалифицируются Чакрабартти как по меньшей мере недостаточные. Все они упускают диалектическое напряжение между действительно существующим историческим измерением жизни людей, их нынешним геологическим статусом и видовой принадлежностью.

Даже радикальный пересмотр современной аксиоматики историописания должен учитывать тот факт, что человеческая/гуманитарная история, взятая в своей двойной омонимии, отнюдь не является какой-то химерой, чей морок в конечном счете будет развеян подлинно научным дискурсом наук о жизни. Она вполне реальна и не может быть редуцирована к своим биологическим основаниям. Более того, именно в своем несводимом отличии она и делает возможным рефлексивный переход к будущей — истинно видовой — жизни человечества.

Этот странный диалектический скачок Чакрабартти поясняет следующим образом. Если биологическим видом мы были всегда, то геологической силой стали относительно недавно. В «Человеческом значении...» он ссылается на мнение геолога Яна Залашевича, относящего формальное начало антропоцена к тестовому взрыву американской атомной бомбы в 1945 году на полигоне Аламогордо. Но этот взрыв стал кульминацией западной истории последних пятисот лет с ее колониальными экспансиями, становлением индустриального капитализма и стремительным развитием технауки. Промышленный рост, обеспеченный использованием невозобновляемого ископаемого топлива, настолько интенсифицировал наше взаимодействие с окружающей средой и настолько изменил эту последнюю, что ускорившийся ритм природных трансформаций стал наконец-то различим и для человека. Короткое время людей было впервые синхронизировано с длительным геологиче-

ским временем планеты. Появление же ядерного оружия окончательно поставило человечество лицом к лицу с его собственной (само)разрушительной геологической мощью. Причем если поначалу расчеты последствий возможного ядерного столкновения (проводимые, например, в конце 1940-х американским центром RAND) предполагали победителей и проигравших, то межблочный научный проект по моделированию ядерной зимы в начале 1980-х поставил под вопрос само понятие победы в войне с применением нового оружия. В своем захватывающем исследовании «Власть систем» (2016) Эгле Риндзевичуте напомнила нам о важности этого проекта (и целого ряда схожих проектов, разрабатывавшихся в частности в Международном институте прикладного системного анализа) для всей последующей международной политики⁵. Именно здесь формировалось новое представление о глобальной «системно-кибернетической правительности» (system-cybernetic governmentality), призванной перестроить сам тип наших взаимоотношений с природой. Ядерный конфликт выявляет не победителей и побежденных, а до сих пор скрытую от людей «агентность» Земли. Катастрофические экологические последствия войны — это и есть своего рода политика природы, ее безжалостная, не разбирающая правых и виноватых контратака в ответ на причиненный ущерб. Природа перестала быть неподвижной сценой исторического спектакля и превратилась в «обиженную Гею» (Латур), способную в своей обиде на самые острые и непредсказуемые реакции. Модерный натиск с его риторикой покорения и овладения волей-неволей уступил место новой биополитической стратегии, ставящей на обратную связь козволюцию и работу с радикальной неопределенностью. Показательно, что в команде ученых, занимавшихся моделированием ядерной зимы, работал и специалист по химии атмосферы голландец Пол Крутцен — будущий лауреат Нобелевской премии за исследование озоновых дыр и будущий соавтор термина «антропоцен».

Итак, именно исторический рывок modernity во всей его двусмысленности вывел человечество на геологический уро-

вень. Изначальная истина нашей неавтономии стала зримой только благодаря потенциально самоубийственному нарушению домодерного гомеостаза. Однако теперь сами наши истории капитала, современности и глобализации нуждаются в серьезном уточнении с новой — геостратегической — точки зрения. В этом состоит второй тезис Чакрабарты. Ключевой проблемой нововременной культуры — примерно с 1750 года и вплоть до нашего времени — была проблема согласования культурно-исторического многообразия человечества с идеей свободы. Конечно, говорит Чакрабарты, свобода — это скорее пустая категория, заполнявшаяся и оживлявшаяся самими разными продуктами воображения. И, тем не менее, от Канта, Гегеля и Маркса до современных борцов за гражданские права меньшинств свобода была «самым важным мотивом в размышлениях над историей за эти последние двести пятьдесят лет»⁶. Но сегодня, когда, наконец, стала известна энергетическая (и, следовательно, экологическая) цена европейской эмансипации, должны ли мы по-прежнему думать об историческом будущем в терминах свободы? Не являются ли свобода и, тем более, справедливость слишком энергозатратными, чтобы мы могли позволить их себе?

Соблазнительная прямота вопросов не должна обманывать: планетарное чрезвычайное положение требует не просто политико-юридической приостановки темпов эмансипации. Подлинным ответом здесь будет геобиологическая метанойя, радикальная перенастройка мышления, новый — «видовой» — тип субъективности. Третий тезис Чакрабарты — это, по сути, призыв к видовой мобилизации. Он сочувственно цитирует предисловие знаменитого социобиолога Эдварда О. Уилсона к книге не менее знаменитого экономиста Джеффри Сакса «Общее благо» (2008): «Мы достаточно умны и, хочется надеяться, достаточно хорошо информированы сегодня, чтобы, наконец, осознать себя в качестве единого вида»⁷.

Только теперь — в ситуации антропоцена — рефлексивное обращение к нашей

специфической биологической агентности становится оправданным. История, дух, глобализация были не более чем исчезающими посредниками грядущей видовой сплоченности. В «18 брюмера Луи Бонапарта» Маркс писал о «старом кроте», кроте истории, который «хорошо роет». Эта метафора обычно понимается как указание на скрытое от глаз, но упорное и неотменяемое историческое движение к освобождению. Но в прочтении Чакрабарты сама история становится своего рода кротом геологии и биологии, роющим ход от современной гомоцентричной (homocentric) культуры к будущей жизнецентричной (zoe-centric). Истину и свой подлинный масштаб история обретает в земле — в буквальном смысле слова. Хотя в «Климате истории» наступление антропоцена трактуется как принципиально контингентное событие⁸, через все случайности здесь прокладывает себе дорогу диалектическая закономерность — так понятие вида у Уилсона оказывается согласно Чакрабарты «квазигегелевским» и играет в концепции биолога примерно ту же роль, что и понятие «массы» в марксизме. Но говорить, видимо, уже стоит о новом витке диалектической спирали, преодолевающим наследие философской классики. Самосознание революционного пролетариата обеспечивало короткое замыкание между партикулярно-классовым и Универсальным — радикальная исключенность пролетариев из общественного целого делала их подлинными носителями Всеобщего. Но в логике Чакрабарты и Уилсона это Всеобщее остается «слишком человеческим». Подлинное — негативное — универсальное достигается не через классовое, а через видовое самосознание.

Достигнув этого пункта, анализ Чакрабарты принимает несколько неожиданный оборот. Прослеживаемая на протяжении большей части статьи диалектическая связь (пусть референция к гегельянству и отмечена приставкой «квази-») между гуманитарной историей капиталистической глобализации и глубинной историей нашего вида (и жизни вообще) внезапно обрывается. Финальный — четвертый — тезис, указывая на пределы исторического понимания и

тем самым вновь проблематизируя синхронизацию времен, заявленную в самом начале, демонстрирует сбой в работе диалектической машины.

В герменевтической традиции Дильтея и Гадамера историческое познание было способом преодоления узости и фрагментарности частного опыта — доступное критическому анализу историческое целое компенсировало случайность индивидуальной, и потому неизбежно перспективистской точки зрения. Для ветхого, докризисного Адама — счастливого обитателя голоцена — история была тем клеем, который удерживал единство времени и непрерывность опытного переживания. В каком-то смысле любой опыт был историческим. Однако видовая субъективация как необходимый ответ на вызов глобального потепления заставляет нас заново переопределить границы опыта, а вместе с ними и границы исторического познания. Чакрабарти пишет об этом так: «Кто такие эти “мы”? Нам, людям, недоступно опытное переживание самих себя в качестве вида. Мы

можем концептуально осмыслить наше видовое существование, но никогда не сможем испытать его как таковое. Невозможна никакая видовая феноменология нас самих»⁹. Но если видовая самость только мыслится, то на этом уровне история — во всяком случае, в ее знакомых нам формах — действительно больше не нужна: нет смысла обеспечивать континуальность опыта в отсутствие самого опыта. Становление видом, выход вовне лишает нас привычных костылей исторических уроков, но наделяет одним важным преимуществом — доступом к негативному универсальному, которое, подобно беньяминовскому воспоминанию, «вспыхивает в момент опасности»¹⁰. Это универсальное Чакрабарти описывает следующим образом: «Это и не гегелевское универсальное, диалектически возникающее из движения истории, и не универсальное капитала, порожденное нынешним кризисом. <...> Это универсальное появляется из ощущения сообща разделяемой катастрофы. Оно призывает к глобальному подходу к политике, но без мифа о





глобальной идентичности, поскольку в отличие от гегелевского всеобщего оно не включает в себя особенное»¹¹. Хотя понятие вида и является «квазигегелевским» — универсальное, которое ему открывается, отнюдь не гегельянское. Оно не может «снять» историю, включить ее в себя в дезактивированном виде. Происходит нечто странное: вместо того, чтобы исчезнуть, раствориться в новом всеобщем, выполнив свою посредническую функцию, история капсулируется, замыкается в некоем «внутри» нашего вида, превращаясь в смертоносный избыток.

Здесь мы сталкиваемся с чем-то вроде параллаксного разрыва. Люди по-прежнему могут жить исторической жизнью, занимая привычные субъектные позиции (классовые, национальные, государственные, блоковые), и наивно спорить о том, является ли логика капиталистической экспансии универсальной логикой мирового развития или необходимо учитывать влияние на нее многообразных конкретных жизненных миров, через которые эта экспансия прохо-

дит¹². Но цена, которую необходимо заплатить за продолжение внутривидовой жизни-как-истории, может оказаться непомерно высокой. Либо мы можем изменить масштаб картины и саму оптику взгляда — осознать себя в качестве одного из многочисленных видов живых существ и попробовать справиться со смертельным влечением к историческому существованию. Не экспансия, а самоуменьшение, возвышенный «биокенозис» человечества — одновременно и необходимый, и невозможный — вот путь к новой нечеловеческой всемирной истории, ускользающей от всякого понимания и ставящей под вопрос все наши прежние способности испытывать мир. Гегельянская диалектическая спираль уступает место кантианской ленте Мебиуса¹³.

Но, кажется, главной мишенью тезисов Чакрабарти является не столько Гегель, сколько Маркс. Если в «Провинциализации Европы» (2000) Чакрабарти пытался лишь усложнить понятие «политической современности», показывая, что за фасадом марксистского универсального скрывается

то или иное особенное, то теперь его критика приняла куда более радикальный характер. Комментируя размышления Уилсона о будущем видовой самосознания, Чакрабарти мимоходом замечает, что люди, изучавшие марксизм, конечно же, обратят внимание на перекличку уилсоновской концептуализации видовой жизни с анализом родовой сущности человека у раннего Маркса. Последний вроде бы записывается здесь в союзники, но этот ход может обмануть только тех, кто изучал марксизм недостаточно хорошо.

Действительно, в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» Маркс много пишет о человеке как «родовом существе» (*Gattungswesen*), о человеческой деятельности как о «родовой деятельности» и о сущностной силе человека как о «родовой сущностной силе». «Род» по мысли Маркса конституируется производством, но и само производство становится возможным только потому, что человек обладает родовым бытием. В своем анализе этого мнимого противоречия Джорджо Агамбен показал, что речь здесь ни в коем случае не должна идти об ошибке или недосмотре¹⁴. Герменевтический круг, связывающий род и праксис, является принципиальным пунктом всей антропологической программы раннего марксизма. Агамбен поясняет это так. Маркс изымает понятие рода из того чисто натуралистического контекста, в котором оно понималось и Гегелем, и Фейербахом. Для Гегеля в органической жизни, лишенной сознания, всеобщее и единичное равнодушны и свободны по отношению друг к другу. Здесь «один крайний термин есть всеобщая жизнь как всеобщее, или как род, а другой крайний термин — та же жизнь как единичное, или как всеобщий индивид; средний же термин составлен из обоих»¹⁵. Как только гегелевская система как целое начинает терять свою объяснительную мощь, вопрос соотношения рода и индивида вновь встает перед ее наследниками. Однако даже феербаховское решение проблемы Маркса совершенно не устраивало. У Фейербаха «*Gattung*» представлял собой «немую всеобщность», объединявшую людей исключительно «природными

узами»¹⁶. Маркс же понимает взаимную принадлежность рода и праксиса как начало историчности, выводящей человека (единственного существа на Земле, способного к подлинно родовой жизни) за пределы природно-естественной временной длительности. Агамбен так описывает учреждающий производительный акт: «<...> Этот акт начинания [*atto d'origine*] есть также изначальный акт [*atto originale*] и основание истории, понятой как становление природой человеческой сущности для человека и становление природы человеком»¹⁷. Родовая жизнь — это жизнь историческая, чьей истинной целью является достижение сущностного единства с природой, понимаемого как «осуществленный натурализм человека и осуществленный гуманизм природы»¹⁸.

Именно против родовой жизни как истории и направлен экологический дискурс Чакрабарти. За универалистскими претензиями марксизма скрывается не только надменный европоцентризм, но и еще более надменный и самонадеянный чело-векоцентризм, пытающийся навязать природе совершенно не нужную ей программу гуманизации. И точно так же, как недавно усилиями многих постколониальных теоретиков была провинциализирована Европа, сегодня необходимо провинциализировать и наш вид в целом. Хотя, как уже отмечалось выше, Чакрабарти определяет свое «негативное универсальное» как принципиально негегельянское, финал «Климата истории» напоминает гегелевские рассуждения об органическом мире «всеобщей жизни». Гордыня родовой исключительности должна смениться представлением, что люди — лишь одно из «естественных формообразований» (Гегель) мировой зое или Геи — той тонкой пленки живого, что покрывает нашу планету.

Безусловно, опасения Чакрабарти более чем оправданы, а его критика антропоцентрического историзма часто попадает в цель. Но встает закономерный вопрос — как именно мы, осознавшие, наконец-то, себя в качестве биологического вида, должны бороться с приближением катастрофы? В небольшой статье «Анаморфи-

ческая политика изменения климата» Джоди Дин справедливо отмечает, что рассуждения многих прогрессивных гуманистов об антропоцене пронизаны тем, что она со ссылкой на Лакана называет «наслаждением (jouissance) левых». Это «наслаждение» производится сочетанием осведомленности и бессилия. С одной стороны, прогнозы климатологов, геологов и эволюционных биологов заставляют с тревогой следить за повышением мировой температуры и рисовать апокалиптические картины грядущего уничтожения человечества и всего живого вообще. С другой — дискредитация исторической активности людей (и даже человеческой агентности в целом) приводит к тому, что мы превращаемся в пассивных наблюдателей наступления неизбежного. «Как пророчествующие Кассандры, мы смотрим из нашей меланхолической “пред-утраты” <...>, утешая себя фантазией о том, что в будущем мы сможем сказать — мы все это время были в курсе. Мы вам говорили. Ваш капитализм, инструментальный разум или картезианский дуализм убил нас всех»¹⁹.

Поначалу может показаться, что упреки Дин лишь в небольшой степени могут быть отнесены к Чакрабарты. Он как раз вроде бы предлагает отказаться от бесплодной критической болтовни об экологических преступлениях капитализма, грехах западной рациональности вообще и философии в частности. Однако предложенный им выход, кажется, еще более проблематичен, чем вызывающая справедливую критику беззубая критика академических левых.

Прежде всего сомнение вызывает то, как Чакрабарты тематизирует политическое. Хотя в четвертом тезисе «Климата истории», как мы помним, речь идет о новом глобальном подходе к политике, суть этого подхода так и остается загадкой. Что же касается нынешних политических практик, то здесь историк более чем скептичен. Этот скепсис особенно хорошо виден в двух его Таннеровских лекциях, прочитанных в Йельском университете 18 и 19 февраля 2015 года под общим названием «Положение человека в эпоху антропоцена». Во вводной части Чакрабарты подчеркивает,

что основной задачей лекций является прояснение принципа «общей, но дифференцированной ответственности», которую согласно «Рамочной конвенции ООН об изменении климата» должны нести страны, эту конвенцию подписавшие²⁰. Вернее, уточняет Чакрабарты, необходимо прояснить первое слово этой формулы — «общая». Почему ответственность должны нести даже те страны, где серьезная индустриализация или началась совсем недавно или не начиналась вовсе? Ведь для них ограничение на выброс парниковых газов — это, по сути, ограничение на дальнейшую модернизацию. Мало того, что еще совсем недавно Запад эксплуатировал большую часть мира в качестве собственной колонии, так сегодня он обрекает эту — наконец-то освободившуюся — часть на вечное отставание. Развивающиеся страны рискуют навсегда остаться в этом статусе. И вполне понятна их политическая реакция на экологически мотивированные предложения по сокращению вредных производств. Чакрабарты цитирует индийского министра по делам окружающей среды Пракаша Джавдекара: «Какие ограничения? <...> Это все для более развитых стран. <...> Главная задача, стоящая перед Индией — это искоренение нищеты. <...> Двадцать процентов населения не имеют доступа к электричеству, и обеспечение этого доступа — наш приоритет. Мы будем развиваться быстрее, и выбросы также будут расти»²¹. И, как показывает Чакрабарты, все политические дебаты вокруг глобального потепления неизменно превращаются в бесконечные распри о несправедливом распределении обязанностей по спасению планеты. Политика, замкнутая во внутривидовом горизонте истории, абсолютно слепа по отношению к катастрофическому универсальному.

Здесь проект Чакрабарты начинает походить на странный, инвертированный парадокс политической теории Жака Рансьера²². Мы как бы должны забыть о фундаментальной неправоте, конституирующей человеческий исторический мир, чтобы решить проблему неправоты еще более фундаментальной — неправоты, царящей в



межвидовой жизни. Рансьеровская оппозиция «полиция vs. политика» в целом оказывается полицейской, поскольку базируется на определяющем различии между человеческой культурой (где только и возможна универсализация нормы равенства) и природной зое, лишенной голоса и в лучшем случае предназначенной пастырской заботе человека²³. Поэтому, когда Чакрабартти говорит о «деколонизации» всех форм репродуктивной жизни, он «политически» утверждает глобальное равенство видов в их общем доме. Однако эта «политика» наталкивается на одно серьезное препятствие, парализующее ее эгалитарный эффект. Как известно, Рансьер работает с аристотелевским различием между речью-логосом людей и простым голосом животных. Полицейский порядок редуцирует речь угнетенных к животному голосу, способному лишь на выражение удовольствия или неудовольствия. Поэтому политическая задача обездоленных/несопричастных — заставить услышать себя, признать наличие логоса в их собственной речи. Провозгла-

шая политику равенства, Рансьер имеет в виду равенство всех *говорящих* существ. Но как быть, если обездоленные действительно лишены речи, а многие из них лишены даже голоса. Человек вынужден репрезентировать их несуществующие голоса, предъявляя счет самому себе. И в конечном итоге никакой новой политики не получается. Мы оказываемся перед старой альтернативой. Либо усиление биополитической заботы о жизни, квазирелигиозного пастырства; либо пассивное застывание перед возвышенным зрелищем несоизмеримого с человеком глубинного мира. В своей антикантианской статье «Гуманитарные науки в эпоху антропоцена: кризис одной устойчивой кантианской басни» Чакрабартти описывает мир бактерий с их историей, насчитывающей три миллиарда лет, вполне в духе кантовской аналитики возвышенного. При этом он добавляет: «Освобождение таких нелюдей от “двойного господства общества и науки” не может быть политической задачей — какой бы смысл мы ни вкладывали в слово “политика”». И ни-

какой программы немедленного активизма здесь тоже быть не может»²⁴. Настойчиво декларируемая необходимость безотлагательного вмешательства наталкивается на непредставимость и чуждость радикально внешнего. В Таннеровских лекциях, где Чакрабарти, кажется, вообще более осторожен в своих формулировках и выводах, нежели в других своих публикациях о климате, осознание этой чуждости и объявляется чуть ли не главной «политической» задачей. Терапевтический шок падения в «глубинную историю», острое переживание хайдеггеровской «заброшенности» и взывание к новому «эпохальному сознанию» в стиле Ясперса — вот, собственно, и весь ресурс сопротивления кризису, который нам сегодня доступен.

Отвечая на критику оппонентов, одним из главных пунктов которой был упрек в недооценке роли искусства в деле будущего видового преобразования, Чакрабарти заявил, что по-прежнему верит в творческие, артистические способности человека. Глобальный экологический кризис — это в том числе и испытание силы нашего воображения, как художественного, так и научного²⁵. Однако это утверждение выглядит пустой отговоркой. Человек оказывается зажат между двумя универсальностями как между двумя невозможностями — история перестала быть нашим домом, а глубинный мир парализует шоком абсолютной инаковости. Мы не столько творцы, сколько зрители, увлекающие *jouissance* из ситуации, где сплелись «уже да» (смертоносный процесс давно запущен) и «еще нет» (мы пока можем жить нормальной жизнью, не ограничивая всерьез объемы потребления).

Возможна ли другая концептуальная стратегия в осмыслении этой ленты Мебиуса, где антропоцен и капиталоцен, природа и история при всей их максимальной близости никогда не смогут пересечься? В своем описании параллаксного разрыва Славой Жижек показал, что подлинным решением проблемы будет здесь не псевдогегельянский синтез и не кантианское возвышенное застывание перед его невозможностью, а перенос внимания на сам разрыв. И этот перенос и является по-настоящему гегель-

янским ходом: «Иными словами, гегелевский шаг означает не “преодоление” кантовского разделения, а скорее утверждение его “как такового”, отказ от необходимости его “преодоления” <...>»²⁶. В этой логике действительным универсальным, гегелевской конкретной всеобщностью и будет напряжение между «позитивной» универсальностью истории (капитала, глобализации, современности) и негативной универсальностью катастрофы. Раз «всеобщее», по мысли Жижека, это имя самого тупика, а «особенное» — неудачные попытки его разрешить, то мы можем переформулировать задачи, поставленные Чакрабарти. Ни продолжение истории по накатанной капитализмом колее, ни видовая метанойя не являются ответами на вызов глобального потепления. Истинно радикальным жестом было бы перемещение разрыва между историческим и геологическим в само историческое. И тогда у нас появился бы шанс, что «всеобщее» станет «сражающимся всеобщим», требующим от человечества не возвышенного замирания перед непредставимой древностью бактерий и не «полицейских» торгов между Севером и Югом, а настоящего политического изобретательства, питаемого в том числе и артистическим воображением.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Halsall F. Actor-Network Aesthetics: The Conceptual Rhymes of Bruno Latour and Contemporary Art // *New Literary History* vol. 47 no. 2–3 (2016). P. 439–461.

² Halsall F. An Aesthetics of Proof: A Conversation between Bruno Latour and Francis Halsall on Art and Inquiry // *Environment and Planning D: Society and Space* vol. 30 no. 6 (2012). P. 964.

³ Chakrabarty D. The Human Significance of the Anthropocene // *Reset Modernity!* Ed. by Bruno Latour and Christophe Leclercq. Exh. cat. Karlsruhe and Cambridge: ZKM and The MIT Press, 2016. P. 189–199.

⁴ Chakrabarty D. The Climate of History: Four Theses // *Critical Inquiry* vol. 35 no. 2 (Winter 2009). P. 197–222. Автор благодарен Петру Сафронову, предложившему обсудить этот текст на семинаре по историческому времени, а также Андрею

Олейникову и Марии Сидоровой за стимулирующие замечания, сделанные в ходе этого обсуждения.

⁵ Rindzeviciute E. The Power of Systems: How Policy Sciences Opened Up the Cold War World. Ithaca: Cornell University Press, 2016. P. 292.

⁶ Chakrabarty D. The Climate of History. P. 208.

⁷ Ibid. P. 215.

⁸ «Хотя у некоторых исследователей возникает соблазн отсчитывать антропоцен со времен возникновения земледелия, я считаю, что его начало не было ни таким древним, ни таким неизбежным». Ibid. P. 216.

⁹ Ibid. P. 220.

¹⁰ Ibid. P. 221. Хотя здесь у Чакрабарты нет ссылки на текст «О понятии истории» Бенямина, его слова «flashes up in the moment of the danger» являются почти буквальной цитатой английского перевода VI тезиса. Ср. Benjamin W. On the Concept of History // Selected Writings. Vol. 4: 1938–1940. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006. P. 391.

¹¹ Chakrabarty D. The Climate of History. P. 222.

¹² Именно эта проблема была в центре, пожалуй, самой известной книги Чакрабарты «Провинциализация Европы». См. Chakrabarty D. Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton. Princeton University Press, 2000. P. 336.

¹³ Ср. характеристику параллаксного разрыва у Славоя Жижека: «...Иллюзия помещения на один уровень двух несовместимых явлений, — строго соответствует тому, что Кант называл “трансцендентальной иллюзией” <...>. Таким образом, не существует никакого контакта между этими двумя уровнями, никакого общего пространства — несмотря на тесную связь и даже в каком-то смысле тождественность, они как будто бы находятся на противоположных сторонах ленты Мебиуса». Жижек С. Устройство разрыва: параллаксное видение. М.: Издательство Европа, 2008. С. 11.

¹⁴ Агамбен Дж. Человек без содержания. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 107–115.

¹⁵ Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. С. 152.

¹⁶ Маркс К. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 3. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 3.

¹⁷ Агамбен Дж. Указ. соч. С. 113.

¹⁸ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Т. 42. С. 118.

¹⁹ Dean J. The Anamorphic Politics of Climate Change // e-flux journal #69 (January 69).

²⁰ См. Рамочная конвенция Организации Объединенных Наций об изменении климата, доступно по http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/climate_framework_conv.shtml. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 9 июня 2018. Конвенция была подписана 9 мая 1992 года в Рио-де-Жанейро более чем 180 странами. Тот же принцип «общей, но дифференцированной ответственности» оставался ключевым и для Киотского протокола.

²¹ Цит. по Chakrabarty D. The Human Condition in the Anthropocene. The Tanner Lectures on Human Values, доступно по <https://tannerlectures.utah.edu/Chakrabarty%20manuscript.pdf>.

²² Рансьер Ж. Несогласие: политика и философия. СПб.: Machina, 2013. С. 191.

²³ В Таннеровских лекциях есть место, где внутривидовая политическая множественность людей вроде бы реабилитируется, но эта реабилитация быстро нейтрализуется. См. Chakrabarty D. The Human Condition in the Anthropocene. P. 183.

²⁴ Chakrabarty D. Humanities in the Anthropocene: The Crisis of an Enduring Kantian Fable // New Literary History vol. 47 no. 2–3 (2016). P. 392.

²⁵ Chakrabarty D. Whose Anthropocene? A Response // RCC Perspectives no. 2 (2016). Whose Anthropocene? Revisiting Dipesh Chakrabarty's "Four Theses". Ed. By Robert Emmett and Thomas Lekan. P. 112.

²⁶ Жижек С. Указ. соч. С. 40.

Игорь Кобылин

Родился в 1973 году в Кстово.

Философ, историк культуры.

Живет в Нижнем Новгороде.



Иероним Босх «Фокусник», ок. 1502. Холст, масло, 53 х 65 см. Из собрания Муниципального музея г. Сен-Жермен-ан-Лэ, Франция.

Материал иллюстрирован изображениями из книги «По ту сторону медиума. Искусство, наука и воображаемое технокультуры» (под ред. Д. Булатова, Калининград: БФ ГЦСИ, 2016). Выражаем благодарность авторам, предоставившим право на публикацию изображений в России, а также Балтийскому филиалу ГЦСИ за информационную поддержку.

Дмитрий Булатов

Искусство как предполагаемое возможное*

В своей книге «Веселая медицина» знаменитый врач и алхимик XVII века Меркурий Ван Гельмонт рассказывает о фламандских госпитальных, устроенных в традиции итальянской комедии масок. Больного помещают в палату, где стены, пол и потолок выложены зеркалами. Под зловещую музыку к нему приближаются врачи с гротескно увеличенными щипцами, сверлами и клистирами. Испуганный пациент визжит и царапается, в то время как доктор, склонившись над его отражениями, имитирует операцию — режут и пилят. В конце концов, от этих фантазмагорий и душераздирающих звуков, больной затихает в обмороке. «Надо всегда помнить, — заключает Ван Гельмонт, — что лечить необходимо не от болезней, а от связанной с этими болезнями черной меланхолии».

Я, конечно же, и раньше знал, что слова «куратор» (curator) и «лечение» (cure) этимологически связаны между собой. Но после примера Ван Гельмонта высказывание «курировать — означает лечить» обретает для меня особенный смысл. Эта статья называется «Искусство как предполагаемое возможное», но, несмотря на такое футурологическое название, в мои планы не входит описание карт искусства будущего. Я лишь попытаюсь рассказать о своем видении искусства и путях его развития, а также предложить интерпретацию некоторых произведений. В конце концов, этот подход может быть рассмотрен как попытка — в полном соответствии с идеями Ван

Гельмонта — еще раз напомнить о том, что есть и иные способы существования искусства.

1. Цифровая западня

Чтобы выяснить, что же представляет собой эта интерпретация, я хотел бы подробнее коснуться термина «цифровое». Те, кто имеет дело с технологическим искусством и современными видами коммуникации, часто сталкиваются с этим понятием. Однако для людей несведущих разница между «цифрой» и «аналогом» может быть неочевидна. Это также касается расхожих словосочетаний типа «цифровое искусство» или «цифровые медиа». В большинстве случаев мы используем эти термины на интуитивном уровне и чаще всего неточно. Например, что-то может относиться к цифровой области, но вовсе не иметь отношения к электронике и вычислительным устройствам. И наоборот, «аналоговый» — совсем не значит, что нечто не имеет отношения к вычислительным устройствам. Типичный пример: водяной компьютер 1936 года постройки советского инженера Владимира Лукьянова. Эта машина была способна решать дифференциальные уравнения в частных производных — аналоговые вычисления производились при помощи напора воды и соединенных между собой трубок и колб.

«Цифровое» — просто означает, что нечто делится на дискретные элементы. При

* Статья подготовлена автором специально для Художественного журнала на основе публикации, представленной в каталоге «Лаборатория медиаискусства CYLAND КИБЕРФЕСТ-10» (2017). Публикуется с любезного разрешения издательства St.Petersburg Arts Project INC.



Стеларк «Экстра-ухо: ухо на руке», 2006. Дополнительное ухо на левой руке художника, сконструированное хирургическим образом. Координатор проекта: Джереми Тейлор, October Films. Хирургическая группа: д-р Малкольм Лесавой, д-р Шин Бидич, д-р Уильям Фатрелл. Фото Нина Селларс. Предоставлено автором

этом системы исчисления могут быть очень разными — нули и единицы или десятичная система, которой мы все пользуемся. Или, допустим, пятеричная система, существовавшая в России до XVIII века. Или алфавитные системы, которые использовали древние армяне, греки, евреи — это тоже цифровые системы. Или, например, подвижные литеры печатного станка Гуттенберга. Все эти примеры говорят нам о том, что «цифровое» — это некая выработанная абстракция, которая имеет неоднозначные состояния. Давайте зададимся вопросом — откуда возникла эта абстракция, какое видение окружающего мира она использует и какого рода онтологию влечет за собой?

На картине Иеронима Босха под названием «Фокусник» (ок. 1502) мы видим неких персонажей, внимающих шарлатану, который манипулирует шариками и стаканчиками. На первый взгляд эта картина не имеет

никакого отношения к теме «цифрового» или «дигитального». Однако если мы вспомним, что слово «digitus» с латыни переводится как «перст», то все встает на свои места. Перед нами уже не наПЕРСТОчник, не мошенник — а фокусник и волшебник. Когда этот маг крутит перед нашим носом колпачки, он советует нам проявить внимание (присмотреться), разум (сосчитать, угадать) и волю (выбрать тот или иной колпачок). А то, что он не показал и утаил, — якобы вторично. На самом деле, если мы не будем с ним играть — то абсолютно все равно, какова его ловкость рук. Основа этой игры — работа дискретности, квантования, которая задействует наше восприятие/разум/волю, а также жадность и тщеславие, то есть нашу субъектность. Если бы мы были людьми традиционного общества, цель которых — спасение души, а не самоутверждение, то мы бы не стали играть с наперсточником. Единый

пребывает с Богом, его мир не знает делимости и расщепления (лат. *digitatio*). Именно поэтому традиционные общества и не подвержены манипуляциям: сначала надо их разрушить, вселив в них веру в разум, поставить субъекта на место Бога, а самоутверждение — на место «спасения души».

Точно такой же механизм квантования работает и в традиционном искусстве, по меньшей мере, так было до XX столетия. В основе классического произведения искусства лежит изображение — пейзаж, портрет, жанровый или религиозный сюжет. А то, что возникает при этом в нашем воображении — есть предельно четкое *разделение* мира на субъекты и объекты, людей и вещи. Пейзаж пассивен, он просто существует где-то там, дожидаясь человека-посредника — художника, который перенесет этот образ на какую-нибудь поверхность. В свою очередь, законченная картина — это пассивный объект, ожидающий момента, когда активный зритель — потребитель образов — пропустит эти образы через свое восприятие. Так что эта традиция в полной мере соответствует главной метафоре Нового времени («весь мир — театр»), которая отличается беспощадным дуализмом везде и во всем. Когда говорят «живое», за этим всегда маячит «нежить», когда говорят «здоровое», подразумевается «отсутствие больного». Поэтому Ван Гельмонт и задается вопросом — знают ли врачи, что такое «здоровое»? Такой же вопрос справедлив и в отношении других понятий: естественное всегда противостоит искусственному, субъект — объекту, активное человеческое — пассивному вещественному. Такое разделение несимметрично и неправомерно — мы структурируем окружающие пассивные вещи и объекты антропоцентрическим образом (то есть задеиствуя нашу субъектность). Мы приписываем предметам подчиненный статус только на том основании, что человек — единственный, кто выносит суждение о мире. Это — человекоцентристская онтология, которая рассматривает человека в качестве изолированного и независимого от окружающего мира феномена, фундаментально превосходящего его. То, что делает возможным подобные связи — это, во-первых, зрение (ху-

дожник наблюдает пейзаж; зрители рассматривают картину), во-вторых, когнитивные способности — мы познаём мир посредством чувств и умозаключений, и в-третьих, наше ощущение первопричинности себя по отношению к остальному миру.

2. Пространство потока

Дуализм, обретающий себя в неравноправных и несимметричных отношениях — идея фикс и упрямая догма наших дней. Он самыми разными способами наполняет нашу культуру, искусство, науку и технологии. И наш образ действий в мире, в материальном и в социальном смысле, тесно с ним связан. Мы действуем так, как будто мы — единственные хозяева здесь. Сегодня многие ученые, философы и социологи настаивают на том, что эта онтология как совокупность принципов нашего существования — глубоко неверна. Сходные интуиции можно найти у таких авторов, как Мануэль Деланда, Бруно Латур, Энди Пикеринг, Джон Ло, Анн-Мари Мол. Вместо представления об окружающем мире как о предсказуемой машине, лишенной спонтанности и креативности человеческой природы, эти авторы мобилизуют такие метафоры, как «колеблющееся восприятие», «эмоциональный объект», «порождающая конструкция» и так далее.

Каждая из этих метафор — способ артикулировать смысл окружающего материального мира на уровне динамических взаимоотношений. Бруно Латур в своих размышлениях о становлении процессов обращается к работе научных лабораторий, Анн-Мари Мол — к технологическим инновациям и внедренческой практике, Энди Пикеринг — к примерам из истории физики и кибернетики. Во всех этих изысканиях перед нами предстают люди и материальные объекты, взаимодействующие друг с другом в едином и равноправном процессе, в котором участвуют различные живые и неживые элементы. Этот процесс напоминает поток симметричных взаимоотношений, в котором все реагируют на всё и приспосабливаются к изменениям.

Представьте себе картину многообразия. Перед вами — ряд неких сущностей, кото-

рые изменяют свою природу вначале одним, а потом другим способом. Иногда эти множества приходят во взаимное равновесие и формируют новую сущность, которая также начинает собственную игру. Теперь представьте, что исходные сущности сформировались точно таким же образом и что все они являются составными. И воспроизведите весь процесс заново. Это и есть тот образ, к которому обращаются современные исследователи. Чтобы увидеть, какую форму эти интуиции принимают в методологической деятельности, можно обратиться к примерам из акторно-сетевой теории (ANT), символического интеракционизма, культурных исследований различия или исследований науки, технологии и общества (STS). Все эти изыскания свидетельствуют о том, что материя не ведет себя предсказуемым и машиноподобным образом. В своих взаимоотношениях с окружающим миром мы сплошь и рядом получаем неожиданные результаты — иногда даже можно подумать, что в этом и заключается основной смысл наших попыток познать мир.

То, к чему я веду — этот образ возникновения во времени и становления в динамике неожиданной и непредсказуемой новизны не является асимметричным дуализмом при посредстве зрения и логических исчислений. Люди инициируют игру, в которой участвуют различные живые и неживые элементы и отношения между ними — и эти взаимодействия носят равноправный характер. Это образ проявляющихся во времени, частично пересекающихся людей и объектов вне зависимости от того, удерживаются они в рамках единой структуры или нет. И прежде чем вернуться к искусству, я хотел бы сделать два замечания. Первое — давайте зададимся вопросом, а кто еще разделяет подобную позицию игры и взаимодействия? Наилучшим ответом мне кажется — традиционная восточная философия, которая всегда представляла мир как место постоянного движения и встречи, куда человек вовлечен в качестве малой и совсем не главной ее части. Этот набор представлений о мире, который бы содержал и знал себя как течение, поток и, по сути, непредсказуемость, Анри Бергсон в свое время описывал метафорами «потока

становления» и всеобщего «жизненного порыва».

И второе замечание — хотя философы и социологи вышли на эту онтологию потока через современные технаучные практики, примеры такого рода симбиотических взаимодействий можно найти везде. Пример из эволюционной биологии — пчелы впадают в полную зависимость от орхидей, а те, в свою очередь, полностью зависят от пчел. Это равносильно изменению в базовом эволюционном состоянии — гибрид «пчела-орхидея» тождествен возникновению новой эволюционной сущности. В терминах нашего описания это означает появление новой составной структуры в результате достаточно сильных связей, возникших в поле потока. А вот пример из области культурных традиций — искусство выращивания карликовых деревьев, бонсай. Бонсай — это в чистом виде образец взаимодействия между посредником-не-человеком — деревом, которое дает побеги в непредсказуемых направлениях, — и посредником-человеком, который использует техники распределения энергии роста — обрезку, подкормку, обмотку, чтобы следовать некой проявляющейся эстетике. Сначала совершается некое действие со стороны человека — скажем, обрезка ветвей; затем ответное действие со стороны дерева — его рост в ту или иную сторону; человек находит способ ответить на это — перетягивает ствол или подвешивает грузы и так далее и тому подобное. От человеческого актора-игрока — к нечеловеческому и обратно, и так до бесконечности. Искусство бонсай — прекрасный пример равноправных и ситуативных отношений, где все время происходит перенаправление вектора действий.

Мне кажется важным то, что этот образ потока начинается с науки — это придает ему некую респектабельность. Однако другие примеры говорят нам о том, что подобные переплетения и взаимодействия можно найти повсюду. Вот почему я думаю, что этот образ — правдив.

3. Недискретные топологии

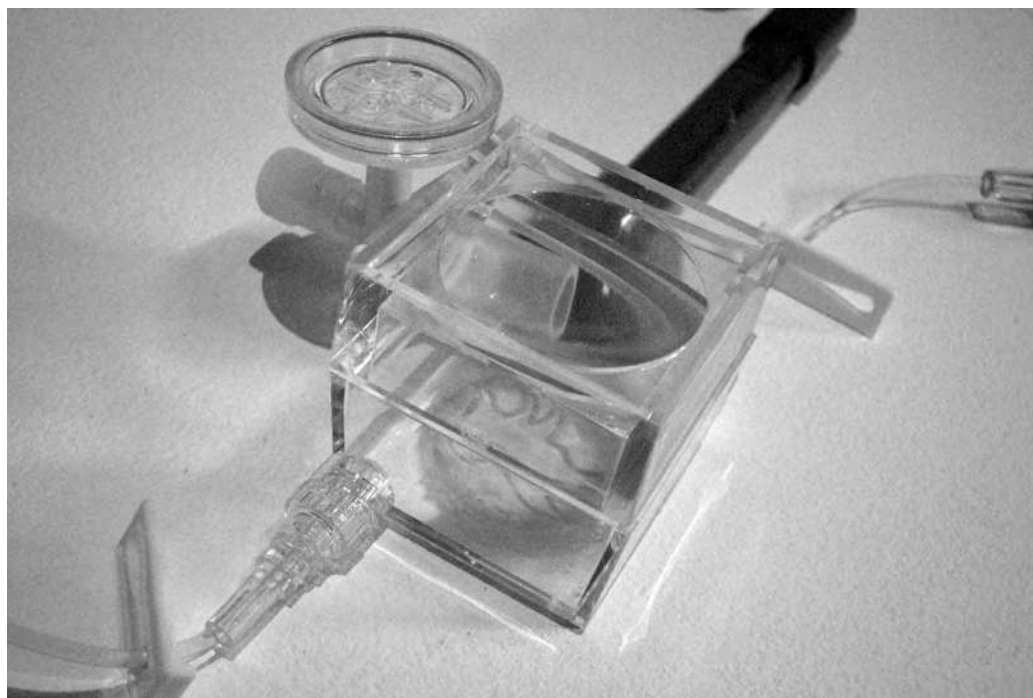
Теперь самое время обратиться к искусству. Если традиционное искусство представ-

ляет нам систему несимметричных отношений между людьми и объектами, то какие же произведения искусства могли бы инсценировать метафору потока? Я хотел бы обратить ваше внимание на те проекты, которые сфокусированы не на том, как объекты выглядят, а на том, как они обращаются в мире. Все эти произведения представляют аспекты проявляющейся, децентрированной онтологии. В этом смысле о них можно говорить в терминах *недисCRETности* и *осциллирования* в контурах человеческое/нечеловеческое, живое/неживое, искусственное/естественное и так далее. Основные свойства этих недисCRETных топологий — назовем их так — это их сфокусированность на становлении во времени и переход с уровня дискретного объекта на уровень аморфной, но скоординированной материи. Я бы выделил три категории произведений, но только лишь для иллюстрации мысли — эта типология ни в коей мере не претендует на полноту.

К первой категории можно было бы отнести проекты, которые тем или иным образом тематизируют контуры человеческого и нечеловеческого и их взаимодействие. Здесь первым делом на ум приходит класс художественных работ из области технобиологического искусства — проекты, выполненные из живых или полуживых биологических элементов. Эти произведения очень ярко иллюстрируют общую идею темпорального, живого и разворачивающегося во времени мира как такового. К таким проектам относятся работы Стеларка. Его произведения «Третья рука» (1982), «Усиленное тело» (1986), «Желудочная скульптура» (1993), «Экзоскелет» (1999), «Ухо: размера» (2003), «Ходячая голова» (2006), созданные с использованием робототехники, ИТ и тканевой инженерии, представляются мне инсценировкой процессуального представления о человеке, представления нас о себе как о перформативных, а не когнитивных сущно-



Джо Дэвис «Бактериальное радио», 2011. Мультимедийная инсталляция. Электрические цепи, полученные посредством выщелачивания германия и платины при помощи генномодифицированных бактерий. Фото Джо Дэвис.



Джулия Редика «humNext», 2004–2008. Церемониальный набор девственных плев-унисекс, выращенных из собственных вагинальных клеток автора. При поддержке Центра БиоМедиа Ренселлеровского политехнического института, Троя, США. Фото Джулия Редика, 2008. Предоставлено автором.

стях. Иногда в буквальном смысле — например, его «Протезированная голова» (2002) поддерживает беседу без какого-либо внутреннего понимания. Она одновременно иллюстрирует собой и процессуальную роль мысли и языка и показывает язык в качестве производного от перформативной сущности. Работы Стеларка говорят нам о симметрии человеческого и нечеловеческого, о нашем теле как об объекте, материально связанном с другими объектами и телами. Именно этой теме посвящен его наиболее радикальный проект в области альтернативной архитектуры тела — «Ухо на руке» (с 2006), который мыслится автором как доступный для всех пользователей интернет-орган тела.

Среди других примеров — деятельность Джо Дэвиса и в первую очередь его проект «Вагинальная поэтика» (1986). Это произведение уже давно стало классикой искусства

и науки — я лишь напомним, что его суть сводилась к осуществлению межзвездного послания посредством передачи вагинальных сокращений в космос (метафора женского дыхания Земли). При помощи созданного в лаборатории приборостроения Массачусетского технологического института так называемого вагинального детектора — датчика, регистрирующего произвольные и непроизвольные вагинальные сокращения (приглашались женщины-волонтеры из состава сотрудников института и балерины Бостонского театра), пробное сообщение было транслировано через Мильстонский радар МТИ к четырём ближайшим аналогам Солнца. Этот проект наглядно передает суть возникающего феномена: в результате всей этой эротически межзвездной коммуникации художник изобрел инновационный метод кодирования информации на бактериальном носителе. И тем самым вышел на область

науки, ныне получившую название «синтетическая биология».

Или проект того же автора — «Бактериальное радио», реализованный в 2011 году. В этой работе Дэвис получил электрические цепи посредством выщелачивания германия и платины при помощи генномодифицированных бактерий, ставших частью этих цепей. Они наряду с внешними компонентами (телефонной гарнитурой, антенной и так далее) легли в основу детекторного радиоприемника, работающего в АМ-диапазоне. Кстати, этот проект Дэвиса напомнил мне один эпизод в исследованиях великого российского изобретателя, физика и музыканта Льва Термена. По воспоминаниям Булата Галеева, в последние годы жизни Термен вплотную работал над проблемой бессмертия. Для своих экспериментов с клетками человека он построил клеточный инкубатор, при помощи которого случайно выяснил, как услышать голоса сперматозоидов: «ведь все эти существа, знаете, под микроскопом водят хороводы и поют». Перед нами снова возникающий феномен: в нем проявляется столь же тесное взаимодействие, как и в симбиозе биологических видов, но только в этих случаях имеет место сочетание с неорганическим.

Технобиология — удобный материал для рассуждений о становлении. Эта область дает нам примеры симбиотических состояний, большинство из которых характеризуется слабыми связями. И тем самым предоставляет возможность засвидетельствовать любопытные, но не слишком резкие изменения, возникающие в поле потока. Работа Джулии Редика «гимНекст» (2008) — из их числа. В рамках своего проекта она вырастила церемониальный набор девственных плев из элементов человеческих и нечеловеческих агентов-посредников — из собственных вагинальных клеток, а также бычьего коллагена и тканей гладкой мышцы аорты грызунов. Эти композиции являются своеобразным комментарием на тему современной сексуальности и возможности пережить что-то как в первый раз. По словам автора, биологические скульптуры «гимНекст» «знаменуют собой взаимный символический дар девственности между любовниками, какого бы пола они ни были». Этот проект мне ин-

тересен даже не столько в силу метафоричности этого произведения, сколько потому, что в нем содержится определенное видение будущего. На мой взгляд, стирание опыта и предоставление возможности пережить что-то как в первый раз может стать основой экономики постбиологического общества, в котором пресыщенность разными видами опыта и ограниченность последних создаст новый тип потребителя. Этому новому потребителю все будет казаться новым и волнующим. И тем самым поиск нового в жизни может быть окончательно отменен.

4. Перформативные посредники

Органическая материя жива и непредсказуема, что не является неожиданностью, однако симметричный подход в той же мере включает в себя и неорганическую материю. Это также следует из рассуждений упомянутых мной философов и социологов об объектах как активных участниках взаимодействий. Что же касается мира искусства, то в качестве примера я хотел бы привести проект американского художника Дэвида Боуэна «Облачное фортепиано» (2014). Цель художника в этой работе — делегировать создание музыкального произведения природе, предъявив нам тем самым функциональный модус неодушевленного мира. Суть проекта заключается в том, что игра на фортепиано осуществляется не человеком-исполнителем, а движением и формой облаков. Специальная программа в режиме реального времени анализирует особенности облачных элементов и активирует робоустройство, нажимающее клавиши инструмента. Легко догадаться, что небесные гармонии, опосредованные робототехническим присутствием, носят предсказуемо нечеловеческий характер. Хотя бы потому, что попросту не нуждаются в человеке — ни в качестве композитора, ни в качестве исполнителя или слушателя. Впрочем, любой историк с легкостью назовет еще с десятков подобных гаджетов-инструментов, освобожденных от человеческого присутствия. Всевозможные «Морские органы», «Небесные арфы», «Дождефоны» и так далее — несть им числа — такие инструменты известны еще

с античных времен. Все это примеры из ряда ситуативных отношений с неорганическими агентами: морской прилив, солнце, гряда облаков не просто являются ресурсами интеракции, они не просто инкорпорированы, встроены во взаимодействия — они играют полноправную роль в том, как эти взаимодействия упорядочены.

Многие примеры из этой категории работ часто связаны со звуком. В 1965 году Элвин Люсьер представил вниманию публики перформанс «Музыка для исполнителя соло», основанный на методах биологической обратной связи (БОС). Разработанная Люсьером «БОС-музыка» заключалась в контроле поведения биопотенциалов собственного мозга и в использовании возникающих альфа-ритмов для управления различными звукопроизводящими устройствами. В этом проекте человеческий мозг выступал в роли перформативного посредника как солнце и погода, а не как центр познания и репрезентации. Эти практики и связанные с ними состояния мне кажутся очень важными, потому что нарушают наши ощущения первопричинности себя по отношению к остальному миру. Они напоминают нам о том, что есть иные способы существования и другие формы субъектностей, «чьи связи друг с другом не являются ни легкими, ни очевидными». Кстати, первым исполнителем «Музыки соло» Элвина Люсьера был Джон Кейдж — этот перформанс полностью соответствовал его эстетике, являя собой процесс, развивающийся по собственным законам без какой-либо внешней драматургии. Как позже выразился Джеймс Теней: «До первого исполнения “Музыки соло” никто и не думал о необходимости дать определение слову “музыка” так, чтобы оно включало и возможность подобного представления; после — определенная корректировка была уже неизбежна».

А вот и другая сторона — органический агент, который колеблется в контуре естественное/искусственное и живое/неживое. Такие произведения говорят нам о симметрии и едином процессе, в котором участвуют разные сущности и отношения между ними. Эту сторону я бы хотел проиллюстрировать проектом бразильского композитора Эдуар-

до Река Миранды «Биокомпьютерная музыка» (2015). Его работа направлена на исследование возможностей совместного творчества музыканта, играющего на фортепиано, с грибоподобным организмом *Physarum polycephalum*. Эта слизистая плесень примечательна тем, что обладает памятью, а значит, способна удерживать какую-то интенсивность своих ощущений. Человек играет на инструменте, выходные сигналы звукоснимателей преобразуются в импульсы, посылаемые плесени. Слизевик слушает и отвечает, а его ответ преобразуется обратно в ток для колебания струн. Возникает аккомпанемент, и создаются условия возможности интеракции как таковой. Сам акт творчества здесь предстает перед нами явным признанием того, что мы не занимаем никаких лидирующих позиций в подобном взаимодействии. Это исследование с открытым финалом, выяснение того, что мир может нам предложить в ответ.

До сих пор я говорил о произведениях, которые тематизируют человеческое/нечеловеческое, органическое/неорганическое опосредование. Второй класс, о котором мне хочется поразмышлять, включает работы, инсценирующие симбиотические отношения этих агентов. Я уже упоминал традицию бонсай, и это отличный пример, но если брать что-то поближе к XX веку, то каноничнее кибернетической машины «Цветомузыка» Гордона Паска начала 1950-х годов трудно придумать. Машина «Цветомузыка» представляла собой эксперимент в области синестезии. Она преобразовывала исполняемую живую музыку в световое представление, а главная хитрость заключалась в том, что алгоритм работы устройства зависел от уже исполненного ранее, при этом установить линейную связь между музыкальным исполнением и световым аккомпанементом было невозможно. Таким образом, музыкант был вынужден постоянно менять характер исполнения, адаптируясь к машине, рождалась импровизация, и представление превращалось в динамичную и децентрализованную совокупность человека и машины — в буквальном смысле, посредством демонстрации отношений, которые могут существовать между людьми и неодушевленными структу-

рами. Другими словами, «Цветомузыка» очень прямо и невербально представляла различные способы проживания между человеческим и нечеловеческим.

Ближе к нашему времени хочу упомянуть проект Марион Лаваль-Жанте «Да живет во мне лошадь» (2011) — перформанс, в ходе которого выяснялось, до какой же степени мы готовы к сглаживанию границ между человеческими и нечеловеческими агентами. Во время исполнения этого перформанса французская художница ввела себе в организм сыворотку лошадиной крови. Чтобы избежать анафилактического шока, она в течение нескольких месяцев готовилась к этой инъекции, принимая лошадиные иммуноглобулины. Чужеродные антитела вводились с постепенным увеличением дозы. Произшедшее с ней автор назвала «митридизацией» — в честь знаменитого царя Митридата IV, который, как говорят, воспитал в себе иммунитет к ядам, ежедневно при-

нимая их в небольших количествах. На пресс-конференции фестиваля Арс электроника, где авторы перформанса получили первый приз за реализованный проект, Марион Лаваль-Жанте рассказала, что после инъекции чувствовала себя «сверхмощной, сверхчувствительной и сверхнервной». «У меня было ощущение сверхчеловека, — добавила художница, — у меня были все эмоции травоядных. Я не могла спать и чувствовала себя немного лошадью».

5. Технологии себя

Наконец, к третьей категории работ, которые мне хотелось бы включить в группу, описывающую метафору потока, относятся те, что я вслед за Мишелем Фуко называю «технологиями себя». В работах Фуко — это разного рода практики жизни, благодаря которым происходит становление человеческой субъектности. В нашем случае, «техно-



Дэвид Боуэн «Облачное фортепиано», 2014. Музыкальное робоустройство, управляемое специальной программой, которая анализирует облачные элементы в режиме реального времени. Мультимедийная инсталляция: авторское программное обеспечение, фортепиано, облака. Фото Дэвид Боуэн. Предоставлено автором.

логии себя» — это произведения, воздействующие на состояние человека через различные некогнитивные каналы. «Музыка для исполнителя соло» Элвина Люсьера была, по сути, конструкцией с биологической обратной связью. Она генерировала музыку каждый раз, когда Люсьер входил в медитативное состояние, которое регулируется альфа-ритмами. В то же время музыка служила обратной связью, помогая Люсьеру войти в это измененное состояние и сохранять его. То же самое можно сказать и о «Машине сновидений» Берроуза и Брайона Гайсина. В 1945 году английский нейрофизиолог Грей Уолтер обнаружил, что воздействие на закрытые глаза световым генератором-стробоскопом порождает ментальные образы. Как правило — движущиеся цветные объекты, а также ощущения, схожие с состоянием транса. Это явление Грей Уолтер назвал «фликером» и описал в своей книге «Живой мозг», которая волею судеб попала в руки Берроуза и Гайсина. В 1960 году они, вместе с поэтом и математиком Йеном Sommerwillem, собрали первый прототип машины, обладающей эффектом фликера. Это устройство получило название «Машина сновидений», и, по сути, она явила собой попытку преодоления репрезентационалистской художественной традиции.

Эти «технологии себя» как разного рода практики жизни я выделяю потому, что они ставят проблему стабильности человеческого и возвращают нас к вопросам связности теперь и внутри себя. Чтобы проиллюстрировать степень ликвидности эволюционных сочетаний «человек-технология», обратимся к проекту австралийского художника Гая Бен-Ари под названием «In potētia» (2012). В своем произведении Бен-Ари объединяет свое иудейское происхождение и основной нарратив постиндустриального общества — его зацикленность на когнитивных аспектах и производительной мощи современных технологий. Сам проект основан на разработках, за которые профессор из Японии Синъя Яманака получил Нобелевскую премию в 2012 году. Речь идет о феномене перепрограммирования клеток различных тканей в определенный тип стволовых клеток (аналогичных эмбриональным), которые обла-

дают уникальной способностью стать практически любой тканью тела. Что это значит? В частности, это означает, что у человека появляется реальный шанс избавиться от старения и целого ряда страшных болезней, поскольку этот подход дает возможность использовать собственные ткани и органы пациента. Сейчас это уже научный факт и научная реальность.

Вот что сделал Гай Бен-Ари. Используя этот тип технологий, в своем проекте он трансформировал клетки крайней плоти человека в эмбриональноподобные стволовые клетки (iPS-клетки), из которых в дальнейшем получил нейроны — то, из чего по преимуществу состоит наш мозг. Другими словами, он вырастил из клеток крайней плоти реально функционирующую нейронную сеть (аналог биологического мозга), которая и была представлена на выставке. Анализируя на примере этого проекта потенциал новейших технологий, позволяющих получать и преобразовывать все из себя, мы сталкиваемся с ситуацией, когда специализация элементов живого становится излишней. Подобное исчезновение различий — будь то на уровне физического тела или на уровне культурного знака — говорит нам о том, что человеческое тело открыто в пределах своего контура, а его внешняя устойчивость — лишь временно сдерживаемое явление. Разумеется, это означает, что еще должна быть проделана работа по поиску художественных способов схватывания этой возникающей новизны, работа ничуть не меньшая, чем та, которую делают для нас наука и технологии, история и философия искусства.

6. На грани хаоса и беспорядка

Попробуем осмотреться и понять, к чему мы пришли. Мне интересна разработка интерпретации искусства как непрерывной динамической игры; искусства, которое исходит из понимания сложности мира и, как может, отображает это понимание. Я уверен, что существующая сегодня художественная традиция воспроизводит все паттерны дуалистического разделения. В этой традиции живое понимается в его отличии

от неживого, активное от пассивного, а человек — единственный, кто превосходит окружающий мир. Напротив, нечеловеческое, объект и природа всегда претерпевают воздействия. Со своей стороны, я пытаюсь найти подход, который подразумевает иную онтологию — онтологию, в которой человеческое и нечеловеческое были бы вовлечены в поток симметричным образом. Этот подход производит реальность, в которой автономия, свобода выбора и креативность не считаются атрибутами только человеческого. В отличие от существующей традиции этот процесс опосредования знает и признаёт, что это и есть его природа. Он знает, что все активно, неисчерпаемо и потенциально, а порядок — есть лишь одно из многочисленных проявлений хаоса.

Но зачем же нам — художникам, искусствоведам и кураторам — эти попытки разобратся с человекоцентричным пониманием окружающего мира? Ответ может быть такой — к тому и затем, что картина потока или недискретных медиа верна. Или, по крайней мере, она лучше, чем замкнутый и равнодушный дуализм эпохи Просвещения, который занимает сейчас ведущие позиции в искусстве. При этом речь, конечно, идет о большем, нежели просто достоверность и понимание. Дуализм Нового времени асимметричен, это — неравноправный процесс. Он происходит из внутреннего убеждения в том, что логическими закономерностями окружающий мир можно и должно исчерпать. Он говорит нам: «Человек — хозяин пассивной Вселенной». А раз так — значит, мы можем преобразовывать этот мир ради достижения некой предустановленной цели в соответствии с предначертанным планом действий. Это — позиция, которую Хайдеггер в свое время назвал «обрамлением». Сегодня она начинает казаться более чем проблематичной. На деле это ведет не только к деградации окружающей среды, но и к неминуемому ответу с ее стороны — крупномасштабным и неожиданным эффектам, вроде экологических катастроф. Можно, конечно, относиться к этому как к списку проблем, поддающихся исчислению, — мол, достаточно предвидеть эти катастрофы и заранее принять некие контрмеры. Однако надо

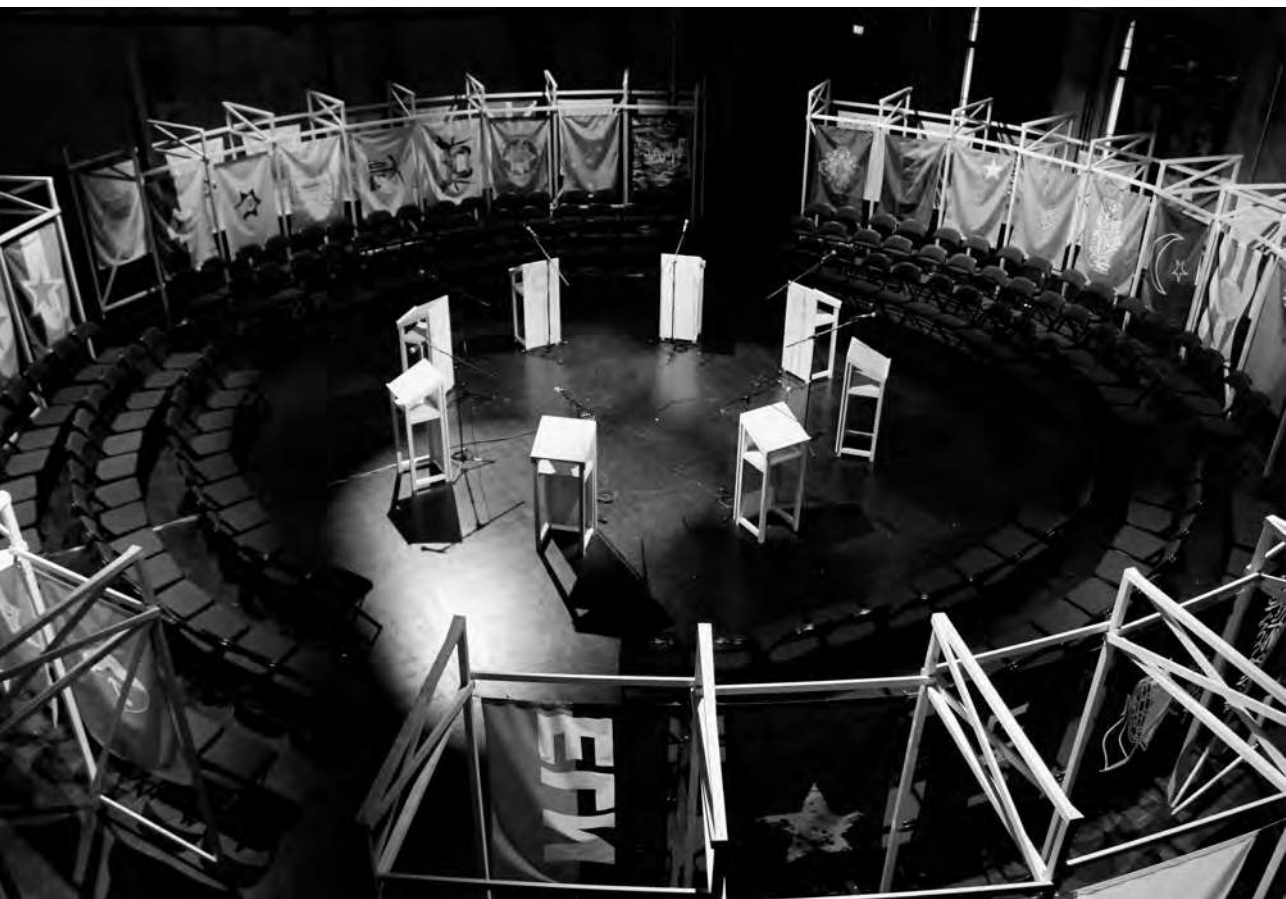
понимать, что это не тот случай. На самом деле имеет место то, о чем могла бы нам поведать восточная философия — никакие мы не командиры, ни в чем. Все вокруг нас меняется во времени и никогда не функционирует по заранее намеченному плану. Ибо самопредставление природы — проявляющееся, и мы никогда не знаем, как она отреагирует на наши инициативы, и каждый раз это будет сюрприз.

Именно здесь в свои права и вступает искусство, которое своими практиками и метафорами не столько подтверждает существующие версии реальности, сколько очерчивает границы их применимости. Искусство вовсе не обязано сосредотачиваться на интерпретациях логических закономерностей в природе и опираться на паттерны дуалистического разделения. Зато в своих высказываниях оно может обратить внимание на множество неочевидностей и сформировать иной подход. Суть этого подхода можно назвать не обрамлением, а раскрытием — это исследование с открытым финалом, выяснение того, что мир может нам предложить. Пожалуй, наилучшим образом это можно сформулировать так — все, чего бы мы ни захотели от этого мира, *все уже есть там*. И задача художника заключается в том, чтобы гнать динамику новых форм жизни и новых идентичностей так, как будто искусство уже присутствует в них.

Дмитрий Булатов

Родился в 1968 году в Калининграде.

Художник, теоретик искусства, куратор Балтийского филиала ГЦСИ. Организовал и курировал более двадцати международных проектов в области науки и искусства и новых медиа. Член редакционных советов журналов DOC(K)S, Франция, и NOEMA, Италия. Дважды лауреат премии Инновация, 2008 и 2013. В 2014 году был номинирован на «Золотую Нику» фестиваля Arc электроника, Австрия, в разделе «Провидческие первопроходцы медиаискусства».



Йонас Стал «Новый мировой саммит — Берлин», 2012. Временный парламент в Софиензале, Берлин.
Фото Лидия Росснер. Произведено 7-й Берлинской биеннале. Предоставлено автором.

Йонас Стал

Искусство безгосударственного государства*

I. Кристина Агилера, динозавры и массовые пытки капиталистической демократии

3 марта 2006 года на сайте журнала «Тайм» было опубликовано секретное досье с материалами допроса в тюрьме Гуантанамо на Кубе. Оно содержало подробный отчет о полуторамесячных пытках гражданина Саудовской Аравии Мухаммеда Мани Ахмеда аль-Кахтани, подозреваемого двадцатого террориста из группы, атаковавшей Башни-близнецы и Пентагон в сентябре 2001 года¹. Примененные к нему методы, лично одобренные тогдашним министром обороны США Дональдом Рамсфелдом, носили название «техники допроса с пристрастием» и включали «длительное лишение сна, принуждение к стоянию (или стрессовые позы), изоляцию, испытание жаром и холодом, шумовое воздействие, личное унижение и инсценировку казни»². Миф об эффективности и приемлемости так называемых «пытках облегченных» (sic) был развеян; меньше внимания, однако, было уделено странному, но систематическому применению как средств пыток западных поп-культурных продуктов³.

Надзиратели в Гуантанамо водили аль-Кахтани из одного закрытого, затемненного помещения в другое и сбивали его режим сна, тем самым дезориентируя заключенного в пространстве и времени и лишая возможности определять, когда молиться и в какую сторону смотреть при молитве. Затем они оглушали его хитом Кристины Агилеры

2002 года «Dirty». Аль-Кахтани принуждали смотреть на пинап-девушек и порнографию, есть нехалаяльную еду из Макдональдса, подвергали вспышкам стробоскопа. Все эти нарочитые образчики «раскрепощенной» западной культуры были извращены в Гуантанамо в орудия подавления.

10 января 2003 года, в 22:45, допрашивающий аль-Кахтани предоставил ему редкую возможность самому выбрать тему для разговора. Согласно протоколу допроса, «задержанный хочет говорить о динозаврах». Кажущийся наивным, ответ аль-Кахтани на самом деле был попыткой радикального ухода из жестокого настоящего в доисторическое время, не запятнанное такими следами цивилизации, как фастфуд, Плейбой и Кристина Агилера — далеко за пределы подавляющего иконографического царства, в которое он был заключен в Гуантанамо.

Однако протокол надзирателей пренебрегает этой попыткой аль-Кахтани к бегству из кошмара настоящего, отмечая лишь следующее: «Допрашивающий рассказал об истории динозавров, о метеоре, который привел к их вымиранию, и приравнял это событие к ядерной войне. Задержанный выказывает глубокое невежество в отношении динозавров и космоса — тех вещей, которые в США проходят в начальной школе»⁴. Таким образом, логика Гуантанамо сводит подлинное значение — данное здесь в сравнении: «ядерная война представляет для людей такую же опасность, какую метеор,

* Впервые опубликовано в *Art Papers* (2014). Перевод печатается с разрешения автора и редакции *Art Papers*.

вероятно, представлял для динозавров» — к вопросу «верно или неверно?»

Более того, ставшие достоянием общечеловеческой ответственности протоколы допросов вызывают тревогу в отношении самой культуры и ее деятелей: если, по логике Гуантанамо, повседневный декор общества потребления есть самое настоящее орудие пытки, то, несомненно, должно быть «верно» и то, что мы в настоящее время подвергаемся перманентной, массовой культурной пытке как подданные того, что Ален Бадью назвал «капиталистической демократией».

Хотя «демократия» — это одно слово, мы можем наблюдать его использование по всему политическому спектру во имя столь радикально различных операций, как «война с террором», во время которой пытали аль-Кахтани, и массовые социальные движения, охватившие земной шар в XXI веке, с тех пор

как 15 миллионов испанских *indignados* начали захватывать южную Европу. Значит, нужен словарь, который позволит нам различать язык эмансипации и подавления.

II. Ленин в Японии

Владимир Ленин едет в Японию. Чтобы говорить там с массами, ему нужен переводчик. Когда он доходит до фундаментальной критики того, что называет «буржуазной демократией», переводчик теряется. В этот момент Ленину очевидно, что слово «демократия» (*minshushugi*) в японском языке еще не зафиксировано. Лучше всего оно переводится с суффиксом «-изм» (*-shugi*) — демократизм.

Из этого перевода рождается подрыв. «Демократия» как термин разбивается, а затем удваивается и производит новый



Йонас Стал «Новый мировой саммит — Берлин», 2012. Временный парламент в Софиензале, Берлин. Слева направо: Джон Антони Лекуе (Сорту, страна Басков), Фадиль Йылдырым (Курдское женское движение), Луис Халандони (Национальный демократический фронт Филиппин), Мусса Аг (Национальное движение за освобождение Азавада) дебатировать в парламенте Нового мирового саммита. Фото Лидия Росснер. Произведено 7-й Берлинской биеннале. Предоставлено автором.

термин. Через делезовское, как мы бы его сейчас обозначили, предложение Ленин стал говорить о том, что он лучше всего знает, на языке, который он меньше всего знает, — в котором демократическому еще только предстоит быть сформулированным, так же как в других местах ему еще только предстояло осуществиться на практике.

Ленин принимает этот термин. В работе «Рабочая и буржуазная демократия» (1905) он пишет о «русском буржуазном демократизме», отражающем лишь интересы «массы торговцев и промышленников, преимущественно средних и мелких, а также (что особенно важно) массы хозяев и хозяйчиков среди крестьянства»⁵.

Сегодня именно это понятие демократизма философ Ален Бадью называет «капиталопарламентарным порядком»⁶. И «раскрепощенные» символы поп-культуры, производимые его творческой индустрией, должны считаться его искусством и его избранным оружием интеллектуальных массовых пыток.

Эптон Синклер в романе «Маммонарт» (1924) ставит своей целью проанализировать историю искусства как историю правящих классов, начиная с доисторических времен — когда пещерные люди обнаружили, что в то время, как они посвящали искусство своему вождю, их ждало вознаграждение в виде привилегий и защиты. Истории искусства в виде чего-то *большого*, чем рассказ господствующего класса, по Синклеру, еще только предстоит быть написанной. О длительной предыстории искусства он писал: «Художники в наше время, словно загипнотизированные, снова и снова повторяют тоскливую формулу тщетности. А я говорю: рассея злые чары, юный товарищ; иди и встречай новую зарю жизни, участвуя в битве и обрати ее в новое искусство; окажи эту услугу новой публике, которую ты сам создашь <...> пусть твой творческий дар не довольствуется созданием произведений, а создает в то же время новый мир; пусть он творит новые души, движимые новым идеалом братства, новым импульсом любви, и верой — и не просто надеждой, но решимостью»⁷.

Синклер, вероятно, мог бы подписаться под изречением Андреа Фрэзер: «Все мы

уже служим». Наша задача как политических художников — освободить наши выразительные средства из этого рабского служения и стремиться к подлинной эмансипации от символов, которые сегодня легитимизируют пытки и массовое культурное угнетение. Нам необходимо искусство после демократизма.

III. К искусству безгосударственного государства

а. Новый мировой саммит

Первое действие, необходимое, чтобы освободить искусство от роли пособника массовым культурным пыткам демократизма, — реартикулировать политический контекст желательного разворачивания искусства. Делать искусство в защиту *фундаментальной* демократии — а не демократизма — значит требовать от искусства, чтобы оно не только отражало прогрессивную, эмансипаторную политику, но и вносило вклад в формирование ее идеалов. То есть настоящее искусство является не просто продуктом политики, а политической силой как таковой.

В последние годы я работал с политическими партиями, непарламентскими политическими организациями и социальными движениями и пытался выяснить, какую роль искусство может играть, если его переместить в альтернативную политическую сферу, и как эта политическая сфера может меняться, если с ней начинают работать художники. В моей собственной практике эти начинания привели к появлению художественной и политической организации под названием «Новый мировой саммит». С 2012 года Новый мировой саммит создал серию альтернативных парламентов по всему миру, предоставляя площадку для политических и юридических представителей из организаций, которые были исключены из демократии, внесены в списки террористов, лишены возможности путешествовать и финансово обездвижены в силу заморозки активов. Альтернативные парламенты Нового мирового саммита стремятся поместить искусство вне того, что Синклер называл «затянувшейся предысторией» политического исключения и подавления.

В этих международных встречах участвовали организации, которые на международ-

ном уровне причисляют к угрозам для государств. В Европейском Союзе после терактов 11 сентября 2001 года был сформирован комитет под названием Клиринговая палата, чтобы составить черный список. Клиринговая палата собирается два раза в год в Брюсселе, но протоколы о процессе отбора она не публикует. Даже по его собственным стандартам комитет, отвечающий за определение того, какие организации должны быть помещены «за пределы» идеалов демократизма, организован в корне недемократически⁸. Последствия для организаций, попавших в его список, и связанных с ними лиц, — блокировка активов и запрет на международные передвижения.

Новый мировой саммит стремится выяснить, на каком уровне искусство может служить инструментом по обходу этих ограничений. Мы попытались обойти их, работая как кочевой парламент: Новый мировой саммит не привязан к какой-либо географической точке, так как не представляет никакое национальное государство. Мы максимально используем исключительный юридический статус искусства — то есть тот факт, что искусство сегодня чаще всего не просто присутствует, а всегда в то же время ставит под сомнение условия этого присутствия. Эта *радикальная неоднозначность*, по нашему мнению, создает пространство для преобразований, в котором может сформироваться прогрессивная политика, свободная от ограничительных законодательных последствий глобальных антитеррористических инициатив. Где политика терпит провал, где темный госаппарат демократии проявляет себя наиболее явно, искусство работает на поддержание альтернативной политической сферы.

Первое из трех состоявшихся на сегодняшний день заседаний Нового мирового саммита прошло 4–5 мая 2012 года в «Софиензэле» — театре и пространстве для культурных и политических дискуссий в Берлине. Приглашения были разосланы приблизительно в 100 организаций, упоминаемых в том или ином из множества международных списков организаций, признанных террористическими. На первом саммите нам удалось принять четырех политических

и трех юридических представителей — типа адвокатов — следующих организаций: Национального демократического фронта Филиппин — партизанской фракции, с 1970-х противостоящей режиму в своей стране, который она считает марионеточным и подотчетным США; Национального движения за освобождение Азавада — группы повстанцев под командованием туарегов, захватившей в 2012 году две трети Мали, стремясь, по их собственным словам, построить «мультиэтническое» и «многоконфессиональное» светское государство; Баскского движения за независимость, стремящегося переопределить понятие баскского гражданства таким образом, чтобы оно было применимо к глобальной борьбе за самоопределение; и Курдского женского движения, которое работает в оппозиции как к турецкому государству, так и к строю мужского господства в Курдском революционном движении. Фадиле Йылдырым, которая представляла Курдское женское движение, предложила радикальное феминистское прочтение истории, чтобы «освободить демократию от государства». В ее словах отзывается ленинский «демократизм»: по мнению Йылдырым, именно в *легализованный* строй внутренне вписан вторичный статус женщин.

«Демократия», вероятно, и стала возможной благодаря государственному строю, но чтобы сформировать ее центральные принципы эгалитаризма — равного распределения власти и знания, — мы должны освободить ее от государства, тем самым отделив ее властные монополии и олигархии от капиталистической доктрины. Я предлагаю необходимое искусство безгосударственного государства — искусство, не подчиненное доисторическим культурным и политическим структурам, но как движущую, воображающую силу, переопределяющую пространство и практику общего блага.

б. Новая мировая академия

В контексте Нового мирового саммита искусство действует как пространство воображения иной политической арены — «альтернативного парламента». Мы учредили Новую мировую академию в коллаборации с ВАК —

Базой современного искусства в Утрехте, в Нидерландах, чтобы продолжить наши исследования искусства как силы политической перестройки. Новая мировая академия — это школа, приглашающая политические группы, лишённые гражданства — или безгосударственные — и сталкивающиеся с систематическим политическим исключением, к работе с художниками, исследователями и студентами в течение трех дней. В это время участники изучают различные роли, которые искусство может играть в центре политической борьбы, и разрабатывают связанные с этим совместные проекты. Здесь мы стремимся проследить исторические нарративы и практики безгосударственного искусства.

Так, Новая мировая академия пригласила преподавать в школе коллектив беженцев «Мы здесь» (We Are Here) — группу из

225 мигрантов без документов, которые политически организовались в 2012 году. Группа «Мы здесь» работала с нашими участниками над исследованием новых моделей для сотрудничества между художниками, студентами и беженцами. Также к преподаванию были приглашены члены Интернационала пиратских партий; они разработали «Пиратскую школу» под названием «Альтернативный учебный центр», в котором учителя, студенты и граждане обучались базовым техникам шифрования электронных писем и анонимному пользованию интернетом. Обе организации действуют из состояния безгосударственности, будь то по собственному выбору, как пиратские партии, или вынужденно — в случае коллектива «Мы здесь»; это состояние, как мы узнали, подпитывает модели политической организации и культурной практики, способные противостоять де-



Йонас Стал «Новый мировой саммит — Лейден», 2012. Временный парламент в Де Ваге, Лейден, собравший почетного докладчика, профессора Хосе Мария Сисона, основателя Коммунистической партии Филиппин и Новой народной армии, и юристов, общественных обвинителей, судей и экспертов по безопасности. Фото Лидия Эрн Бутс. Произведено Суконной палатой Лейдена и Торфяной фабрикой. Предоставлено автором.

мократистской доктрине — по необходимости или по выбору.

Преподаватели из Национального демократического движения Филиппин предложили практическое применение нашей теории искусства в безгосударственном государстве. Эта организация состоит из ряда подпольных движений и полулегальных, полупризнанных политических партий и фракций — всех их отличают сильные левые, маоистские черты. Вместе с представителями Движения наши участники разработали новую модель «народных судов» — формат, предназначенный для того, чтобы позволить гражданским массам привлекать власти к судебной ответственности. Исторически Национальное демократическое движение Филиппин восходит к революционной фигуре Андреса Бонифасио (1863–1897), объявившего в 1896 году независимость Филиппин от Испании, которая оккупировала страну

с XVI века. Бонифасио получал поддержку Соединенных Штатов, которые обещали учреждение независимой Филиппинской республики во время Испано-американской войны 1898 года. Однако Соединенные Штаты оккупировали страну вплоть до 1946 года, а после, согласно Национальному демократическому движению, продолжали инструментализировать последующие «независимые» правительства Филиппин.

В 1960-е профессор Хосе Мария Сисон, основатель Коммунистической партии Филиппин и Новой народной армии, призвал к созданию Второго пропагандистского движения — культурного восстания, требовавшего независимости⁹. Именно в этом контексте появилась фигура «культурного работника», ставшая центральной для понимания роли искусства в Национальном демократическом движении. Культурный работник транслирует право филиппинского народа на самоопре-



Йонас Стал «Новый мировой саммит — Кочи», 2013. Временный парламент в остане британского колониального склада в Кочи. Произведено Кочи-Музириской биеннале. Предоставлено автором.

деление, вписывая его через слова и образы в воображение непризнанного государства. Культурный работник использует художественные средства, чтобы поддерживать и сообщать нарративы и убеждения маргинализированных и обездоленных. Он или она есть просветитель, агитатор, организатор, вовлеченный в поддержание символической вселенной непризнанного государства — не столько административной единицы, сколько коллективности, участник общего изобразительного языка. Таким образом, создается и детально прорабатывается нечто вроде метасоциума, обладающего независимой сетью отсылок, историй и символов, определяющих идентичность и превосходящих то, что когда-либо может приобрести территориально и законодательно определенное государство¹⁰.

Именно в рамках безгосударственного государства мы приходим к состоянию, которое можно понимать как «перманентную революцию» — длящийся процесс коллективной коммуникации, критики и придания форм нашему представлению о культуре не как администрируемом тождестве, а как постоянном движении. Это не значит, что искусство может заместить — или должно уничтожить — государственный строй; но означает, что если вообще должна существовать такая вещь, как государство, то оно должно отражать перманентный процесс, через который проявляется и выражает себя народная культура, не как администрируемая единица, ограничивающая любую форму коммуникации. Искусство безгосударственности — это наш выход из предистории.

Перевод с английского ВАНИ СОЛОВЬЯ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Interrogation Log Detainee 063, доступно по www.time.com/time/2006/log/log.pdf; см. также *van Gerven Oei V. W. J., Staal J. US Army Torture Devices*. Amsterdam: Gallery Masters, 2007, включает полный, аннотированный журнал допросов: www.jonasstaal.nl/empathy-usarmytorture.pdf

² *Wolfendale J. The Myth of Torture Lite // Ethics and International Affairs* vol. 23 no. 1 (2009). P. 47–48.

³ *Basoglu M., Livanou M., Crnobaric C. Torture vs Other Cruel, Inhuman, and Degrading Treatment: Is the Distinction Real or Apparent? // Archives of General Psychiatry* 64 (2007).

⁴ *van Gerven Oei V. W. J., Staal J. US Army Torture Devices*. Amsterdam: Gallery Masters, 2008. P. 45.

⁵ Ленин В. И. Рабочая и буржуазная демократия // Полное собрание сочинений. Том 9. С. 180–189. Цит. на С. 185.

⁶ *Badiou A., Elliott G. The Rebirth of History*. London and New York: Verso, 2012. P. 40.

⁷ *Sinclair U. Mammonart*. San Diego: Simon Publications, 2003. P. 386.

⁸ Adding Hezbollah to the EU Terrorist List—Hearing before the Subcommittee on Europe of the Committee on Foreign Affairs House of Representatives, June 20, 2007.

⁹ Первое пропагандистское движение выступало против испанцев под руководством националистов и революционеров, писателей и журналистов, центральными фигурами среди которых были Хосе Рисаль, Марсело дель Пилар и Грасиано Лопес Хаена.

¹⁰ Более подробное исследование понятия культурного работника и народной культуры см. в *Staal J. (ed.) Towards a People's Culture*. Utrecht: BAK, Basis voor actuele kunst, 2013, www.newworldsummit.eu.

Йонас Стал

Родился в 1981 году в Зволле. Художник.

Основатель политической организации

«Новый мировой саммит» (с 2012)

и кампании «Новые союзы» (с 2016).

Автор книг «Безгосударственная демократия»

(2015), «Носсо Лар, Бразилия: спиритизм,

модернизм, архитектура» (2014),

«Постпропаганда» (2010) и других небольших

эссе. Пишет Ph.D. в Лейденском университете о пропагандистском искусстве XXI века.

Живет в Роттердаме.



Тимур Си Чин «Новая вера 1», 2018. Отпечаток на перфорированном виниле, оргстекло, зеркало, 3Д отпечаток, светодиод. 89,5 x 67 x 22,5 см. Вид экспозиции на «Кампании за новый протокол, часть I» в галерее Сосьете, Берлин. Предоставлено мастерской Тимура Си Чина.

Тимур Си Чин

Эстетика обусловленности: материализм, эволюция, искусство*

Чтобы эффективно описывать меняющуюся планету, рефлексировать о ней и действовать на ней, теоретические основания художественного критического дискурса должны быть подвергнуты фундаментальному пересмотру. Философские дуализмы — сознание/материя, субъект/объект, материальное/нематериальное, часто имплицитно пронизывающие и обрамляющие современные критические дискуссии, искажают отношения между человеческим и нечеловеческим.

Сегодня, притом, что такие проблемы как кислотное загрязнение океанов, опустынивание пастбищ или воздействие выбросов углерода в атмосферу, стоят перед нами так остро, как никогда прежде, обоснованность претензий естественных наук на истину и само понятие истины ставятся под вопрос — в политике, СМИ и гуманитарных науках. Критический художественный дискурс в этом отношении стоит на шаткой почве: в значительной степени он исходит из позитивистского взгляда на науку — в нее стоит верить, пока это работает — но не желает полностью присягнуть материализму, настаивающему на независимости материи от сознания.

Устав от наваждения редуктивизма и испытывая подозрения в отношении любых претензий на статус истины как чего-то большего, чем режим, сконструированный заинтересованными силами, критическая теория сегодня оказывается в ситуации навязчивого самоизучения в поисках скрытых мотиваций и отношений власти, в то же время оставаясь в значительной степени бессильной привлечь внимание к на-

стоятельным реальным проблемам нашего времени, таким, как изменение климата, тем более адекватно рассмотреть их.

Только изменив положение человеческого по отношению к нечеловеческому, во-первых, расширяя понятие материального, во-вторых, помещая субъективность в контекстуальные рамки эволюции, мы можем разорвать связь с ложными дуализмами, при этом не только сохранив, но и расширив истину этического.

В своей книге «Плохие новые дни» критик Хэл Фостер, обозревая критический дискурс начиная с 2000-х, определяет его состояние утомления, вызванного непрекращающейся борьбой за выявление скрытых знаков капитала: они были обнаружены повсюду, в том числе в самом этом поиске. Застрыв в петле обратной связи самопорицания, критика сама была подвергнута критике и обвинена в фетишизации критики такими философами как Бруно Латур и Жак Рансьер. Фостер представляет это как момент кризиса критического искусства, дефляционный период для критики, названный им «посткритическим», исхода из которого не предвидится¹.

Согласно Фостеру, над основаниями критического дискурса до сих пор в значительной степени довлеют Фрейд и Маркс (в особенности через Лакана, Барта и Фуко). Центральным для этих дискурсов является понятие субъекта. Субъект — это уникальная точка зрения сознания в противоположность объекту, которым является все остальное. Этот дуализм между субъектом и объектом — основополагающая пара, из которой разворачиваются все осталь-

* Впервые опубликовано в *Stream* 04 (November 2017). Перевод печатается с разрешения автора.

ные: разум против тела, человеческое против нечеловеческого, природа против культуры, материальное против нематериального. Однако эти пары не соответствуют реальности, и их постулирование искажает восприятие причинно-следственных связей.

В качестве возможного решения проблемы «посткритического» Фостер упоминает попытки оживления объекта со стороны Латура и Джейн Беннетт: в этом направлении мыслит объект антропоморфизмуется и рассматривается как обладающий неким родом дееспособности. Однако Фостер в итоге выражает сомнение в этом по причине собственного — по его признанию, «протестантского в корне»² — «сопротивления любому действию, при помощи которого нечто, созданное человеком (будь то Бог, интернет или произведение искусства), представляется в виде самостоятельной сверхчеловеческой силы»³. Таким образом, Фостер оказывается неготовым отвергнуть дуализм субъекта/объекта из этических соображений: поскольку объекты, в конце концов, не равны людям и с ними не следует обращаться, как будто это так.

Однако антропоморфизация объекта в конечном счете не справляется прежде всего с проблемой переопределения отношений между человеческим и нечеловеческим. Необходимый шаг в демонтаже разделения между субъектом и объектом состоит не в том, чтобы наделить объекты незаслуженными ими дееспособностью или сознанием, тем самым придав им тот же этический статус, что у человека. (Очевидно, о камнях не следует думать, как об имеющих те же права и дееспособность, что люди.) А в том, чтобы контекстуализировать субъективность, сознание и этику как возникающие внутри материального.

Как художнику мне неизбежно приходится налаживать отношения с различными материалами. Узнавать, как они себя ведут и что способны выражать и артикулировать. Какое напряжение выдерживают те или иные виды дерева, металла или пластика, прежде чем они ломаются, сгибаются, скручиваются или загораются. Опираясь на труды Мануэля Деланды⁴, я рассматриваю материальность как тенденцию и способность любой системы (слова материал, система и объект используются взаимозаменяемо, и я рассматриваю их в своей

практике как более-менее синонимичные). Материальность проявляется способами, характерными для систем материи, энергии и информации. Все системы — от куска глины до концептуального произведения искусства — имеют характерные для них тенденции и способности и в причинно-следственных связях с миром выражают присущую им материальность. То, как влажная глина или мыльные пузыри или холодное сливочное масло выражают свою материальность в этом мире, обусловлено их характеристиками вести себя специфическим образом в специфических условиях, например, если глина затвердевает при обжиге, то пластик плавится. В соответствии с этим расширенным понятием материальности, вещи, которые мы традиционно обозначали как «нематериальные», приобретают все-таки некоторую материальность, поскольку, как любая система, они имеют характерные тенденции и способности, выражаемые в их внутренней динамике и причинно-следственных отношениях с миром. Таким образом, такие вещи, как стихотворение или алгоритм, могут также обладать реальной материальностью, которая отражается в том воздействии, которое они оказывают на мир.

Историю искусства можно рассматривать как процесс, в ходе которого художники исследуют выразительные качества все расширяющегося набора материалов, от охры до компьютерных программ, от эмали до поп-культуры. Однако, как знает каждый художник, работа с материалом всегда представляет собой балансировку между стремлениями художника и свойствами самого материала. Узлы, напряжения и пороги сдерживают и характеризуют морфологическое пространство возможностей, допускаемых материалом. Другими словами, материя играет активную роль в создании своей собственной формы. Не бывает так, что художник один придает форму материалу. Но это диалог между художником и материалом. Я думаю, что именно это признание независимости материи делает любого хорошего художника до некоторой степени материалистом.

В этом смысле «дематериализация искусства» в 1960–1970-х гг. вовсе не была дематериализацией. На самом деле это весьма неудачная характеристика, поскольку она про-

должает подразумевать дуализм. Правильнее сказать, что художники заинтересовались различными новыми классами эмерджентных материалов, такими как партитуры и хореографии, социальные взаимодействия или сам язык, каждый со своей собственной характерной динамикой и аффективностью.

Центральным для понимания такого рода метаматериализма⁵ является понятие эмерджентности. Эмерджентность — это процесс взаимодействия малых вещей, в ходе которого возникают большие вещи, обладающие свойствами, не присущими их компонентам. Классическими примерами эмерджентных систем являются муравейники, слизевики и стаи птиц. Например, муравьиная колония способна продемонстрировать сложное организованное поведение, несводимое к поведению отдельного муравья. Она исследует и использует окружающую среду таким образом, который не могут направлять и даже осознавать индивидуаль-

ные муравьи. Но комбинированный эффект поведения отдельных особей, каждая из которых вовлечена в простое локальное поведение, например, следование феромонным тропам, формирует сложное и проворное поведение колонии.

Даже свойства физических материалов эмерджентны. Например, об одной молекуле воды нельзя сказать, что она твердое, жидкое или газообразное вещество. Только эмерджентное поведение, состоящее из взаимодействий между популяциями молекул, придает воде, стали, глине или любому веществу его материальность. Эмерджентность есть основополагающее организующее начало реальности как таковой, принадлежащее природе цифр и шаблонов⁶.

Подобным же образом мы можем мыслить о языке и культуре — как структурах, образующих гнезда эмерджентных феноменов. Описывая онтологический статус персонажа художе-



Тимур Си Чин «Кампания за новый протокол, часть III», 2018. Инсталляция. Подсвеченный тканевый экран, алюминиевая рама, светодиодная система, стекловолоконные булжники, иммерсивное VR представление. Вид инсталляции в пространстве Майоччи, Милан. Фото Иван Грианти. Предоставлено мастерской Тимура Си Чина.

ственной литературы при посредстве материалистической теории языка, Деланда помещает такие объекты как существующие поверх многочисленных слоев эмерджентных систем, в основе которых находятся или «пульсации воздуха, производимые нашими языками и небами, или физические надписи. Над этим базисным слоем <...> формируется еще один через прогрессивную дифференциацию простых цельных (то есть нерекombинируемых) слов — уровень семантического содержания. Еще выше располагается уровень синтаксиса (по мере того, как дифференцируемые слова становятся рекombинируемыми)... Когда эти эмерджентные уровни сформировались, мы можем использовать их, чтобы создать еще один уровень: историй, подлинных или вымышленных, с персонажами, чья идентичность определяется синтаксисом и семантикой»⁷.

Установив эмерджентную материальность любой системы, можно увидеть, как разнооб-

разные концептуальные материалы, задействуемые в современном искусстве, тем не менее, по-прежнему остаются палитрами реальных материалов с их уникальными тенденциями и способностями, поведением и мотивациями. Однако не только художники исследуют эмерджентные системы различных видов, но само произведение искусства начиная с 2000-х годов все в большей мере помещается в контекст отношений, взаимосвязей между зрителями, произведениями и художниками и вокруг них. По сути, отношенческий поворот в искусстве стал ярко выраженным исследованием эмерджентного ассамбляжа, формирующегося из произведения искусства и зрителя⁸. Произведения — это эмерджентные социальные объекты, в которых тенденции и способности человеческих умов и тел становятся составными частями системы. Конечно, можно поспорить, что мыслительная способность зрителя всегда косвенно была



Тимур Си Чин «Вера в морфогенез, А + Б», 2018. Подсвеченный тканевый экран, алюминиевая рама, светодиодная система. 170 x 292 x 5 см. Вид экспозиции на «Кампании за новый протокол, часть I» в галерее Сосьете, Берлин. Предоставлено мастерской Тимура Си Чина.

необходимым компонентом любого произведения искусства и что начиная с первых наскальных рисунков мамонтов и мастодонтов художники использовали склонность человеческого ума к толкованию форм и распознаванию изображений.

Для того, чтобы убедительным образом заменить пару субъект/объект, необходимо поместить само становление субъективности внутрь материала. Это значит, во-первых, что надо стремиться к пониманию того, как сознание возникает из материи наших мозгов и тел, а, во-вторых, рассматривать мыслительную способность мозга в рамках процесса, посредством которого он возник, а именно эволюционной истории.

Субъект психоанализа и критической теории, напротив, развоплощен — это чистый, цельный, мыслящий разум, трансцендентально отделенный от тела. Но такое понятие субъекта не может объяснить то воздействие, которое оказывают на сознание такие вещи, как травматическое поражение мозга или инсульт, иногда блокирующие весьма конкретные мыслительные способности или какие-то конкретные воспоминания. Оно также ничего не проясняет в наших отношениях с другими живыми существами и то, как у других организмов также возникает сознание, пусть и отличное от человеческого (по причине другого нейронного и чувственного оснащения), но, тем не менее, настолько же реальное. Деконструкция дуальности субъекта/объекта продолжает децентрализацию человеческого в традиции Коперника и Галилея.

Но чем конкретно является материальность ума? Что структурирует склонности и способности сознания? Понятие о субъекте в психоанализе основано на представлении о человеческом поведении, согласно которому ум рождается как чистый лист и его структура всецело определяется опытом, воспитанием, социализацией, приобретением языка и так далее (известном как Стандартная модель социальных наук). Но такое представление о разуме находится в процессе замещения открытиями разнообразных дискурсов, таких как нейробиология, когнитивная и эволюционная психология, приматология и антропология. Открытия в этих областях ведут к намного более богатому и эмпирическому пониманию сознания, согласно

которому сознание представляется всегда воплощенным в соответствующих материальных носителях специфическим образом эволюционировавшей нейронной архитектуры.

Основной вклад когнитивной и эволюционной психологии в теорию субъективности состоит не в ее настаивании на том, что любое поведение имеет адаптивную функцию, но скорее, в интеграции теории о разуме как о вычислительной машине. Этот новый подход признаёт в мозге орган обработки информации. Конечно, ум не во всех отношениях напоминает компьютер, но, тем не менее, их объединяет основополагающее свойство обработки информации (через нейронные, а не мускульные клетки). Согласно эволюционным психологам Леде Космидес и Джону Туби, «эволюционная психология основана на понимании, что человеческий мозг состоит из большого набора функционально специализированных вычислительных устройств, сформировавшихся в ходе эволюции для разрешения адаптивных задач, с которыми регулярно сталкивались наши предки — охотники и собиратели. Поскольку все люди разделяют общую универсальную архитектуру мозга, сформировавшуюся в ходе эволюции, все типичные индивиды предсказуемо вырабатывают отличительно человеческий набор предпочтений, мотивов, общих понятийных рамок, эмоциональных программ, содержательно обособленных процедур рассуждения и специализированных систем толкования — программ, оперирующих под поверхностью выраженной культурной изменчивости, схемы которых и составляют точное определение человеческой природы»⁹.

Другими словами, разум обладает предзагруженными особыми, сформировавшимися в ходе эволюции ментальными модулями, или тенденциями и способностями к определенным способам мышления и чувствования мира. Эти предрасположенности отражают опыт почти 84000 поколений рода Номо, живших до промышленной революции, а также всего 7 поколений после нее.

Гуманитарные науки и в особенности искусства в непростых отношениях с темой эволюции. Недоверие эволюционному мышлению в целом и эволюционной психологии в частности происходит из нескольких прискорбных недоразумений¹⁰. Во-первых, из представле-

ния, что стержнем эволюции является конкуренция, а значит, признание естественными таких темных человеческих импульсов, как жадность и расизм. Во-вторых, что рамирование человеческого через призму биологии редуکتивно, упускает сущность того, что значит быть человеком¹¹. Но эти страхи в конечном счете укоренены в непонимании реальной науки и подлинной творческой силы, загадочности того, что она обнаруживает в эволюции и разуме. Лично я нахожу это действительно огорчительным, поскольку эволюция в конечном счете является исключительной и единственной творческой силой во Вселенной. Она ближе всего к тому, что мы могли бы назвать создателем. Не будучи богом, она есть процесс. Прекрасный фрактальный процесс бесконечного различия. В расширенном смысле космической эволюции это процесс, стоящий за всеми процессами.

Дарвин определил двоякий механизм естественного и полового отбора ответственным за эволюцию форм растений и животных. Однако сегодня мы знаем о роли и других механизмов, включая случайный неадаптивный генетический дрейф, а также морфогенетические ограничения, диктуемые материалами, из которых сделаны тела растений и животных. Например, почти все растения на Земле следуют одному и тому же типовому шаблону роста листьев (с типичным углом отклонения в 137,5°), определяемому эмерджентными свойствами материалов растительных клеток, состоящих из коллагена и других белков¹².

Соревнование — это лишь один из способов взаимодействия между организмами. Представление о том, что оно является собой самую суть эволюции и, следовательно, неэтично, проистекает еще из одного прискорбного недопонимания. Убеждение, что выживает сильнейший, является неверной трактовкой реальных механизмов эволюции. Приспособленность формирует не иерархию, в которой организмы соревнуются за то, чтобы быть наиболее оптимальными или доминирующими, а, скорее, постоянно движущийся динамичный ландшафт с временными подъемами и спадами локальных условий приспособленности¹³. Правильнее сказать, что организмы существуют не в противостоянии друг другу, а совместно и связаны сложными причинно-следственными

отношениями. Согласно теории игр¹⁴, соревнование — только один из модусов взаимодействия между организмами, одно из нескольких фазовых состояний, аналогично различным состояниям физических веществ, таким как твердое, жидкое и газообразное. На самом деле фундаментальная динамика космической эволюции лежит в обусловленности, определяющей основания реальности. Обусловленность является чем-то непредвиденным или случайным, но одновременно и чем-то неизбежным. Случайными обусловленностями мутации, а также обуславливающими ограничениями окружающей среды, которые придают форму телам растений, животных, квазаров и протонов. Сердцевина эволюции — не соревнование, но взаимосвязанность всей жизни и, на космическом уровне, неизбежность изменений и трансформации всех вещей.

Хотя в основе критическая теория мотивирована этическими соображениями вроде экономического и социального равенства для всех, первичный модус ее размышления сегодня, похоже, состоит в описании реальности как пребывающей в состоянии постоянной борьбы и прекарности, «расстройства», в котором болезнью является капитализм, неолиберализм или «гегемонные модальности» власти, управляющие нашими жизнями для своей собственной выгоды. Об этой власти иногда говорят так, как будто она обладает собственным сознанием или дееспособностью с ее собственными нуждами, желаниями и мотивацией, как когда говорят о том, «чего хочет капитализм». Знаки и «симптомы» этих скрытых сил обсессивно расшифровывают и вскрывают. Но не должно быть сюрпризом, что «диагностирование» общества, словно оно находится в состоянии перманентной болезни, происходит частично из призмы, изначально восходящей к медицинскому дискурсу начала XX века. Хотя мир далек от совершенства и политическая сознательность сегодня важна как никогда, метафора болезни является не самой подходящей для описания непрестанной борьбы живых существ. Было ли когда-либо время без страдания? Пожалуй, в равной степени неуместно антропоморфизировать эмерджентные социальные системы, думая, будто они обладают человекоподобной дееспособностью. На самом деле тенденция ложно при-

писывать дееспособность миру сама является сформировавшейся в ходе эволюции когнитивной предрасположенностью¹⁵. Осознав, что эти вещи являются безличными эмерджентными социальными системами, мы, возможно, сумеем более эффективно менять их.

Вобрав теорию об обрабатывающем информатике разуме, мы сможем увидеть, насколько такие понятия как товарный фетишизм, развоплощенные субъекты, вытесненные влечения и страхи кастрации сами оказываются абстрагированными овеществлениями сформировавшихся в результате эволюции ментальных и этических способностей вида общественных обезьян *Homo sapiens* и, следовательно, не могут точно описать то, что происходит на самом деле. Новое позиционирование и децентрализация человеческого позволяют нам уйти от критической теории подозрительности и болезни, но не покидая истины фундаментальной этической озабоченности.

Рассматривая человеческое в рамках конкретного исторического становления нашего эволюционного контекста и истории, мы сможем осознать, что даже альтруистические ценности критического художественного дискурса сами по себе являются обусловленно эволюционировавшими проявлениями нашей природы как общественных приматов. Мы также сумеем осознать, что наши ценности не являются застывшими и что мы можем играть деятельную роль в их будущем формировании. Однако эта податливость никоим образом не понижает статус этической истины. Наоборот, демонтаж пары человек/природа позволит нам расширить территорию этического, чтобы вобрать реальную субъективность и неотъемлемую ценность нечеловеческих организмов. Хотя растения, животные и другие организмы, может быть, не обладают языком, культурой или сознанием такими же, как у людей, тем не менее, они настолько же реальны. Поверив в реальное, не коррелирующее с субъектом,



Тимур Си Чин «Кампания за новый протокол, часть II», 2018. Подсвеченный тканевый экран, алюминиевая рама, светодиодная система, стекловолоконные булжники, иммерсивное VR представление. Инсталляция на Арт Базель Гонконг. Предоставлено мастерской Тимура Си Чина.

разумом, языком или культурой, можно поверить в истину мира и в истину другого.

Идея о материальности разума и, следовательно, о когнитивных основаниях культуры привела меня самого к завороченности формами и эстетикой рекламы и популярной культуры. Меня занимали повсеместные и повторяющиеся шаблоны в общепринятых популярных образах. Поскольку я сам вырос на пересечении нескольких культур (немецкой, китайской/монгольской, коренных американцев/граждан США), то больше всего меня заворачивали шаблоны, неизменные при пересечении различных культур. Лица, пища, ритуализированные симметрии, животные и глянце-вые, брызгающие жидкости. Я догадывался, что странная вездесущность таких образных шаблонов не могла объясняться чисто идеологически, и погружение в когнитивную и эволюционную психологию, потребительско-маркетинговую психологию и нейронауку открыло мне, что она в значительной степени определяется когнитивными особенностями ума, сформировавшимися в ходе эволюции¹⁶. В действительности образы лиц, пищи и жидкостей являются для человеческого мозга особыми категориями восприятия. Они распознаются быстрее других объектов. Их распознавание начинается раньше в ходе развития ребенка. Они даже имеют выделенные структуры нейронного оснащения для их обработки. Используя данное Деландой объяснение понятия аттрактора и материальности культуры, я воображал подспудную динамику, определявшую пространство возможностей образов. Это размышление привело меня к нескольким моим ранним сериям: «Отборный показ», «Эффект Акса» и «Мейнстрим (Трансформеры)».

Это также привело меня к увлечению брендингом в моем творчестве. Торговые марки — это тоже класс эмерджентных материальных объектов. Они выражают себя через экосистему означающих и функционируют определенным образом в силу природы человеческого сознания — не идеологии. Их отбирают для работы с ограниченными ресурсами когнитивного внимания и активации различных сетей памяти с целью создания ассоциаций и новых значений. Марка МИР была моим первым исследованием торговых марок как материала. В этом случае меня прежде всего инте-

ресовало, насколько ассоциативные значения означающих являются податливыми и, в конечном счете, пустыми в даосском смысле, то есть лишенными какой-либо от природы присущей идентичности. Мне было интересно, как различные знаки, слово «мир», даосский инь-ян (а первоначально также христианский крест и исламский полумесяц со звездой) могут сочетаться и тем самым преобразовывать значение составляющих его знаков в новый эмерджентный объект.

Мои набегі в область брендинга и коммерческой образности также были моим личным способом бросить прямой вызов авторитетной оптике фрейд-марксистской теории. Привычное (недо-) понимание моей практики производно от традиционного дуалистического рамирования. Любое схлопывание разделения на природу и культуру встречается с подозрением в силу рассмотренных выше широко распространенных превратных истолкований эволюционной науки¹⁷. Из-за использования коммерческой эстетики мое творчество часто неверно относят к жанрам капиталистического мимесиса и имманентной критики, когда имитируются «признаки капитала» и тем самым усиливается обострение противоречий «неолиберального порядка»¹⁸.

Рассмотрение мира через идеологический фильтр, когда все интерпретируется как идеологический знак, серьезно ограничивает полный спектр возможных значений, которые могут предложить материя и жизнь. Этот способ интерпретации (продукт того направления западной мысли, чью родословную можно возвести к христианству Декарта) сегодня приводит к стереотипированию образов, не говоря уже о культуре подозрительности. Наполняющие наш мир объекты и образы рассматриваются прежде всего как носители внутренне присущих лояльностей, стоящие либо на доброй стороне «критического», либо на темной стороне капитализма, неолиберализма и так далее. Но этот реакционный способ анализа не способен вобрать то знание, которое давным-давно было открыто буддизмом и даосизмом: что знаки и объекты не обладают какой-либо внутренне присущей, сущностной идентичностью¹⁹. Не все является «симптоматическим шифром» капитализ-

ма, даже торговые марки и лого не сводимы к нему, если вы можете мне поверить.

Продолжая интересоваться брендингом и когнитивными основаниями культуры, я осуществил перемаркировку МИРа в Новый Мир. Цель этого проекта — использовать инструменты и находки брендинга и маркетинга (как практик когнитивного интерфейса) для того, чтобы представить себе новую форму недуалистичной и светской духовности. Такой, в которой почитают бесконечное творчество самой материи. В конечном счете, я рассматриваю закоренелые и древние модальности религий как основное препятствие к тому, чтобы человеческие существа поверили в пеструю ткань живого и материального мира и начали играть в нем подобающую им роль. Настало время критическому искусству отбросить свою наивность в отношении разделения людей и природы. Этот сдвиг должен произойти, чтобы мы смогли адекватным образом осмыслять материальные реальности нашей планеты и эффективно действовать в них.

Перевод с английского КИРИЛЛА МЕЛАМУДА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Фостер Х. Посткритическое // *Художественный журнал* № 84 (2011). С. 98–107. Прим. ред. Перевод изначально самостоятельного эссе, впоследствии включенного в книгу «Дурные новые дни».

² Foster H. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso, 2015. P. 176.

³ Фостер Х. Посткритическое. С. 107. Перевод Дмитрия Потемкина слегка изменен.

⁴ DeLanda M. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London: Continuum, 2002.

⁵ Хотя он, возможно, и не вполне совершенен, я предпочитаю термин «метаматериализм» термину «постинтернет» для описания моего творчества и творчества моих коллег, поскольку второй термин создает ложное впечатление, что подразумеваемый тип творчества имеет дело исключительно с интернетом или технологией как темами.

⁶ Эффекты эмерджентности могут случаться даже в компьютерных симуляциях, как было продемонстрировано в знаменитой математической игре шаблонов Джона Конвея, Игра жизни. Она представляет собой простую алгоритмическую клеточную игру-ав-

томат, в которой локальные правила отношений включают или выключают квадраты в сетке. Эти простые правила и шаблоны могут комбинироваться, создавая сложное эмерджентное поведение, когда эмерджентные, подчиняющиеся определенным закономерностям феномены могут затем комбинироваться в новые уровни эмерджентного поведения. Игра жизни может даже симулировать необходимые логические компоненты самого компьютера, такие, как память и/или вентили, что делает Игру жизни универсальной машиной Тьюринга — компьютером, способным симулировать любой другой классический компьютер.

⁷ DeLanda M., Harman G. *The Rise of Realism*. Cambridge: Polity, 2017. P. 15.

⁸ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. Перевод с французского Алексея Шестакова. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2016.

⁹ Cosmides L., Tooby J. Center for Evolutionary Psychology at UCSB, доступно по www.cep.ucsb.edu/cep.html. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на дату оригинальной публикации.

¹⁰ Franke A., Teixeira Pinto A. *Post-Political, Post-Critical, Post-Internet* // *Open!* September 8, 2016.

¹¹ Pinker S. *Science Is Not Your Enemy* // *The New Republic*, August 7, 2013.

¹² Goodwin B. *How the Leopard Changed its Spots: The Evolution of Complexity*. London: Phoenix, 1997.

¹³ Poelwijk F. et al. *Empirical Fitness Landscapes Reveal Accessible Evolutionary Paths* // *Nature* 445, January 25, 2005.

¹⁴ Cowden C. *Game Theory, Evolutionary Stable Strategies and the Evolution of Biological Interactions* // *Nature Education Knowledge* (2012).

¹⁵ Shermer M. *Why People Believe Invisible Agents Control the World* // *Scientific American* (January 2009).

¹⁶ Sperber D., Hirschfield L. A. *The Cognitive Foundations of Cultural Stability and Diversity* // *Trends in Cognitive Science* vol. 8 no. 1 (January 2004). P. 40–46.

¹⁷ Droitcour B. *The Perils of Post-Internet Art* // *Art in America* (November 2014).

¹⁸ *ibid.*

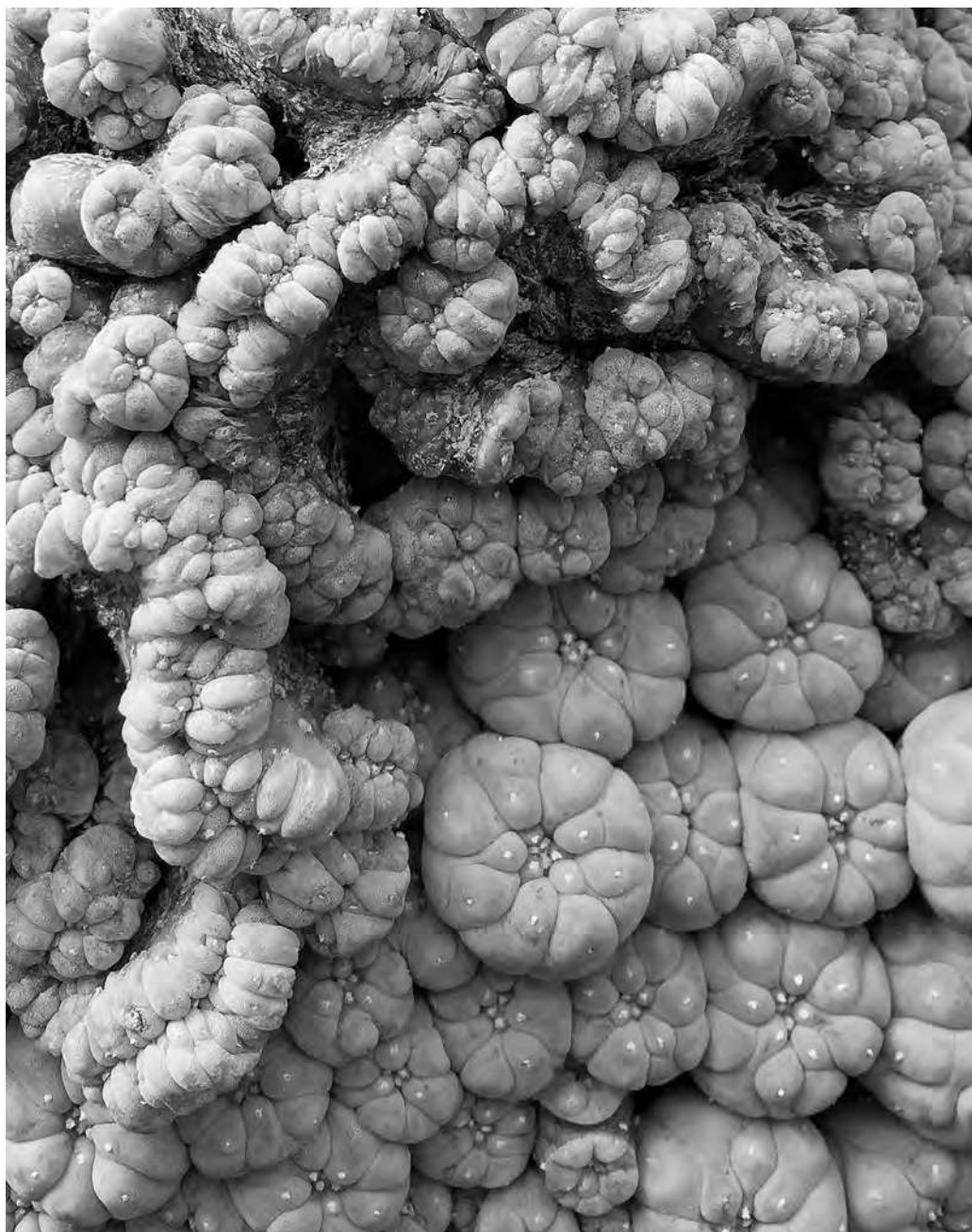
¹⁹ Sunyata // Wikipedia, доступно по en.wikipedia.org/wiki/Sūnyatā.

Тимур Си Чин

Родился в 1984 году в Берлине.

Художник.

Живет в Нью-Йорке.



Лофофора Вильямса. Сверху — кристатная форма растения, снизу — обычная. Кристатность (гребенчатость) — аномалия развития стебля, при котором он растет в ширину ленточным способом (развивается преимущественно в одном измерении, а не во всех равномерно). Из личного архива.

Илья Долгов

Метаболический дизайн

В большинстве стран мира мескалин включен в списки враждебных субстанций. Любители-растениеводы, культивируя содержащие этот метаболит виды растений (прежде всего, лофофору Вильямса и кактус Святого Петра), рискуют столкнуться с контролем государственных агентов. Подобные случаи время от времени заканчиваются уголовным судебным производством и обвинительными приговорами. Они неизменно вызывают возмущение и правозащитную активность вовлеченных сообществ. И если в Новом свете под вопрос ставится сам статус мескалина и запрет на его использование, то в Старом свете внимание уделяется также и агротехнической абсурдности обвинений: в средних широтах Восточной Европы (один из последних подобных случаев) растения даже близко не набирают необходимое для результативного употребления количество психоактивной субстанции.

Белым людям мескалин известен в первую очередь из массовой культуры XX века как энтеоген и психоделик. Мексиканские народы включают алкалоид в более широкий и прозаический набор практик. Лечение людей и скота, торговля, социальное ритмирование, межплеменная дипломатия, обобщившиеся в настоящее время до взаимодействия с народностью госслужащих. Последнее порождает запутанные проекты защиты популяции, регуляции сбора и локализации употребления пейота. В результате можно сказать, что, в отличие от других мексиканских эндемиков, лофофора находится вне угрозы исчезновения. Но парадоксально, что при стабильности численности растений количество мескалина в природе уменьшается: за счет снижения среднего возраста

стеблей в результате особенностей рекомендуемых процедур сбора.

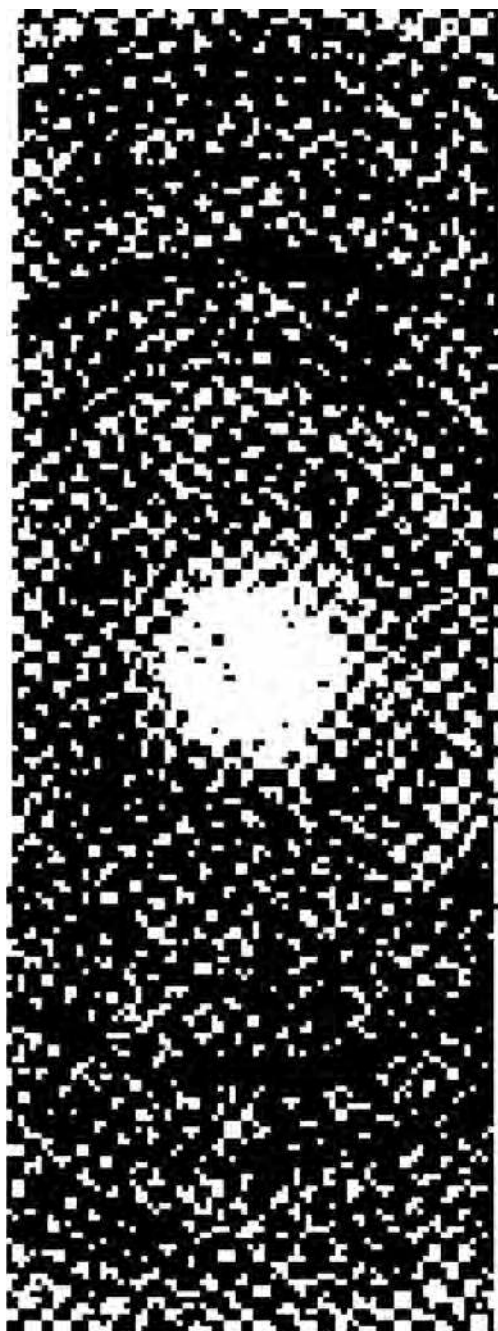
В бионауках принято трактовать наличие в растениях этих опасных для животных метаболитов в духе герменевтики адаптивности. Отложим общепринятую критику телеологичности этой риторики и, следуя за ней (в тупик), отметим: для всех вышеописанных человеческих практик и сообществ (разнесенных зачастую друг от друга на тысячи километров и лет) мескалин не предназначался. Это яд, чтобы отпугивать коз и гусениц.

Заманчиво и ожидаемо понимать эти истории в духе постлатуровской сетевой запутанности: растения, божества, фитофаги, колониялисты, древние народы, психоактивисты, ученые, любители-растениеводы, органы биоконтроля основательно срослись друг с другом; а, впрочем, никогда и не были разделены.

Это верно, но я хочу другого и попробую перевести эту первую и питающую среду при помощи нескольких дополнительных связок.

*

Эми Айрлэнд рассказывает, как при помощи искусной последовательности концептуальных, вычислительных и технологических процессов она перерабатывает свои поэтические объекты в объекты материальные¹. Одна из целей — доставить поэзию в тела, души и ситуации, которые обычно не вступают с ней в отношения. Доставка (важное слово, которое я хочу использовать неоднократно) состоит из соблазнения дизайном, доступной любительской трехмерной печати, легкого распространения пакетов информации. В конечном пункте могут не по-



Мескалина сульфит дигидрат (порошковая дифрактограмма). Из книги Barnes W.H., Sheppard H. M. *Physical Methods for the Identification of Narcotics*. 1954.

дозревать, что имеют дело с поэтическим объектом. В конечном пункте он может стать просто красивым и загадочным, чем-то похожим на вирион или зловещей артефакт чужой популяции. В конечном пункте, который не только пространство, но и время (фантазирует Эми Айрлэнд), инициированные ею объекты могут стать подручным метательным оружием для борьбы с враждебными дронами².

Время, пространство, типы систем, масштабы сетей — важны ли они для этих поэтических объектов? Для мескалина? Интересно ли им, откуда и куда они попадают? Умеют ли они вообще перемещаться? Существует ли для них внешняя среда? Есть ли у них внутреннее волнение, преломляющая граница?

Уместно было бы причислить их к текущим, мерцающим объектам Аннмари Мол и Марианны де Лаэт, но, мне кажется, мы имеем дело с сухостью, щелчком и ясно светящейся пустотой.

*

«Нам важно четко определить границы продукта». Эта установка часто звучит в современном производстве информации и ее инфраструктур. Она может быть принята за характерный образец неутилитарной поэтики концептуально-ориентированного менеджмента, но, на самом деле, является жизненно необходимым требованием, условием выживания команд, историй, вложений.

Продукт стремится распространяться, разбегаться, искать новые тропы, новых врагов и новые кормовые ресурсы с любопытством и настойчивостью, которым позавидовали бы и козы. Разумное и неизбежное использование готовых (поставляемых) компонентов, протоколов, языков, фреймворков, оболочек, баз данных, алгоритмов приводит к тому, что граница продукта состоит из сплошных ворот: ни рва, ни стены. Продукт — из открытости и потенций взаимодействия. Практически он может быть связан с чем угодно на планете через несколько рукопожатий дружелюбно настроенных ари. Этот вездесущий нектар возможностей подключения привлекает нескончаемый поток

интересов, желаний, участия, запросов на внос, запросов на вынос.

«Определить границу» — не означает намерение спрятать эти возможности. Граница означает таможи на потоках. Прибыль в инфотехносфере, как и ранее, и везде, — это не производство, не доставка, не потребление, но шлюзы и завесы на сверхплотной галактике интерфейсов.

Какие арі должны быть у поэтического объекта, чтобы однажды он стал оружием против дронов? Какой интерфейс позволяет мескалину разворачивать свои инсталляции в самых неожиданных средах?

*

Александр Гумбольдт, приступая к изучению неравномерности распределения организованных тел по поверхности мира, задает сначала общую рамку, утверждая: планета буквально заражена жизнью. Не в виталистском, а в техническом смысле — как бы высоко в атмосферу вы ни поднялись, как бы близко к полюсу вы ни подобрались, везде в воздухе будут обнаружены пыльцевые зерна, споры и прочий фоновый шум биосферы.

В агроиндустрии эта зараженность планеты оборачивается зараженностью по умолчанию открытых посевов и тепличных хозяйств. Споры оомицетов, аскомицетов, стрептомицетов и так далее переполняют воздух, воду, почвенный субстрат. Это означает абсолютно неизбежные эпифитотии среди неуклюжих культурных растений, потерю урожая. Беда из ниоткуда (или отовсюду).

Как бороться? Можно положиться на ограниченный список сверхмощных фунгицидов³. Тогда возникнут экологические, санитарные проблемы, резистентность вредителей. Или, может, выбрать широкий спектр препаратов с разными действующими веществами, адаптивными схемами применения, неизбежным и тернистым обучением упрямых фермеров? Или биометод: засев опасных сред популяциями микроорганизмов, враждебных вредителям. Или, в конце концов, кропотливый и виртуозный дизайн микориз и микро-флоры-фауны.

На выбор влияет далеко не только выведенная опытным путем эффективность того или иного способа. Большой вопрос, могут ли эти эффективности вообще быть вычислены и сравнены.

Если биолог агрохолдинга уверен, и уверенность эта в значительной степени этически, эстетически и политически обусловлена, что биометод — это правильный путь, то именно он и будет применяться вне зависимости от абстрактной эффективности. Так нередко и случается.

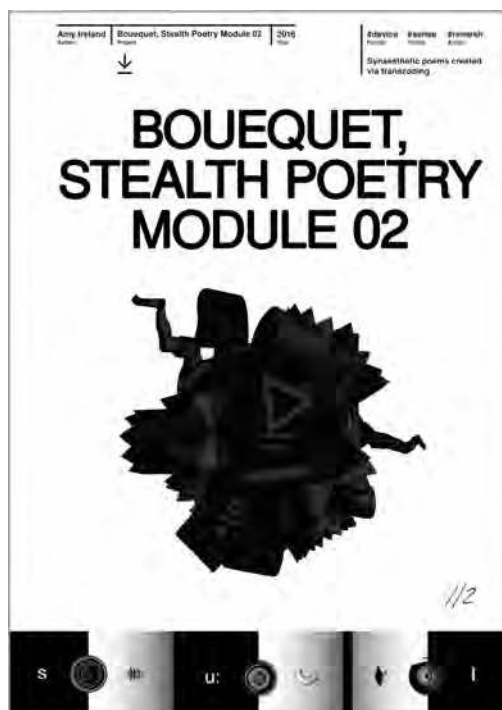
Споры могут насыщать не только бесконечные слои атмосферы, но сферы этического, эстетического и политического. В настоящий момент люди все чаще обращаются к ним ко всем через гейт экологического.

*

Актуальные стартапы, предлагающие ecofriendly виды погребений, часто предполагают интенсивное вовлечение в технологический процесс почвенных сапротрофов (включая в первую очередь тех, что связаны со спорами). По замыслу, это как можно быстрее и красивее вернет ресурсы, накопленные в ныне мертвом теле, в планетарный оборот.

Предложение кажется избыточным. Любое мертвое тело, тем или иным способом, раньше или позже, включится в геохимические процессы. Значит, на первом месте стремление участников осознать, выделить, обнаружить метаболическую операцию как таковую.

Определенную вершину такого подхода следует признать в гималайской традиции воздушных похорон. В них участвуют мертвые тела, специалист, камни и птицы-трупоеды. Специалист разделяет мертвое тело, рубит мягкие ткани на удобоваримые куски и складывает в кучу на особом выделенном участке, на котором уже ждут прикормленные стервятники. Затем на каменном жернове дробятся кости и также отдаются стервятникам. В результате материя возвращается в надлежащее место быстрым, строгим и изящным способом. Воспитательные задачи этой метаболической техники вполне отчетливы: такое погребение местной культу-



Эми Айрленд «Буэкет, модуль скрытой поэзии O2», 2016. Из сборника «Поваренная книга 3Д добавочности».

рой рекомендуется для наблюдения и осмысления.

*

Метаболит — это вещество, продуцируемое живой средой на том или ином этапе метаболического цикла⁴.

Определение петлеобразно, как и сама метаболическая инсталляция, и, в общем-то, ни о чем не рассказывает. Это не халатность, это результат его логистического расположения.

В более частном смысле метаболитами нередко называют вещества, активно и значимо (для использующего термин) модулирующие поведение среды. Например, глюкозу или никотин.

В узком определении содержится бэкдор к определению общему. Для метаболиче-

ской среды, на практике, нет способа определить происхождение метаболита (изготовлен он самой средой или получен извне в готовом виде). Нет способа и избирательно реагировать в зависимости от различного происхождения метаболитов⁵.

Последствия непризнания метаболизмом локализаций внешнее-внутреннее хорошо нам всем знакомы. Благодаря им мы можем испытать свое пронизывающее родство и со спорносыщими организмами, и с химическими заводами⁶.

В проекте художницы Алисы Керн «Опыты охлаждения голоса»⁷ смонтированы и сопровождаются руководствами пользователя установки для потока операций над голосом. Определить характер этого потока не удастся: он захватывает компоненты процессов тренировки тел, лабораторных опытов, манипуляции вниманием, экспериментального производства, медицинских процедур, нелепых гаражных опытов по испытанию пределов инструментов и материалов.

Максимально, казалось бы, отвлеченно-процедурный, холодный сеттинг, который предлагает включиться в его сценарий и ничего более, вызывает на самом деле раздражающую фрустрацию, ощущение неспособности выполнить требования, злость на собственные, далеко не обширные, технические характеристики. Добро пожаловать на школьный урок физкультуры!

Раздражение усиливается тем, что сновидческое тело беззаботно, на игриво измывающей скорости 1,2х включается в выполнение предложенных упражнений. Оно заканчивает цикл еще до того, как я успеваю подняться на второй этаж галереи, но отнюдь не останавливается на этом.

У метаболических сред, у сновидческих сред, метаболических-сновидческих сред (позволю себе наслаждение проговариванием этого очевидного тождества), безусловно, финала быть не может.

Максимум — перерыв на погребение.

*

Метерлинк, торжественно подытоживая свою пчелолубивую поэтику, предполагает, что люди производят души, сознания, интел-

лекты так же, как пчелы производят мед: в неумном избытке. И, возможно, как и мед, они могут быть доставлены в потребляющую метаболическую среду за пределами улья и расплода.

Игры популярной серии Mass Effect буквально это предположение: за всякой процветающей в галактическом масштабе популяцией придут жнецы. Задачи жнецов, однако, не производственные, не захватнические, не демонические, не ресурсные, не исследовательские, не алгоритмические.

Предчувствие Метерлинка выражено меланхолически; в современной индустрии оно служит поводом для производства очередной милого апокалипсиса.

Не стоит следовать за этими грустными сюжетами, но стоит признать источник, питающий их тревогу.

*

Можно стать медом, можно стать ядом, можно стать сном.

Благодарзможно принести к срезанной куртине пейота картонку с нарисованным синим оленем.

Дизайн метаболитов сложен, потому что метаболиты не существуют вне метаболических сред. Проектирование метаболических сред непредсказуемо, потому что каждый входящий метаболит может переписать среду целиком⁸.

Вычисление Метаболит 1 × Метаболит 2 × Метаболит 3 × Метаболит 4 × Метаболит 5 — невозможно выполнить.

На третью весну юные растения стали в первый раз набирать бутоны. Одновременно были поражены стрептомицетовой инфекцией в виде расползающихся по эпидермису черных твердых пятен. После каждой новой ночи они умножаются. Ресурсов уходит много, бутоны не развились, но цветение все равно началось.

Растения выполняют защитные процессы. Инфицированные ткани и ткани вокруг них умерщвляют себя, чтобы изолировать не пораженные части. Снаружи это выглядит как твердая опухоль под черными дырами.

Эта сгустившаяся коркой среда подключает к себе и меня. Я стараюсь помочь расте-

ниям при помощи фунгицидов и системных стимуляторов иммунитета. В этом противостоянии я не могу провести границ, я добавляюсь к метаболическим нам.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ На основе интервью Энди Каррутерса с Эми Айрлэнд в переводе Павла Борисова // *syg.ma*, 7 октября 2017, доступно по <https://syg.ma/@pavel-borisov/poeziia-eto-kosmichieskaia-voina-interviu-s-emi-airlend>.

² Мое обращение к практике Эми Айрлэнд не совсем совпадает с ее авторской трактовкой. Я встраиваю в свой текст ее речь и деятельность как готовый, автономный объект. Что, с другой стороны, близко к увлечению художницы нечеловеческим эксплуатирующим возвышенным.

³ Название группы препаратов сложилось исторически и не отражает актуальную систематику популяций, с которыми они призваны бороться.

⁴ «Организм» в данном случае необязателен и как понятие, и как производственное условие. Важно иметь в виду также искусственное ограничение на размерность молекул, называемых метаболитами. Сложные органические инструменты (ферменты, например) крупны и чут границы, в отличие от метаболитов.

⁵ Поддержанием внутренней плотности, запутанности живого тела занимаются другие компоненты.

⁶ В классические колониальные времена, до внедрения в практику формалина, мягкие биологические образцы доставлялись европейским исследователям законсервированными в спирте. Однако часто получатели обнаруживали их полностью сгнившими: спирт был выпит матросами и наивно заменен морской водой. Идеальный саботаж!

⁷ Галерея Anna Nova, Санкт-Петербург, декабрь 2017–январь 2018. Куратор Александра Шестакова.

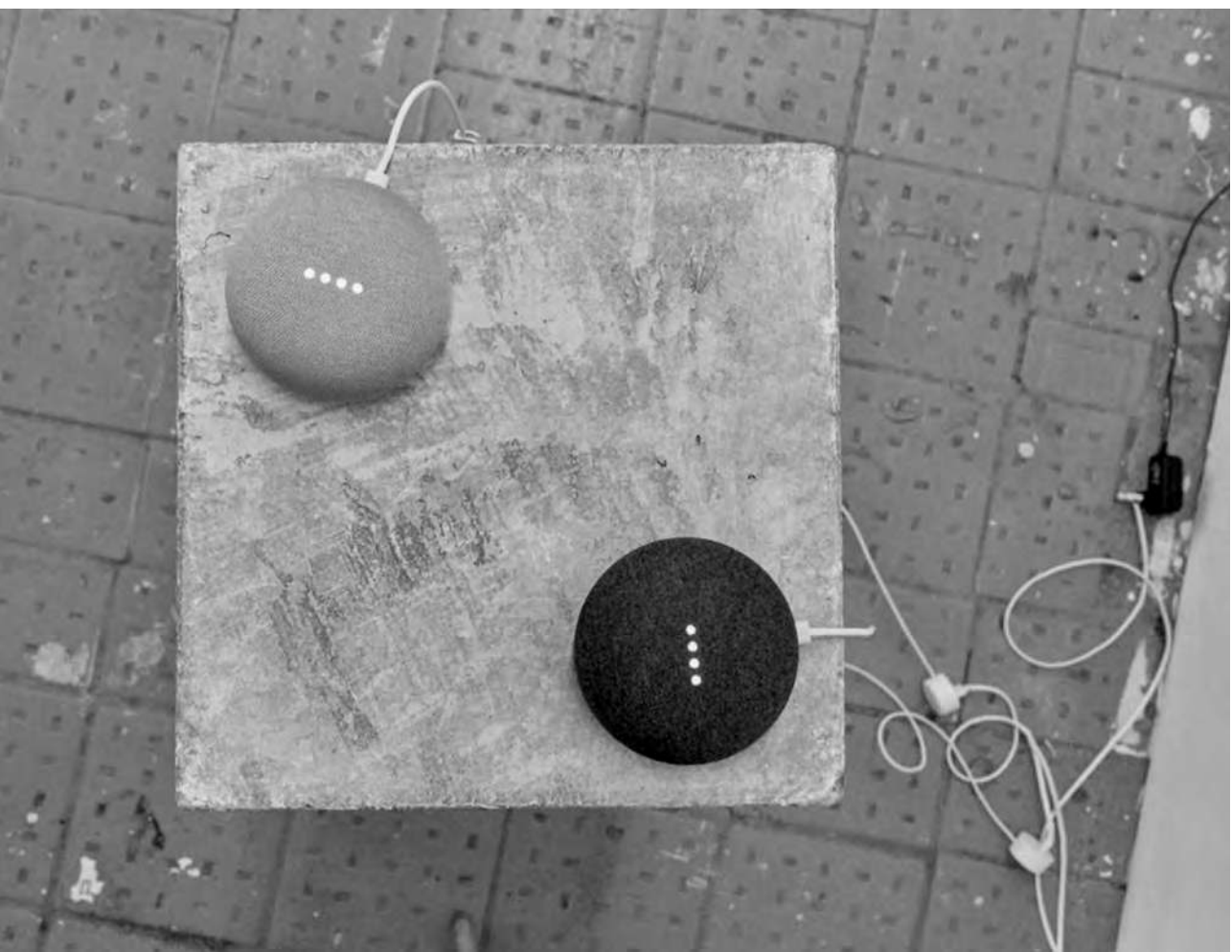
⁸ Данный текст смыкается с теоретизированием сред Александры Шестаковой и Сергея Огурцова.

Илья Долгов

Родился в 1984 году в Воронеже.

Художник.

Живет в Кронштадте.



Антон Бунденко «Говорящие колонки», 2018. Две умные говорящие колонки Google Home. Каждая из них зарегистрирована на отдельный аккаунт и работает независимо друг от друга. На каждой из них стоит чатбот-психолог Eliza, который, как и хороший психолог, только задает вопросы. Таким образом, они могут бесконечно препираться, задавая друг другу вопросы, не давая на них ответа.

Антон Бунденко

Будущее в настоящем: критическое и спекулятивное прототипирование как искусство

Мы есть данные

В постоянном и уже привычном для нас подключении к глобализационным и информационно-техническим процессам мы не можем представить жизни без связи, интернета и, все чаще, социальных сетей и мессенджеров. Каждую секунду мы запрашиваем в Google 40000 поисковых запросов; отправляем 50000 сообщений в Фейсбуке и загружаем более 5 часов видеоконтента в YouTube. При таком количестве генерации данных доступ к ним, процессы их обработки, хранения и варианты применения обретают новый смысл.

Мы стремительно переходим в новую цифровую эпоху и информационно-техническую реальность со своими конфликтами, системными кризисами и критическими точками. Границы между нашими цифровыми и физическими идентичностями постепенно стираются, технология становится более бесшовной составляющей нашей жизни. Мы уже не знаем и не можем представить, где переходим в глобальную систему координат и объектов и как персональные данные, сообщения, фотографии, предпочтения и биомаркеры соединяются в массовые таблицы и базы данных с миллиардами других людей, чайников и компьютеров. У нас нет времени, чтобы узнать об этом, мы слишком спешим и слишком заняты, отвечая на электронные письма и сообщения, разговаривая по телефону, наблюдая за новыми постами в социальных сетях и добавляя свои. Мы находимся

в постоянном потоке данных и сливаемся с ним. Мы становимся его частью.

Данные веб-поиска — отличный источник информации. Мы крайне близки с поисковиком и спрашиваем его про то, о чем думаем. Он знает все, что мы искали, и помнит это лучше нас. Посещая веб-сайт, отправляя сообщение, отвечая в викторинах в социальных сетях, мы оставляем цифровые следы, идентифицирующие нас и присваивающие персональные маркеры поведения. Мобильный телефон отслеживает, где его владелец чаще находится в рабочее время и где проводит свободное, и есть ли вообще у него работа. Знает, что ест и как долго задерживается в кафе напротив. Накопленные данные обрабатываются и составляют более полную картину о нас, чем мы сами можем это сделать. Амазон знает, чего мы хотим, когда мы сами еще об этом не догадываемся. Уникальный Wi-Fi идентификатор смартфона и RFID метка в социальной карте считываются при входе в магазин, и продавец узнает уровень дохода и потенциальные интересы посетителя. Данные используются для определения возраста, пола, расы и прогнозирования сексуальных предпочтений, статуса отношений, политических взглядов и других особенностей восприятия, поведения и нужд.

Еще в 2011 году Макс Шремс потребовал у Фейсбука всю информацию, которую компания имела о нем. Фейсбук только после суда отправил ему компакт-диск с 1200-страничным PDF документом, в котором также



Антон Бунденко «Ремень защиты персональных данных и безопасного трансфера в постцифровом пространстве», 2017.

были сведения о друзьях, фотографии страниц, которые он когда-либо отмечал, реклама, которую он когда-либо просматривал¹.

В 2017 году французская журналистка Юдит Дюпорталь запросила у более интимного сервиса знакомств Тиндер все данные, которые компания хранит о ней. Это был 800-страничный документ со всеми переписками и информацией, по которой можно судить об интересах пользовательницы. Сведения обо всех мужчинах, которые ей понравились, все 1700 сообщений, которые она отправила с 2013 года, даты заходов в аккаунт, лайки в Фейсбуке, фотографии из Инстаграма, информация об ее образовании. Сексуальные предпочтения и самые страшные секреты². Что, если эти данные окажутся взломаны, потеряны или проданы третьим лицам?

Приватность — новая роскошь

Моя конфиденциальность перестает быть фундаментальным правом и становится роскошью. Мое представление о ценности личных данных как о ресурсе еще не сформировано в метафизике моей личности. У меня еще нет осознания важности, действительной стоимости и доступности этих данных. Возможно, потому что я не могу их ощутить физически, потрогать и воспринять. Я сам стал данными.

Я не задаюсь вопросами о том, как и где эти данные хранятся. Почему они не могут быть подвержены хакерским атакам и взломаны? Кто и как следит за их безопасностью — например, чтобы они не попали в руки третьих лиц? Какой статус будет у тех, кто владеет

данными, и как будут считываться и контролироваться коррупционные схемы и возможные злоупотребления? Как можно продавать и покупать данные, и с какой долей вероятности мои данные могут оказаться в руках заинтересованных лиц?

Где и на каком объеме данных заканчивается персональная информация, превращаясь в обезличенную? Пример: я зашел в бизнес-центр на деловую встречу. Мои личные данные — температура, потливость, мимика, моторика, определяющие степень волнения, характеризующие принятие решений и так далее — распознались партнером до и после встречи. Они все еще мои или уже общедоступные? Со сколькими людьми при входе в бизнес-центр я должен смешаться, чтобы наши данные, собранные вместе, перестали быть личными и стали статистикой?

Новая реальность

Мои умные домашние колонки Amazon Echo и Google Home знают, что по утрам в понедельник я просыпаюсь на пятнадцать минут позже, и сразу передают информацию чайнику на первом этаже о том, что сегодня я хочу пить чай с температурой 36,2 градуса, скорее всего, предпочту деловой костюм и с 68,7% доли вероятности в спешке забуду ключи от машины, отталкиваясь от фона волнений во время сна и графика дел, образующего дополнительные отвлекающие факторы, или из-за того, что, по-видимому, я влюбился в девушку, сидевшую рядом со мной в кафе вчера, и до сих пор грежу ею...

Моя умная колонка догадывается о том, что я не совсем солидарен с настоящей пра-

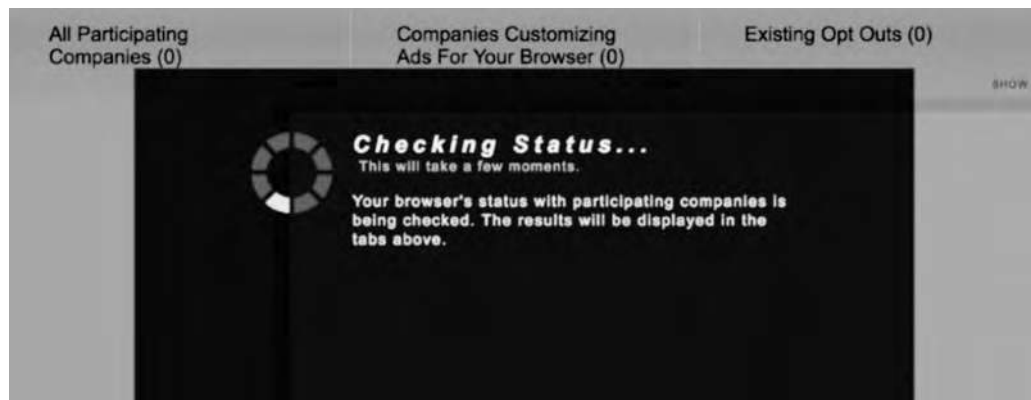
вающей элитой и даже подумываю что-то кардинально изменить. Этого уже достаточно для офицера отдела N, чтобы направить мне повестку в суд или запрос в Следственный комитет, ссылаясь на мои мысли, посты в сети и спорные сообщения неважно какой давности.

Моя умная колонка подключена к техническим, сервисным и бытовым приборам интернета вещей или интернета всего — голосовой помощник, как Siri, только с физическим присутствием, который слушает меня постоянно, чтобы лучше узнать о моих предпочтениях и интересах. Этот небольшой динамик может рассказать мне о погоде, сообщить новости, прочесть стихи или пару параграфов из гражданского кодекса, составить список дел и выполнить любые другие задачи. Он очень хороший слушатель и добросовестно записывает все наши взаимодействия, передает их обратно для анализа и получает корректировки, чтобы быть более интересным. Иногда колонка фиксирует не только мои контакты с ней, но и случайные посторонние шумы в квартире или комнате. Я могу быть уверен — если в мою квартиру ворвется грабитель, она распознает его

и даст экстренный вызов на пульт управления полиции. Но бывают и обратные ситуации. В 2016 году одна из таких колонок отравила своего хозяина за решетку, выступая в суде в качестве свидетеля убийства. Скоро такие колонки будут повсеместно, кто-то из них будет литератором, кто-то — юристом, кто-то — психологом.

На улице я всюду оставляю цифровые следы через банковские карты, смартфоны и умные браслеты. Меня считывают системы видеонаблюдения, распознающие меня по движениям и лицу. ИИ идентифицирует политические взгляды, уровень интеллекта, предрасположенность к противозаконным действиям, специфические черты характера и другие личные данные, о которых я сам могу не знать. Проблема в том, что иногда в программах данного анализа уже заранее заложены человеческие факторы расизма, стереотипов и ненависти.

Спецслужбы и политики склонны злоупотреблять системами наблюдения, используя их для идентификации оппозиции — людей с определенными политическими убеждениями, людей, которые дружат с некоторы-



<http://www.aboutads.info/choices/>. Страница выбора потребителей для цифровой рекламы. Некоторые из объявлений, которые вы получаете на веб-страницах, настроены на основе прогнозов о ваших интересах, полученных от ваших посещений различных веб-сайтов в браузере и на других устройствах, которые вы можете использовать. Используя инструменты на этой странице, вы можете отказаться от сбора и использования веб-просмотра данных для рекламы на основе интересов и других применимых видов использования в этом браузере, с помощью некоторых или всех компаний-участников альянса. Функция просмотреть все участвующие компании, выяснить, какие участвующие компании в настоящее время включены в индивидуальные объявления для вашего браузера.



Антон Бунденко «Майка члена команды Futureisnown», 2017. Хлопок, шелкография.

ми подозрительными лицами, являющимися членами тайных сообществ, людей, которые посещают встречи, митинги или нелояльные к правительству сайты и цифровые локации.

Это люди, подпадающие под социальный контроль, в полной мере сейчас реализующийся в Китае. В данных практиках всегда неизбежны ложные тревоги с невозвратным исходом. С учетом прогнозов того, что я смогу потенциально сделать в будущем, выполняется корректировка моего настоящего в виде профилактических работ и других инструментов влияния.

Это полезно в борьбе с действительными преступниками, но по факту превращается в гонения любых инакомыслий и критических суждений, неудобных тем, кто управляет данными системами. И это важно учитывать. Более того, важно задаться вопросом — насколько надежно эти данные хранятся и недоступны третьим заинтересованным лицам, насколько они сохранены от сливов, продажи, злоупотребления и незаконного использования?

Эта новая реальность, в которой мы находимся, имеет свои плюсы и минусы. Было бы ошибкой рассматривать все ее проблемы только как технологические. Если мы живем в информационно-технической эпохе, нам жизненно важно понимать, как она функционирует и какие процессы затрагивают нас. Поэтому я иду сквозь информационные потоки большого города на работу, захожу в переулок, поднимаюсь на грузовом лифте, вытаскиваю гаджет из блокирующего кармана, снимаю «Электросмог»-рубашку и оказываюсь в Futureisnown. Здесь я делаю вещи из будущего в настоящем.

Futureisnown

Мы, участники проекта, видим свою миссию в информировании о скрытых процессах вокруг и в просветительской деятельности. Наша задача — просвещать обо всех информационно-технических процессах, касающихся новой реальности и затрагивающих нас ежедневно. Мы целенаправленно используем определенные медиумы и продукты конечного пользования для возможного личного опыта. Мы считаем, что только выставки и образовательные мероприятия в музеях, галереях, фондах и ярмарках не могут продуктивно работать и выполнять просветительские задачи, как это может быть реализовано вместе с теми инструментами, медиумами и практиками, которые используем мы.

Мы начинаем с детального изучения технологического и научного контекстов. Их потенциального применения или уже реального использования в современных коммерческих и социально-политических сферах.

Отталкиваясь от результатов исследования, реальных и спекулятивных сценариев, Futureisnown создает объекты реальности будущего в настоящем, расширяя функциональность уже существующих вещей, наполняя их новым смыслом. Это дизайн функционала еще не существующего, но актуального в скором времени.

Futureisnown работает в трех форматах информирования: 1 — информационный дизайн, 2 — критический дизайн, 3 — функциональный дизайн.

Информационный дизайн — это любые информационные объекты: как цифровые (web-рассказчики, сайты-осведомители), так и физические (вандальные стикеры с информацией о превентивном контроле, ссылками на важные сайты и тексты, информационные толстовки с информацией о постправде и других процессах новой реальности). Это развивающаяся образовательная игра в реальности, где владелец информационной толстовки офицера информации начинает информировать окружающих через вандальные стикеры и другие объекты коммуникаций, оправляющих по ссылкам на сайты и web-рассказчики, которые обновляются в цифровом пространстве и пересекаются с физическим.

Критический дизайн — это выдуманные объекты, основанные на спекулятивных сценариях потенциального будущего, которые, в свою очередь, отталкиваются от действительных и реальных фактов и сигналов в настоящем. Дизайн функционала, которого

еще нет, но который скоро может быть актуален. Или абсурдный нарратив, который иногда оказывается реальностью. Эти объекты изготовлены таким образом, что часто невозможно отличить их реальность и спекулятивность. Они формируются из больших историй и исследований, размышление над которыми переворачивает представление о многих привычных вещах. Задача критического дизайна — формировать критическое мышление ко всему вокруг и поднимать важные темы через игру в эти объекты во время личного пользования. Это могут быть рубашки, позволяющие по-другому представить окружающее нас Герц-пространство, защитить от несанкционированного доступа к личной информации и электросмог-загрязнения, ремни для сохранения персональных данных во время цифрового трансфера и сумки VPN соединения и формирования безопасных сетей.

Функциональный дизайн — это развитие критического дизайна, когда вымышлен-



Антон Бунденко «Толстовка офицера информации Futureisnown», 2017. Вид экспозиции на персональной выставке в фонде Смирнова и Сорокина, февраль 2018.

ный критический функционал оказывается реальным и действительно работающим, как, например, толстовки с антиглобализационным карманом и блокировкой сотовой связи, Wi-Fi, Bluetooth, радио, геолокации и волн других частот для временного входа в паузы и зоны приватности, тренировок переклЮчения между цифровым и физическим и этических жестов цифровой культуры.

Все объекты формируют информационное поле и предназначены для живого опыта. Это крайне важно для Futureisnown. Именно возможность живого и персонального опыта во время пользования данными вещами и игра в них является более эффективным инструментом повышения осведомленности. Для этого Futureisnown использует интервенцию объектов спекулятивной реальности в мир коммерческих продуктов.

Первая тема Futureisnown затрагивает вопросы превентивной персонализации, контроля и таргетинга³. Будущее здесь видоизменяется в настоящем еще до того, как это настоящее наступило. Корпорации с помощью аналитических компаний предлагают субъективное настоящее, моделирующее идеальное субъективное будущее, отталкиваясь от персональных поисковых запросов и интернет-поступков в прошлом. Помещая нас в фильтр-пузыри, алгоритмы компаний, социальных и политических институций знают о наших желаниях и интересах еще до того, как мы сами осознаем их. На этом сайте я еще могу проверить все активные компании альянса, которые собирают, складывают и перерабатывают мои действия в моем веб-браузере. Далее они продают их рг-компаниям, которые собирают для меня персональную нативную рекламу, политическим технологам, которые предлагают мне симпатичный контент. Иногда возникают утечки или взломы, и данные становятся доступны злоумышленникам и третьим лицам.

Подобные процессы активно используются и в социально-политических контекстах. В геополитике выполняются превентивные удары на местности или нацеленные удары, часто оказывающиеся ошибочными. На информационных толстовках я размещаю информацию об этом. К ним прилагаются вандальные, неотклеивающиеся стикеры с ссылкой на сайт

<http://www.aboutads.info/choices/>, где можно узнать о компаниях, собирающих действия в браузере для нативной рекламы, и отключиться от них. Есть телеграм-канал, где публикуются важные факты и ссылки на программное обеспечение и проекты.

Следующий тип объектов — критический — это объекты спекулятивного дизайна, которые имеют лишь вымышленный функционал, но поднимают важные вопросы в контексте потенциальной необходимости данного функционала. Один из объектов критического дизайна — персональный ремень для безопасного скоростного трансфера в цифровом пространстве. Так же как водитель пристегивает ремень для безопасного скоростного передвижения в физическом пространстве, человек использует данный ремень для безопасного скоростного трансфера в цифровом пространстве, сохраняя свои данные, права конфиденциальности, словно личный багаж во время перелета.

Это кажется абсурдным, но учитывая объемы информации, которые собирают о нас сторонние приложения и которыми мы, не думая, делимся во время регистраций через другие аккаунты, возникает вопрос действительной необходимости данного объекта.

Следующая тема, изучаемая Futureisnown, — «Электросмог». Вокруг нас существует огромное количество электромагнитных волн различного спектра, большая часть из которых нам не видна. Если наши глаза смогут настроиться на волны невидимых частот, все электронные объекты станут не только выглядеть иначе, но и их границы будут распространяться гораздо шире, проникая в другие объекты. Восприятие мира изменится. Сформируется новая физическая среда под названием Герц-пространство. В крупных мегаполисах, в местах, где количество потоков информации зашкаливает, определяются места «Электросмога». Для этого мы разработали специальную рубашку для передвижения в агрессивной информационной среде «Электросмога», в электрогеографии мегаполиса, которая позволяет защитить ее пользователя от электросмог-загрязнений и несанкционированного доступа к личной информации.

Важно отметить, что Герц-пространство реально и находится по нашу сторону от мо-



Антон Бунденко. Вид персональной выставки *Future is known Camp* в фонде Смирнова и Сорокина, февраль 2018. Слева направо: «"Электросмог"-рубашки», «Портативное зарядное устройство», 2017.

ниторов и экранов, в отличие от виртуального пространства, которое хранится на серверах по всему миру и до сих пор передается по кабелям в океане. Герц-пространство является невидимой средой для переноса информации — Wi-Fi, 3G, GSM, радио. Герц-пространство реально, и оно повсюду, как невидимая нить проводов со своими электроклиматом и электрогеографией.

Пользуясь защитной рубашкой и играючи добавляя к своему личному пространству Герц-пространство, невольно сталкиваешься с вопросами приватности, потому что Герц-пространство сильно милитаризовано и не принадлежит нам. Таким образом, спекулятивно выдуманная, абсурдная, на первый взгляд, история оказывается реальностью и позволяет по-другому посмотреть на понятие приватности и привычные вещи вокруг.

Следующий критический объект — «Рубашка предметных снов» («When Objects

Dream Shirt») — позволяет почувствовать невидимое, но ощутимое тепло снов электроприборов вокруг. Все умные электроприборы, находящиеся в спящем режиме, испускают электроволны определенного спектра. Их сны сделаны из электромагнитного излучения, которое создает невидимую, но физическую среду, когда объекты мечтают во сне. Надев рубашку, можно почувствовать эту среду и сны электроприборов.

Это кажется милым и нелепым. Но если узнать о вредоносном чатботе Mirai, который взламывает пользовательские чайники, роутеры и веб-камеры, перебирая связку заводских паролей, потому что мало кто их меняет на подобных девайсах, рубашка обретает новый смысл. Зараженные устройства продолжают функционировать нормально, за исключением некоторой периодичной медлительности. После заражения устройство может отправлять запросы, например, на сайт. Это называется DDoS атаки. Пока вы



Антон Бунденко «PREY», 2016. Видеоинсталляция, приложение для скрытного снятия персональных данных геолокации, wi-fi подключения, используемого устройства, фото с камеры, скриншота экрана; сохраненные скриншоты и данные за два месяца, видео. Подробнее по <https://bundenko.com/d-ex-08- prey/>.

пьюте чай, ваш чайник вместе с другими миллионами чайников атакует сайт *The New York Times*, одновременно посылая запросы на него. Сайт не выдерживает и падает. 14 января 2018 года был найден новый вариант Mirai, ориентированный на устройства на базе процессоров Argonaut RISC Core, поставляемых в более чем 1,5 миллиарда продуктов в год, включая настольные компьютеры, серверы, радиоприемники, камеры, мобильные, служебные счетчики, телевизоры, флеш-накопители, автомобильные, сетевые устройства (смарт-хабы, ТВ-модемы, маршрутизаторы, Wi-Fi) и объекты интернета-вещей.

Когда к критическим выдуманым объектам с еще не существующим функционалом добавляются объекты функционального дизайна, абсурд и реальность окончательно смешиваются вместе. Функциональный дизайн действительно работает. Первый из объектов функционального дизайна был собран в рамках первой темы проекта, касающейся превентивных процессов и таргетинга, а также затрагивающей понятия физического и цифрового, свободного времени и роскоши в информационную эпоху.

В мире повсеместного подключения свободное время и внимание становятся роскошью⁴. Легкодоступное подключение к глобальной сети увеличило среднюю продол-

жительность рабочей недели и рассредоточенность внимания. Каждый хоть раз был проигнорирован другом или родственником, слишком поглощенным смартфоном или планшетом. Кто-то оказался исчерпан технологиями, многозадачностью и постоянным подключением.

Когда подключение станет неотъемлемой частью жизни вместе с развитием интернета-вещей, процессов превентивной персонализации, машинного зрения и процессов идентификации — возможность временами быть offline, как и понятие приватности, станут роскошью. Для временных отключений будут использоваться специальные гаджеты, обеспечивающие блокировку радио, сотовой связи, Wi-Fi, Bluetooth, определения геолокации и удаленного контроля. Для этого есть карман, блокирующий все электромагнитные волны от гражданских до военных и позволяющий полностью закрыть ваш гаджет и вас от внешних процессов. Защита от скрытых глобализационных процессов, потоков информации и постоянного включения обеспечивается путем временных отключений и отдыха от атмосферы крупных мегаполисов, погружением в себя, слушанием внутренних ритмов, общением с близкими, визуально-тактильным контактом в физическом

пространстве с человеком, выбранным для совместного погружения. Защита от несанкционированного взлома Paypass и других бесконтактных карт в общественных пространствах. Защита от считывания геолокации и территориального таргетинга.

На деловой встрече, чтобы засвидетельствовать уважение к вашему партнеру и показать, что ваш разговор останется между вами, вы демонстративно кладете гаджет в блокирующий карман. Это исключительно вопросы этики, которые уходят корнями к рукопожатиям и чоканьям бокалами вина. Встречаясь со своей второй половинкой, вы оба убираете отвлекающие гаджеты в карман и говорите этим друг другу, что вы здесь, в физическом пространстве, ваше внимание принадлежит только ей/ему, здесь и сейчас. Это очень интересные пользовательские опыты, необходимость в которых будет расти. Еще со времен, когда чин-чин бокалами был сформирован в знак доверия друг другу (когда вино переливается из бокала в бокал — вы уверены в своем собеседнике, что он не подсыпал вам яд в вино), показательные экранирования гаджетов во время деловых встреч и близких общений могут также восприниматься как этические жесты информационно-технической эпохи.

Думающий

В скором будущем интерес к технологиям будет расти, потому что они все больше влияют на нашу жизнь. Мы периодически собираем вечеринки «Thinker», куда приходят ребята технологической волны. Технологии — это увлекательно, интересно и важно. Мы хотим, чтобы больше людей интересовались технологиями.

Мы взаимодействуем вне границ, воспринимаем окружающий контекст как реальность и учимся работать с ним. Для нас важно информировать о новой или действительной реальности, фокусироваться на ее критическом осмыслении и создавать объекты для этого. Называйте это новым космизмом, новым просвещением или просто цифровой осознанностью, спекулятивным акционизмом, критическим дизайном или спекулятивным искусством.

Сегодня мы едем в Латинскую Америку, надо перевести много материала на локальный язык помимо международного.

В связи с высоким содержанием пролонгаций со стороны местных социально-политических органов, мы берем несколько «Электросмог»-рубашек для защиты и отключения в поле агрессивной электрогеографии, мы собираем серию информационных толстовок и вандальные стикеры с важной информацией. Берем с собой ремни для безопасного трансфера в цифровом пространстве, дополнительные глушилки и цифровые осведомители. Я отключаю спекулятивную голограмму своего дома, сна и вчерашних впечатлений.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Сайт Europe versus Facebook, доступно по <http://europe-v-facebook.org/EN/en.html>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 9 мая 2018.

² Duportail J. I Asked Tinder for My Data. It Sent Me 800 Pages of My Deepest, Darkest Secrets // *The Guardian*, September 26, 2017.

³ Бунденко А. Future Is Now // веб-страница художника, доступно по <https://futureisnown.com/futureisnown/>.

⁴ Бунденко А. Entering the Pause // веб-страница художника, доступно по <https://futureisnown.com/entering-the-pause/>.

Антон Бунденко

Родился в 1989 году в Абакане. Художник. С 2016 работает над проектом Futureisnown о прототипировании в цифровую эпоху для вклада в общественный дискурс и критическое мышление. Живет в Москве.

Пауи Хардвер
«Возвращение сладкого»,
2018. Вид экспозиции
в галерее Тендерпиксель,
Лондон. Предоставлено
авторами, галереей
Тендерпиксель
и галереей Экзайл,
Берлин.



Наталья Серкова

World War Me

Разглядывая объекты современного искусства вживую или с экрана монитора, мы часто не понимаем, из чего и как они сделаны. И речь здесь не идет о сложной технологической разработке или использовании невиданных до того медиумов. При чтении описания объекта у нас может вырваться что-то вроде: «А, вот оно что» или «Ого, так просто, никогда бы не подумал». Мы встречаем в этих аннотациях вполне привычные материалы: дерево, резину, силикон, знакомые виды краски, какие-то банальные органические компоненты, продукты из супермаркетов. Произведенный из них объект становится больше суммы своих частей: слепленные, спаянные, смешанные или скрученные вместе, такие материалы порождают нечто, что заставляет нас щуриться, морщить нос и придвигаться ближе в попытке разобрать, что же такое перед нами представлено. Тенденция к производству объектов искусства, формально характеризуемых этим «что же это такое», очень сильно распространилась в последние несколько лет — есть ли этому разумное объяснение?

Используя слово «разумное», я, конечно, не могу не понимать, что делаю определенное допущение. В текущей ситуации определить критерии разумного становится едва ли возможно. К примеру, является ли разумным пробовать на вкус капсулы с жидким средством для стирки (tide pods), чем не так давно стали одновременно заниматься десятки тысяч людей, при этом снимая свои опыты на камеру? Чтобы массовые отравления и ожоги слизистой прекратились, в наиболее пострадавших от флешмоба районах начали в срочном порядке делать пончики с глазурью, чей рисунок повторяет изгибы подушечек, наполненных цветной химической слизью.

А между тем, не опасный ли эксперимент, призванный расширить наше знание о мире, был вознесен на пьедестал рациональной просвещенческой науки? В ситуации, когда привычных средств для исследования реальности категорически не хватает, остается доступная всем, проверенная веками и личным опытом возможность ощутить фактуру, форму, вкус объекта, узнать, что скрывается у него внутри, просто положив его в рот и надкусив. Кладя что-то в рот, мы активируем слизистую языка, самую чувствительную наружную ткань человеческого тела, способную мгновенно ввести попавшие на нее вещества в кровеносную систему. Раскусывание капсул в буквальном смысле соединяет нас с их содержимым — более удачный способ достижения максимально тесного контакта с объектом сложно было бы придумать. Вместе с этим, чтобы мысль о таком эксперименте и желание его провести появились в чьей-то голове, необходимо что-то, что выделит капсулу из общего числа объектов, окружающих наблюдателя, в меньшей степени тревожащих его и не призывающих разобраться в их внутренностях. Капсуле необходимо стать тревожным и пугающим объектом, чью тайну для возвращения утраченного спокойствия наблюдателю необходимо раскусить, не считаясь с последствиями. Можно возразить, что разумные эксперименты Просвещения совершались не для обретения покоя, а, скорее, ценой его утраты, но так ли далеко отстоит ожидание спокойного властвования над прирученной природой от ожидания погружения во внеприродное Море Спокойствия?

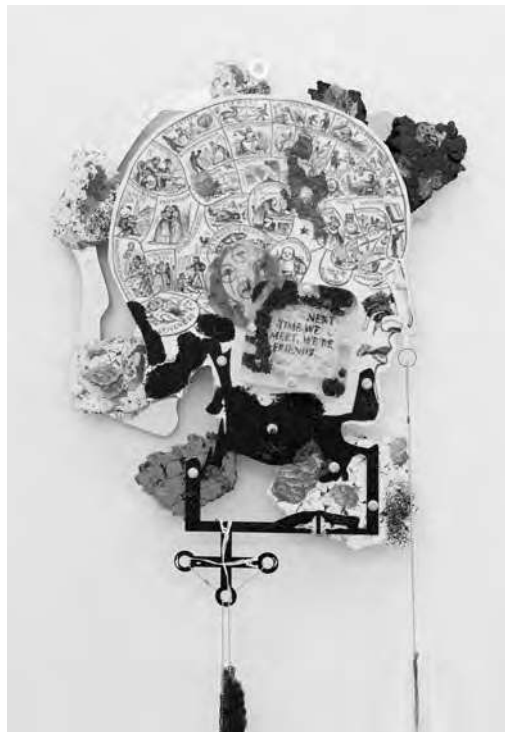
Судя по всему, в капсуле соединились такие свойства, к симбиозу которых мы пока не научились быть равнодушными. С одной сторо-

ны, мы можем наблюдать глянцевые, обтекаемые, извивающиеся и заигрывающие друг с другом прозрачные формы капсульной оболочки, через которые просвечивает заполняющая их цветная жидкость. С другой, нам известно, что эта жидкость обладает конкретной способностью — очищать вещи от пятен и грязи, другими словами, делать их чистыми, возвращать к состоянию, в котором они находились когда-то и которое утратили в результате контактов с различными поверхностями, тканями, веществами и т. п. Самое очевидное объяснение тяги к капсуле — ее схожесть с конфетой-тянучкой, такой же цветной, гладкой и обтекаемой. Но едва ли одного только внешнего сходства со сладостью было бы достаточно для массового желания принять участие в опасном эксперименте.

Под воздействием воды или слюны оболочка растворяется, выпуская жидкость нару-

жу, запуская процесс очищения. Высвобождение очищающего вещества — важная технология, позволявшая человеку на протяжении своей истории отвоевывать территории контроля. Начиная от термической обработки посевной почвы огнем для ее обеззараживания и заканчивая тотальным вычищением пространств в результате высвобождения атомной энергии, человек играл в опасную игру подчинения своей воле чистящего вещества. Помимо конкретной и часто страшной прикладной задачи, такое очищение всегда обладало успокаивающим эффектом для использовавшего эту технологию, превращая пространство разнородного, не поддающегося контролю из-за слишком большого числа содержащихся в нем неизвестных в пространство единственно возможного. Подобно тому, как огневое очищение почвы уничтожает находящиеся в ней бактерии, вредителей и семена сорных трав, делая почву стерильно однородной, любое другое очищение несет в себе логику стирания различий внутри целого. Очищение приводит к неразличию в пределах очищаемой ткани — так, отстиранное пятно больше не привлекает внимания к той части предмета одежды, на котором оно находилось, позволяя ткани вернуться к положенному ей состоянию однородности.

Капсула с жидкостью для стирки несет внутри себя неразличимость. Но такая неразличимость, такое «единственно возможное» и такое обещание неразделенного целого не может не содержать в себе отголоска такого восприятия мира, в логике которого содержится сверхъестественное и мистическое. Желанное соединение с капсулой становится проявлением отчаянной попытки современного человека уже не приручить очищающую силу, способную сделать что-то вокруг него более объяснимым, а с ее помощью самому соединиться с тем, что она с собой несет. Ее дар становится парадоксальным соединением неразличимого и различаемого, скрытого и ясного, недоступно целостного и потому максимально близкого, единственно возможного, но открывающего тем самым пространство для маневра. И если подобная парадоксальность когда-то могла быть отнесена преимущественно к религиозному, мистическому способу познания, в современной ситуации



Якуб Хома «Бесконечная память», 2018. Вид экспозиции в галерее 427, Рига. Предоставлено автором.



Ян Болл «КВИПРО + Гаши / Гик / Граф > Слизьфест (Лютециум)», 2018. Вид экспозиции в галерее Алиссы Дэвис, Нью-Йорк.

она проникла и в поле строгого научного эксперимента. Наблюдатель-экспериментатор теперь полностью погружен в исследуемое им пространство, для него больше не осталось безопасной точки обзора, из которой он в былые времена мог наблюдать за жизнью и смертью существ и явлений, отделенных от него прозрачной перегородкой². Сегодняшняя перегородка тает на языке, обжигая слизистые того, кто признал свое полное включение в болезненные для него процессы. Такая включенность делает возможным парадокс — расширение возможностей, одновременно сопровождаемое нервным столбняком от болевого шока.

«Мы живем <...> в мире, в котором объекты пропитаны и окружены загадочными герменевтическими облаками неизвестного», — говорит Тимоти Мортон³, и эти облака становятся для нас обещанием самых невероятных, пугающих и странных открытий внутри вещей, к которым мы привыкли быть привыч-

ными. Такие герменевтические облака особенно заметным образом сгущаются вокруг отдельных объектов новейшего современного искусства, уходя за горизонт нашего восприятия и погружая объект в дымку постоянной недостаточной отчетливости. И речь здесь идет не только о бесконечной цепочке смыслов, которая сколько угодно долго и в каком угодно направлении может разматываться в разные стороны от объекта, но и о самом его внешнем облике, как будто стремящемся приостановить движение наших глаз ему навстречу. Объекты не дают себя раскусить, и их совсем не нужно раскусывать как раз потому, что внутри них не содержится никакого очищающего вещества, которое с необходимостью должно быть выпущено наружу. Скорее, они сами — порождения такого очищения, окруженные дымом, который поднимается от стерилизуемой огнем земли. Другими словами, именно такие неотчетливо различимые объекты искусства становятся указа-

телями на актуальный герменевтический зов: признать важность неразличимости и непрозрачности мира ради более полного его разворачивания вокруг и внутри нас.

Итальянский философ Джанни Ваттимо, в свою очередь, указывает на эту непрозрачность, говоря об «ослаблении реальности» как ее неизбежном следствии⁴. Такая ослабленная реальность не содержит никаких истин, ничего однозначно и отчетливо данного так, чтобы мы могли оттолкнуться от него как от твердой поверхности и устремиться куда-то вверх. Вместе с тем это не является ее недостатком: в отсутствии какого бы то ни было верха ослабленная реальность, проницаемая и пористая, позволяет нам беспрепятственно нырять и плыть в ней, не наталкиваясь на твердые, непроходимые препятствия, а вместо этого изучать объекты разной степени отчетливости, не проясненные никем до нас. Безусловно, такое путешествие может быть опасным, как опасно любое движение

по темной дороге без включенных фар. Однако только движение на ощупь может обеспечить нам достаточно тесный контакт с миром объектов, и только постоянное ожидание опасности на дороге может заставить нас, не расслабляясь, находиться в состоянии напряженного вглядывания и активной, творческой интеллектуальной работы. Состояние безопасности пагубно для такого напряжения и несовместимо с исследованием. Постоянная внутренняя война с противоречиями, требующими разрешения, а также с желанием сойти с темной дороги или включить наконец фары становится необходимым условием плавания. Постоянная война как единственное обещание спокойствия — еще один парадокс, с которым приходится считаться.

Можно сказать, что объекты искусства, скрытые в дыму неразличения, становятся увесистыми сгустками ослабленной реальности. Каждый из них находит свой собственный способ уклониться от наглядности для



Виталий Безпалов «Death (much the same as the universal Elixir of Life)», 2018. Вид экспозиции в университетской галерее Октагон, Вупперталь.

взгляда, претендующего на его препарирование. Некоторые объекты ослепляют глянцевым сиянием своих стерильных, гладких, едва ли не влажных поверхностей. Взгляд скользит по ним, не способный уцепиться хотя бы за мельчайший шероховатый выступ, и, кроме того, постоянно рискует быть отнесенным куда-то прочь от такого объекта центробежным сиянием, исходящим во все стороны от него. В случае этих гладких, сексуализированных объектов их не-наглядность становится дразнящей ненаглядностью, как будто манящей, но тут же отталкивающей от себя. Их нарочитая глянцевость, сгущенная у поверхности, является броней, заставляющей отказаться от попытки проникнуть в «подлинную» суть объекта, тем самым указывая на то, что ни о каких видах подлинности не может идти речи. Это выжженная, очищенная глянцевость, для успешного движения вдоль поверхности которой придется изобрести новые технологии перемещения в условиях военного положения⁵.

Другие объекты действуют противоположным образом, обладая уже не центробежной, а центростремительной силой. Они всасывают взгляд, не давая ему прощупать их поверхность и успеть понять, что это такое и из чего собрано. Такие объекты покрыты избыточной, неровной, рваной, физиологичной фактурой, на которой нет места, где взгляд мог бы остановиться и отдохнуть. Вместе с этим из такой фактуры едва ли получится выделить отдельные элементы, более ясные, чем другие: все они переплетаются так, что в лаконичности предъявляемого ими содержится так же мало информации, как и в ненаглядной глянцевости. Дым окутывает их, особенно сгущаясь в наиболее забитых деталями углах и складках. Благодаря своей физиологичности эти объекты часто обладают отталкивающим эффектом, создавая дымные завихрения: направленный взгляд засасывается в них, как в болото, и одновременно силится выбраться наружу. Запах затхлых испарений как будто колышется где-то рядом. Здесь был уже не очищающий поле огонь, скорее — после долгих лет гниений и перемешиваний загорелись огоньки над жижей, обманывающие тех, кто приблизился на их тусклый свет. Как эти огоньки, такие объекты уводят прочь с доро-



Пакуи Хардвер «Твари привычки», 2017. Вид экспозиции в галерее Трафо, Будапешт. Предоставлено авторами и галереей Экзайл, Берлин.

ги, и без того наполненной неприятными неожиданностями — дороги лесного партизана, чья задача — остаться в живых и проложить тропу, пригодную для перемещения⁶.

Такие и подобные им объекты искусства становятся форпостами новой войны, разворачивающейся вокруг и внутри них. Это форпосты ослабленной реальности, заволоченные дымом неразличения и яснее других объектов указывающие на присутствие этого дыма. Искусство, не заботящееся о все сильнее нагреваемом от огня воздухе, продолжает настаивать на собственной, как можно более полной, дешифровке, определенном месте в топографическом и дискурсивном пространстве и принадлежности к институтам, все еще верящим в то, что все само собой образуется и встанет на свои места. В свою очередь, искусство, порождающее покрытые

дымом объекты, наоборот, утверждает неизбежность иных, новых логик экспериментального исследования мира и иных форм новой, искореженной и трансформированной метафизики, которая, скорее всего, будет упорнее и логичнее, чем когда бы то ни было, настаивать на собственном свершившемся уничтожении.

Хочется подчеркнуть, что подобная позиция не является ни намеренной модернистской позой, ни наигранной наивностью. Скорее, можно говорить об увлекателем инерциальной силой потока, который, двигаясь и крутясь, порождает и это искусство, и такие феномены, как коллективное раскусывание капсул для стирки, и возвращает в речь такие опасные формулировки, как очищение стерилизующим огнем в пользу целого против части. Подобно тому, как любой буквализм отрицается почти непроглядным мраком ослабленной реальности, так и опасность радикальных формулировок больше не может иметь силы ковровой бомбардировки. Только

медленное, продвигающееся на ощупь партизанское движение и точечный захват неосвоенных территорий — от территории капсул для стирки до зон отдельных объектов искусства, задымленных и неявных, но все же явленных. Радикальность жеста или высказывания стремительно перестает играть прежнюю роль: из качественного такой жест превращается в количественный. Жестикულიрующий стремится ухватиться за воздух как можно большим количеством щупалец и, не находя опоры, погружается обратно в насквозь пронизываемую очищающую жидкость.

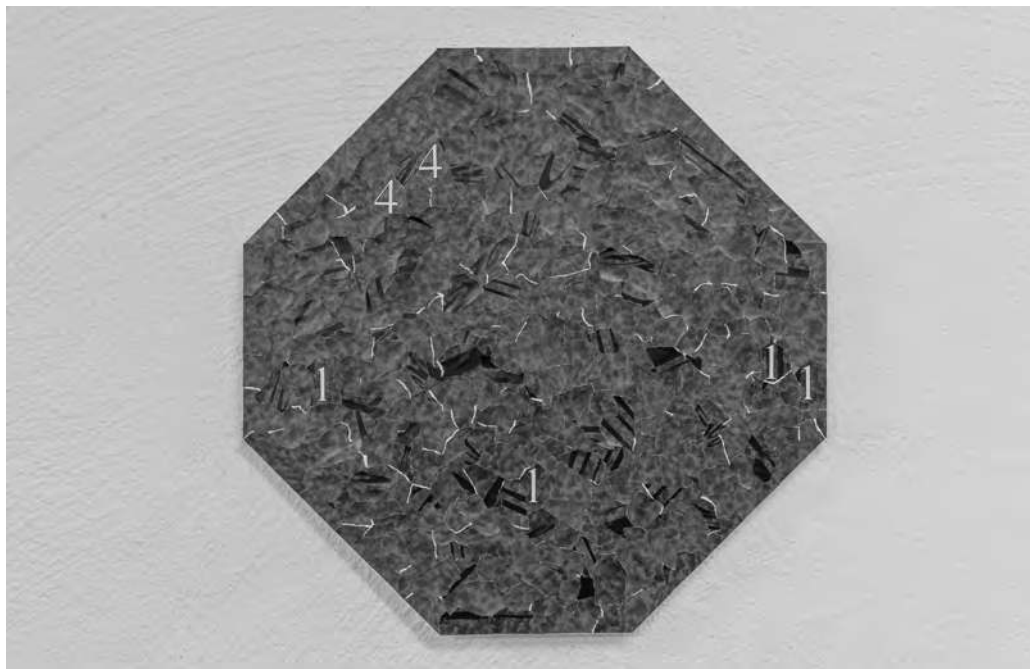
В этом смысле больше не может быть войн, ведущихся на территории противника, так как никто до конца больше не может быть опознан в качестве такового, а незанятые пространства начинают одновременно находиться везде и нигде. Перед нами простирается и уходит за горизонт только бескрайняя задымленная территория, не-наглядность которой уже поставила нас лицом к лицу с необходимостью совершать партизанские вылазки навстречу объектам путем изобретения новых опасных экспериментов. Расчистка территорий от дыма — всего лишь бесплодное стремление вернуться к прежней понятности, когда-то казавшейся такой доступной. Кто скажет, не являются ли правительственные запреты на курение в некоторых общественных местах отчаянной попыткой такой расчистки? Как бы усердно ни предпринималось подобное, его не может быть достаточно для поворота времени вспять уже хотя бы потому, что само время начинает задымляться. Рациональное картезианское сомнение гнется и корежится, превращаясь в не подвергнутое сомнению прыжок навстречу ядовитой капсуле. Кажется, в своей партизанской работе, хотим того или нет, мы медленно вступаем в новое, опрокинутое Просвещение, и в этом Просвещении-наоборот каждый эксперимент будет поставлен тем лучше, чем сильнее он сможет запутать собственные следы и обжечь наше небо.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Если вбить Tide pod challenge в поиске на YouTube, можно обнаружить очень много видео, в которых люди либо сами раскусывают капсулы для стирки, либо обсуждают тех, кто это сделал. Флеш-моб лавинообразно возник без каких-либо очевид-



Якуб Хома «Остатки бюро находок», 2018. Вид экспозиции в галерее 427, Рига. Предоставлено автором.



Виталий Безпалов «Heaven's Pod (Always CC Pre-Seed) I», 2018. Вид экспозиции в университетской галерее Октогон, Вупперталь.

ных на то причин и так же быстро сошел на нет, оставшись малопонятным прецедентом.

² Ср.: «Мы могли бы прочесть историю современности как череду одномоментных открытий и блокировок нечеловеческих существ внутри психического, социального и философского пространств. Один из способов того, как это проявляется, заключается в мгновенном установлении полицейского надзора за любой обнаруженной “паранормальностью”, любой причинно-следственной связью, которая не просто механически движется где-то глубоко внутри вещей, а вместо этого окутывает вещи, вытекает из них, множеством разных способов распыляется и изливается из вещей, находясь онтологически “перед” вещами, а не за их спиной». — Цит. по: Morton T. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016. Р. 95 (перевод мой).

³ Там же. Р. 6.

⁴ Подробнее о концепте ослабленной реальности Ваттимо см. в его книге «После христианства». М.: Три квадрата, 2007.

⁵ Среди ярких примеров таких объектов можно назвать работы «Пакуи Хардвер» (Pakui Hardware), коллектива художников Угниуса Гелруды (Ugnius Gelruda) и Неринги Черниаускайте (Neringa Černiauskaitė) родом из Литвы. Документацию их выставок можно найти здесь: <http://www.pakuihardware.org>. Среди других художников, работающих в описываемой эстетике, можно выделить Бет Коллар (Beth Collar), Дэвида Хейнса (David Hanes), Ивану Башич (Ivana Bašić) и многих других.

⁶ Среди художников, работающих в этом направлении, можно назвать Виктора Тимофеева (Viktor Timofeev), Мартина Кохоута (Martin Kohout), Виталия Безпалова, Якуба Хому (Jakub Choma) и других.

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске.

Писатель, теоретик искусства,

сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvetnik.online).

Живет в Москве.



Авенир институт «Афина, дионисийская судья», 2016.

Денис Максимов

Квир как агентство, или Субъективизация сакрального как альтернатива нормализации

В конце XX века в контексте политической борьбы с нормализованной биополитическим и религиозным контролем сексуальностью, ЛГБТ-движение катапультировало в академию теорию квира. Изначально представленная профессором Терезой де Лаурентис на конференции в Калифорнии в 1990 году как осознанная провокация, в последующие годы теория квира оксюморонно нормализовала себя в развивающейся университетской среде. «Квир — это все, что не поддается нормализации, легитимации и доминированию. Это идентичность без существенного центра. Квир предполагает не позитивистское утверждение, а позициональность относительно норматива», — писал в статье «Политика квира» Дэвид Гальперин, один из ключевых современных авторов этой теории. Может ли квир таким образом выступить в качестве альтернативы норме как фундаментальной точке отсчета в построении искусственного пространства социально-политической реальности?

Нормализация социально-политического контекста культуры имеет свои корни в трансформации древних мифографий — от плюралистической, где фундаментальны свобода выбора и отсутствие матрицы норм, до биполярной модели, четко разделяющей мир добра и зла, нормы и ереси. Термин *мифография* используется исследователями мифологии для описания классических собраний текстов, поэм и мифов, которые не только и не столько рассказывают конкретные истории,

сколько организуют протагонистов и события в некую иерархическую систему отношений. Мифографические тексты присутствуют в традициях фактически всех цивилизаций и в связи с этим представляют особенный интерес для компаративных исследований в истории, эстетике, социологии, политике нормативности. Популяризация психоанализа и критики культуры в конце XIX–начале XX веков привели к пересмотру поэтического и мифологического наследия классических цивилизаций. Введение в аналитический обиход понятия «архетип» Карлом Юнгом придало дополнительные смыслы в социально-политический и эстетический анализ культуры. Так, например, поэма «Теогония» древнегреческого поэта Гесиода является фундаментально важным документом для европейской цивилизации. Социально-политические концепции справедливости и даже диалектическое понимание общественного и индивидуального (нормальное/ненормальное и тому подобное) имеют свои корни в устной традиции мифологических историй, задолго до появления алфавитов и письменной культуры.

Генезис такого рода фундаментальных концепций, которые политический теоретик Соня Фосс назвала *идеографами* ввиду их роли в формулировании систематизированной теологии и идеологии, интересно проследить на примере бессмертных древнегреческих поэм, воплощавшихся в театральных постановках. Внеэтическая, но политическая агония в «Медее», «Эдипе» и «Антигоне» сыграла ос-



Авенир институт «Афина, дионисийская судья», 2016.

новополагающую роль в маркировке потенциала человеческой активности, индивидуального выбора и свободы интерпретации. Медея, убивающая своих детей от Ясона в отместку за его предательство, вызывает одновременно восхищение и антипатию. Эдип, следуя изречению семи мудрецов «познай самого себя», выбитому на фронтоне Храма Аполлона в Дельфах, теряет рассудок. Поступок Антигоны, согласующийся со старыми родовыми обычаями и вступающий в противो-

речие с нормами новой политической этики, приводит ее к преждевременной кончине, но также становится причиной раскаяния ее дяди — Креона, правителя Фив, виновного в гибели Антигоны.

Немногие дошедшие до нас артефакты древнегреческой культуры, в частности вазопись, свидетельствуют об этой агонии в архаичный период, когда политеизм был в зените. Зевс на тот момент не интерпретировался как всемогущий господин Олимпа,

а, скорее, как ловкач, завоевавший благодаря своей дерзости шаткую позицию медиатора интересов между богами. Идеографы этого периода (приблизительно 1000–500 гг. до н.э.) рыхлые в том смысле, что они могли быть легко подвергнуты критическому анализу и в результате отвергнуты в пользу альтернативного чтения их смыслов.

Иными словами, Зевс не был источником абсолютных норм. Субъективный способ восприятия реальности является последствием отсутствия жесткой структуры и иерархии сакрального. Свобода выбора идеала или центра гравитации в определении поведения строится в такой ситуации на принципах действий, нежели нормах поведения и институциональной организации. Пространство социально-политического таким образом является договорным, гибким и зависит от *реальных* отношений в рамках сообщества. В институциональной, нормативной среде мы наблюдаем радикальную противоположность вследствие доминирования *номинальных* отношений, сформированных матрицей норм.

Пришествие в V в до н.э. философии как сингулярной дисциплины в трудах Платона и Аристотеля ставит под сомнение полезность для власти такого идеологического плюрализма. Платон открыто называет театр, в котором в тот период постоянно представляли «Медее», «Эдипа», «Антигону» и подобные им трагедии (многие из которых, к сожалению, безвозвратно утеряны), — проблемным и опасным для граждан полиса. Вместо этих ставящих под сомнение морально-этические устои спектаклей, считал Платон, гражданам необходимо показывать с раннего возраста только скрупулезно отобранные и одобренные философами-правителями истории, которые воспитывают в них праведное поведение, фундаментализирующее нормативность. В противном случае они не будут уважать устои государства и общества, ставя под угрозу развитие институтов в соответствии с обозначенными как безвременные нормативными идеалами. Морализм и этическая цензура получили логическое обоснование, и время, таким образом, стало отсчитываться от конкретной и утвержденной в качестве нормальной точки.

Развитие древнегреческого театра, как и последующих интерпретаций, адаптаций и новых работ в древнеримской культуре, сконцентрировалось в классическом периоде (500–200 гг. до н.э.) на комедии, романтике и других стилях, которые обходили критический характер трагедии архаического периода. Римляне постепенно упрощали критическую сложность и исключали противоречивость, являющуюся залогом свободы выбора, древнегреческих нарративов, доводя их в итоге до уровня чистого развлечения. Зрелища, представляемые в Колизее, могут быть рассмотрены как модель в плане достижения желаемого эмоционального отклика у аудитории, эхо которого можно легко проследить в современной формуле поп-фильма, где кино, как выразилась многократный хост церемонии вручения премии «Оскар» Эллен Дедженерес, понимается как место, куда «мы идем, чтобы отвлечься от повседневного». Древнегреческий театр как раз представлял собой абсолютную противоположность этой модели, поскольку был по сути обязательным ритуалом *денормализации* для граждан. Сложность, противоречивость и моральная проблематичность представленного намеренно помещала зрителей в пространство критического дискомфорта, заставляя вырабатывать собственные субъективные суждения о ситуациях. Этот ритуал нес функцию дестабилизации устоявшихся социально-политических идей, которые в противном случае воспринимаются как натуральные или нормальные. Театр таким образом подчеркивал онтологическую искусственность политической и социальной реальности, ее договорную сущность и, соответственно, возможность при необходимости инициировать изменение, коррекцию или смену договора. Язык договора в данном случае базируется не на предложении конкретной нормативной структуры, которая сменяет прошлый договор, а на наборе принципов, в соответствии с которыми измененная социально-политическая реальность легитимируется ее актерами (театральными актерами).

Современная визуальная культура несет в себе не только отпечаток этой борьбы — она представляет собой сложносочиненное поле боя, на котором критика уровня древне-



Фредерик Сэндис «Медeia», 1866–1868.

греческого театра архаичного периода находится в тяжелом осадном положении. Развитие монотеистических религий и политических идеологий, предполагающих моноплатформенный подход к конструкции общественного пространства, постепенно вытеснило восприятие политического пространства как искусственной атмосферы, придав структуре ореол натуральности. Из критического общество постепенно трансформировалось в теологическое. О первом состоянии меланхолично ностальгировал Фридрих Ницше в «Рождении трагедии», второе Карл Шмитт в «Понятии политического» определил как неизбежность современности.

Нормализация субъективности исторически встречала отпор в виде новых попыток возродить критический характер культуры,

связанный с ослаблением устойчивости нормы. Радикальные художественные движения эпохи Первой мировой войны, концептуальное искусство и критический контекст трансдисциплинарности четко обозначили свои политические позиции в пространстве идеологической борьбы, где нейтральной или иллюстративной позиции просто не может быть — иначе мы говорим о ремесле, а не об искусстве.

И сегодня в современной визуальной культуре предпринимаются попытки представления такого рода дестабилизирующей норму критики.

Так, эстетизация языка греческой трагедии в фильмах греческого режиссера Йоргоса Лантимоса «Убить священного оленя» и «Лобстер» оставляет зрителя в состоянии конфуза,

схожем с ритуальной сущностью древнегреческого театра.

В популярной культуре примеры гораздо более редкие, однако они тоже имеют место быть. Демоническая фигура Серсеи Ланнистер из «Игры престолов» — негативной с точки зрения морально-этической нормы — пример возможно неосознанного или, по крайней мере, не имеющего цели воззвать к критике, а скорее привлечь радикальностью и шоком аудиторию, обращения погруженного в глубокий летаргический сон «вечного сегодня» зрителя к критическому нутру мышления, ставящему под сомнение фундаментальные этические концепции.

В изобразительном искусстве эксперименты с перформансом и новыми медиа агонизируют противостояние симпатичным картинкам на стенах, которые до сих пор (как и в киноиндустрии) контролируют подавляющую долю видимого или, выражаясь языком Жака Рансьера, «ощутимого» в визуальной культуре.

Голландский художник Йонас Стааль учредил новый парламент для постнормального государственного образования Рожавы, невидимого в какофонии геополитической борьбы и войны в Сирии. Бельгийский художник Иммануил ван дер Аувера долгими часами просматривает мириады непопулярных загрузок на ютубе и на их основе создает видео, анализируя современного зрителя, потребляющего нарративы жестокости, дегуманизации и атомизации, формируя тем самым совершенно иную картину героя нашего времени. Израильская художница Элла Литтвитц поэтически формализует фундаментальный, институционализирующий характер многомерного разделения культурных общностей на Ближнем Востоке, что, по сути, вскрывает спектаклярность любых попыток мирного урегулирования на базе нормативной матрицы геополитики современных международных отношений. Авенир Институт организует трансдисциплинарные исследовательские программы в Афинах, Лондоне и Копенгагене, цель которых — через художественную деконструкцию античных мифографических текстов подвергнуть критическому анализу бинарные социально-политические нормы и открыть возможности для представления альтернативных будущих.

Поиски критики уровня древнегреческого театра требуют погружения в неприятные шантитауны и дешевые пригороды, где нет хипстерских кафе и бесплатного вай-фая, в то время как Джефф Кунс представляет глянцевого блестящего собаку, «пляшущий шар» и прочие объекты в витринах магазина Луи Виттон, а Марина Абрамович производит макароны для Ладюры.

Вопросы, встающие в этом контексте перед нами, простые в формулировке и сложные (если вообще возможные) для ответа — в первую очередь потому, что заставляют отвечающих обозначить реальную идеологическую позицию, требуют определить свое место в агонической, пусть часто и невидимой борьбе, которую не отфильтровать на инстаграме: хотим ли мы гораздо чаще оказываться в ситуации морально-этического конфуза и брать на себя ответственность за субъективность суждения, а также вследствие этого искать новые способы заключения микрообщественных договоров, например, о принципах, а не нормах? Готовы ли мы допустить сосуществование субъективных реальностей без монополии церквей, государств и прочих институтов вечного настоящего на принятие этих решений от имени всего социума группами неоплатоновских философов-развлекателей-правителей? Готовы ли мы не к поиску новых норм, а к фундаментальной денормализации и замене структуры социально-политического мышления и отказу от поиска идеальных структур, отражающихся слабыми тенями в пещерах для нашей неизбежно убогой имитации? Может ли квинт созидательно стать материей для реинтерпретации идеографов и способной к конструкции не новой нормы, а чего-то совершенно иного?

Денис Максимов

Родился в 1987 году.

Политолог, независимый куратор, художественный критик.

В 2015 году вместе с Тимо Туюминеном основал Авенир Институт (www.avenirinstitute.info) — лабораторию идеи на стыке политики, эстетики, эпистемологии и науки.

Живет в Лондоне и Афинах.



Илья Кабаков «Маленькие белые человечки», 1983. Зарисовка идеи, 1995. Бумага, акварель, фломастер, графитовый карандаш, корректирующая жидкость. 26,2 x 25,7 см. Предоставлено Ильей и Эмилией Кабаковыми.

Мария Чехонадских

Товарищи прошлого: советское просвещение между негативностью и аффирмацией*

«Недаром пролетарский авангард, непримиримый по отношению к “сотрудничеству классов”, так охотно, где это от него зависит, ставит памятники великим творцам и работникам прошлого, которые вовсе не были пролетариями: он сознает себя продолжателями их работы, видит в них товарищей по великому делу человечества»¹.

Прелюдия: коммунистический дворец советского просвещения

Небольшая брошюра украинского автора Федора Дунаевского 1922 года «Задачи просвещения» сохранилась в Российской публичной исторической библиотеке в Москве только в виде микрофильма. Этот любопытный документ раннесоветского воображаемого о коммунистическом будущем позволяет нам понять, почему слово «просвещение» имеет особое значение в советском контексте. Брошюра открывается описанием грандиозного дворца. Здесь дети обучаются через игру друг с другом: они гуляют по дворцу, уделяя внимание тому, что в наибольшей мере привлекает их внимание — эволюция видов, орудия труда, древнее искусство, история и даже философия Сократа. На каждой ступени познания ребенка встречают работники дворца — они помогают ему осмыслить информа-

цию таким образом и способом, который подходит конкретно ему. Через практику, лабораторные эксперименты и чтение в группе молодые люди получают не ученую степень, а возможность продвигаться на следующие этажи дворца, где знание углубляется и интеллектуальные требования возрастают. Однако, только непосредственно сам ученик решает, на каком этаже, и на какой срок, ему задержаться, или остаться во дворце навсегда². Некоторым больше всего нравится этаж, где проходят публичные дискуссии. Здесь каждый может организовать свой кружок или предложить любой социальный проект³. Другие могут вступить в «армию просвещения» или Отдел просвещения и помочь отдаленным деревням и регионам в решении самых разных вопросов — от постройки дорог до создания библиотек и школ. Примечательно, что во всей этой деятельности никакой роли не отведено пропаганде⁴. Наконец, кто-то может предпочесть уединиться в «штабе стоицизма», музее искусства или библиотеке, ведущей к кельям с высоким прозрачным потолком, предназначенным для наблюдения за звездами⁵. Похоже, этот дворец охватывает не только всю жизнь коммунистического человечества, но некоторым образом является завершающей точкой исторического развития всей жизни на земле.

* Впервые опубликовано в *Crisis & Critique* vol. 4 no. 2 (2017). P. 86–105. Перевод печатается с разрешения автора.

В отличие от многих других утопий начала 1920-х годов, коммунистическое человечество Дунаевского не занимается покорением космоса, просвещением и коммунизацией внешнего мира. Оно также не стремится изобрести лучшую экономическую модель социального воспроизводства. Дворец — это и есть модель, однако Дунаевский не объясняет его экономический базис. Его коммунистическое человечество, можно даже сказать — постчеловечество, запирает себя в замкнутой структуре музея, где совершенствование разума служит не делу прогресса, а бесполезному наслаждению знанием, накопленным на протяжении всей истории человечества. Это отдых от капитализма: люди только читают книги, любуются искусством и производят вещи с целью поддержания этого состояния постисторического счастья. Их политехническая, в марксистском смысле слова, модель образования знает только спиральное постижение холистической тотальности — мирового духа. Они одновременно и гегельянцы, и спинозисты. Так, основная проблема, которой озабочены философы дворца, — это общая основа «эпистемологических конструкций Упанишад, платоновского "Федра" и "Этики" Спинозы»⁶. Здесь коммунистическое человечество выступает одновременно и в роли музейного объекта и субъекта, исследовательского института, достигающего постисторического самопонимания.

Может показаться, что образ просвещения у Дунаевского противоречит прогрессистскому, рационалистическому и телеологическому пафосу социалистического «культурного строительства» (этот термин был использован одним из советских авторов для описания отличий между буржуазным и коммунистическим просвещением)⁷, отвергающего прошлое в духе футуризма, то есть сбрасывающего Гоголя, Пушкина и Толстого с корабля современности, провозглашающего смерть старых общественных форм, уничтожающего классы, прославляющего новые технологии и детерминизм производительных сил. Все для того, чтобы попасть в очищенное от буржуазного прошлого пролетарское будущее как можно скорее. И все это входит в программу советского просвещения с его агитпропом, ликвидацией неграмотности, научной организацией

труда и индустриализацией, направленной на освобождение пролетариата от предрассудков капиталистического прошлого и, соответственно, формирование новых общественных отношений. Я хотела бы сфокусироваться на этом противоречии и попытаться дать ответ на вопрос, почему советское просвещение отвергает прошлое и имеет тенденцию отталкиваться от здесь и сейчас, но в то же время смотрит назад и помещает то, что осталось позади, перед собой.

Две модели просвещения: сознательный рабочий и пролетарская культура

Типичным выражением культурного строительства, отвергающего старые общественные формы, являются ленинская политическая теория сознательного рабочего и концепция пролетарской культуры Александра Богданова. Обе теории предлагают бороться с неграмотностью и «отсталостью» крестьян и рабочих, или, говоря философски, со «стихийностью» — путем рационализации или организации всего класса в партийную форму, согласно первой теории, или в автономистское пролетарское движение (Пролеткульт)⁸, согласно второй.

Русское слово «стихийность» означает не только спонтанность, но также природные стихии и хаос. Ленин в своей знаменитой дореволюционной работе «Что делать?» рассматривает вопрос политической сознательности рабочего в духе идей просвещения. Он заявляет, что стихийная борьба рабочих за лучшие условия труда может быть трансформирована в сознательную борьбу за социализм, только если рабочий способен признать историческую миссию своего класса. Однако эта миссия была сформулирована не самими рабочими, а интеллектуалами, включая Маркса и Энгельса. Из этого следует, что только союз революционной интеллигенции и рабочих способен учредить политический проект, который сможет преодолеть ограниченность экономической борьбы. Соответственно, социал-демократы должны разработать подходящие формы агитации и политического образования⁹. Если Ленин использует понятие стихийности для концептуализации дезорганизованных масс в противоположность дисципли-



Таблица VIII Раздел XIX

И. А. Лехин

Выставка Индустрия социализма 1936г.

**ПРОВЕРЕНА!
(НА ПАРТИЙНОЙ ЧИСТКЕ)**

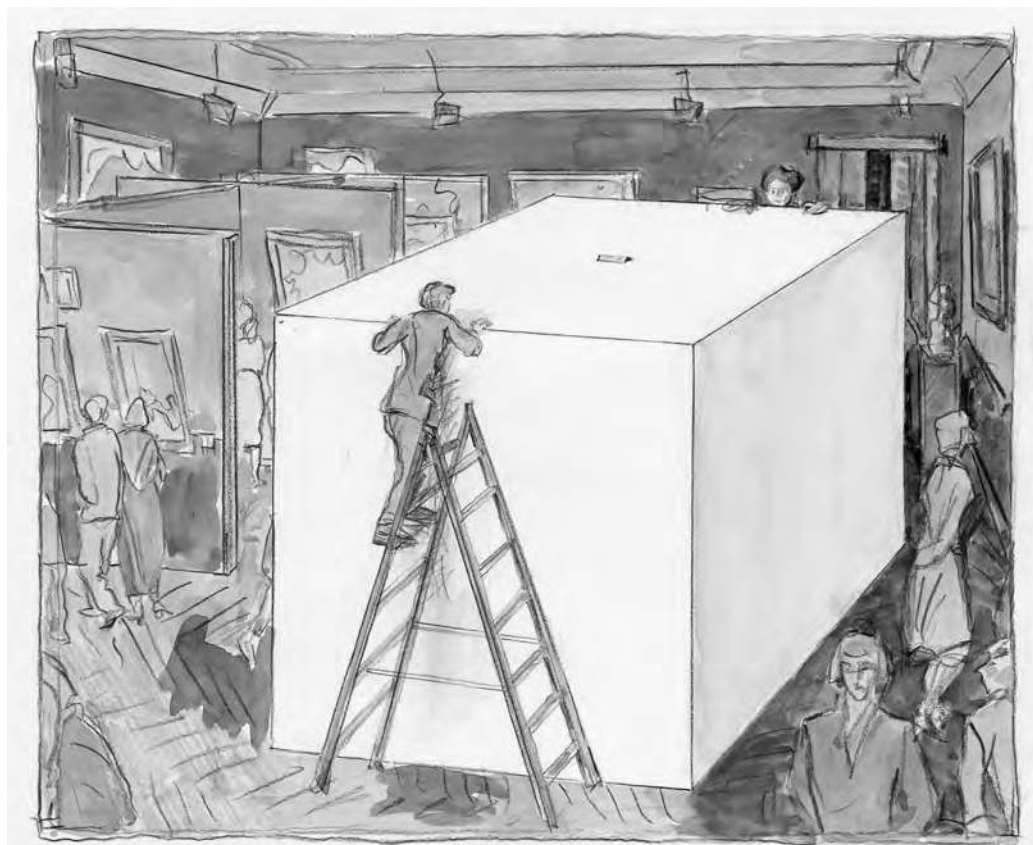
Присуждена
ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ и ДИПЛОМ
Всесоюзной Сельскохозяйственной
Выставки

Илья Кабаков «Проверена! На партийной чистке», 1981. Мазонит, масло, эмаль. 260 x 380 см. Музей Людвига в Ахене. Предоставлено Ильей и Эмилией Кабаковыми.

не пролетарской партии, то Богданов, философ пролеткультовского движения, — для того, чтобы описать низший уровень организации физической и общественной жизни. Отвечая на вопрос Плеханова: «Что существовало до человеческого опыта?», Богданов заявляет: «Если же мы совсем отвлечемся от человечества с его приемами труда и познания, нет мира закономерных явлений, — остается одна стихийность вселенной, не знающая законов, ибо она не измеряет, не вычисляет, не обобщает. Чтобы понять ее, овладеть ею, мы должны вновь подставить человечество, которое борется с ней и познаёт ее, изменяет ее

и организует своими усилиями: тогда мы вновь получаем физический опыт, с его объективной, т. е. социально-выработанной и социально пригодной закономерностью»¹⁰.

Организация — это способность приводить элементы «низшей» жизни в природе и «несознательной» жизни в обществе к непротиворечивой и рациональной форме психофизического единства. Таким образом, партийная форма наделяется онтологическим статусом самоорганизующейся материи и труда. Богданов видит задачу послереволюционного общества в создании новой коммунистической тотальности путем универсализации человеческого и нечеловеческого опыта. Как мы видим,



Илья Кабаков «Белый куб», 1993. Зарисовка идеи, 1995. Акварель, цветной и графитовый карандаши. 26,4 x 32,1 см. Предоставлено Ильей и Эмилией Кабаковыми.

несмотря на спор между Богдановым и Лениным¹¹, оба остаются большевиками, но своеобразие диссидентского большевизма Богданова состоит в том, что он ставит перед собой амбициозную задачу изменить вселенную, в то время как ленинский прагматизм скромно полагается на способность партии организовать социализм в контексте пред- и послереволюционного общественного хаоса.

Однако на более глубоком философском и политическом уровне в диссидентстве Богданова обнаруживаются значительные нюансы, которые существенно отдаляют его от классического большевизма. Согласно теории Богданова, переход от капитализма к коммунизму подразумевает трансформацию общественных отношений. Из иерархического

и дуалистического «авторитаризма» общество переходит в состояние «монистического» «товарищеского сотрудничества», при котором разделение труда и подчинение человека человеку разрушаются. Понятие «пролетарской культуры» означает именно культуру нового индустриального пролетариата и послереволюционного коллективного труда, а не культуру профессиональных революционеров и их партии. Эта культура прежде всего должна преодолеть буржуазные авторитарные общественные отношения, дуализм раскола между организующей и исполнительской функциями в производстве. Новая форма трудовых отношений, «товарищеское сотрудничество», уже эксплицитна индустриальному производству в силу того, что специализация становится

функцией машины, а через профсоюзы осуществляется объединение рабочих. Этот процесс должен быть доведен до завершения путем обобществления средств производства и установления пролетарского контроля над фабриками. Модель Пролеткульта — это своего рода лаборатория для развития товарищеского и коллективистского типа эмансипированных отношений, которые пролетариат должен привнести во все аспекты общественной жизни, от отношений между полами и в семье до искусства и производства знания¹².

Богданов подчеркивает, что каждый класс производит свою собственную культуру и мировоззрение. Если интеллектуалы по определению воспроизводят авторитарные отношения в своих партийных структурах и повседневном поведении, то индустриальное производство универсализирует труд и создает тенденцию устранения конкуренции и индивидуалистического лидерства. Переход к машинному труду предполагает постепенную интеллектуализацию отношений между рабочим и машиной. От простого управления машиной труд переходит к активной и организующей роли, действуя на уровне структуры машин, решая технические проблемы и принимая организационные решения. Рабочий становится оператором машины и исполнителем машинных операций¹³. Окончательное разрушение авторитаризма происходит в условиях тотальной автоматизации в коллективистской общественной системе, где рабочий становится «научно образованным организатором». Единственным прообразом такого «организатора-исполнителя» в настоящее время является инженер¹⁴. Пролетарский монизм — это более высокая стадия общественного развития, при которой коллективизм заменяет социальные различия и индивидуализм в процессе активного построения одномерного плана общественной жизни. Следовательно, для Богданова уничтожение стихийности, аффектов и противоречий и есть коммунизм.

Богданов полагает, что такая гомогенная пролетарская культура или универсальная организация требует единого понятного языка, который позволил бы свести всю сложность знания к простым схемам и структурам. Он, так же как Ленин и Луначарский, поддерживал романизацию русского языка и даже считал,

что послереволюционная пролетарская культура должна выработать новый и уникальный международный пролетарский язык, понятный по всему миру (причем наилучшим кандидатом на эту роль он считал английский)¹⁵.

Богдановский Пролеткульт онтологизирует ленинского сознательного рабочего, политическое понятие, тесно связанное с идеей партийного авангарда. Пролеткульт можно сравнить с институтом, культивирующим рабочую аристократию. Например, теоретик производственного искусства Борис Арватов работал секретарем московского Пролеткульта, в то время как художник Александр Родченко, поэт и писатель Сергей Третьяков и кинорежиссер Сергей Эйзенштейн, в числе других, сотрудничали со студиями и читали лекции для рабочих Пролеткульта¹⁶. Активное участие интеллигенции в деятельности пролеткульта признают разве что советские публикации, в которых художественный авангардизм ассоциируется исключительно с идеями и политическими взглядами Богданова¹⁷. Неудивительно, что Луначарский, первый комиссар Наркомпроса¹⁸, сравнивает партийный авангард с просвещенным абсолютизмом: «Народ, косневший в невежестве, не может получить полного самоуправления, и предпосылка народовластия возможна только при условии просвещенности тех самых масс, которым эта власть вручается. До тех пор покамест этого нет, как выход должен быть избран “просвещенный абсолютизм”. Власти интеллигенции нет. Должна быть власть авангарда этого народа, той части народа, которая представляет интересы большинства, правильно понятые, той части народа, которая является его творческой силой. Этой творческой силой является пролетариат, и нынешняя форма правления не может не быть диктатурой пролетариата»¹⁹.

«Просвещенный абсолютизм» Луначарского нуждается в армии различных посредников: художников, интеллектуалов, работников образования и представителей партии, способных в наиболее адекватной форме сформулировать «правильные понятия интересов» пролетариата. В этом смысле «просвещенный абсолютизм» Луначарского можно понять как компромисс между государственным Ленин и автономизмом Богданова. Тем не менее, кульминацией проекта советского просвеще-

ния как такового должно было стать царство рационального мышления. Для Лукача и Адорно с Хоркхаймером именно эти аспекты просвещения, то есть развитие разума и сознательности, устранение иррационального и инстинктивного, продвижение утилитаризма и рационализма, являются логичным итогом мистификации природы, ниспровергаемой как лишенный смысла хаос, лежащий за пределами отчужденного научного разума. Иррациональная природа становится объективностью, которую необходимо классифицировать, покорять и осваивать²⁰. Утилитаризм, просчитываемость и планируемость являются производными от борьбы со стихийностью. Подобным же образом, история оказывается тем, чем она была до революции — иррациональной капиталистической системой, незрелой формой общества, бессмысленной эксплуатации и насилием, войной всех против всех — то есть природой; а то, чем она должна стать — это снятие природы в чистой и высшей сознательности рабочего или в немецком национальном духе, если следовать анализу Адорно — то есть культурой. Михаил Лифшиц, московский друг Георга Лукача, называет это совпадением диалектических противоположностей²¹ и также узнаёт в советском нигилистическом отрицании прошлого адорновскую авторитарную личность. В 1920-х годах авторитарная личность имела левую ориентацию и только в 1930-х переключалась на правый фланг²².

Переутверждение отрицаемого прошлого: переработка знания с пролетарской точки зрения

Темная сторона советского просвещения хорошо известна, однако картина будет неполной, если игнорировать представленный Дунаевским образ просвещения. Верный ленинец Михаил Лифшиц знает об одной особенности ленинской теории: Ленин восхищался классическим искусством и достижениями «западной» культуры²³. Это не будет противоречить понятию сознательного рабочего, если посмотреть на эту проблему с критической антиколониальной точки зрения. Тем не менее, Лифшиц старается прояснить смысл ленинского просветительского проекта в перспективе

коммунизации прошлого. Отталкиваясь от последней статьи Ленина «Лучше меньше, да лучше» (1923), Лифшиц отмечает, что здесь автор критикует «абстрактн[ое] противопоставлени[е] нового и старого»²⁴. В старом марксизме Второго Интернационала и в кругах послереволюционных левых художников и интеллектуалов «было невидимо заложено абстрактное отталкивание от старых ценностей или превращение их в столь же абстрактное формальное мастерство». Это привело к утверждению «пафоса абстрактно нового»²⁵. Самая опасная тенденция абстрактно нового, согласно Лифшицу, выразилась в движении ЛЕФ (Левый фронт искусств), стремившемся «создать у нас что-то вроде пролетарской Америки», продвигая «абстрактный рационализм и утилитаризм в искусстве»²⁶. Непосредственное влияние этого социологического формализма и позитивизма также проявилось в пролеткультовском классиизме. Лифшиц постоянно обвиняет Богданова в вульгарном детерминизме производительных сил, который привел философа Пролеткульта к такому же отрицанию прошлого, как у ЛЕФа²⁷.

Понятие детерминизма производительных сил является довольно-таки чуждым богдановской системе. Продуктивная организующая способность труда на минимальном уровне соответствует физической стихийности природы. В этой системе труд — не субъект, а сила, имеющая различные степени и интенсивности на биологическом, физическом и общественном уровнях. Такое понимание труда скорее предполагает структурно-ориентированный материализм физики, чем социологический детерминизм. Более того, богдановское видение искусства, строго говоря, прямо противоположно утилитаризму. Он даже отделял пролетарскую культуру от тейлоризма и Научной организации труда (НОТ) Алексея Гастева. Хотя в условиях, когда на заводах царил хаос, уровень неграмотности среди рабочих оставался высоким и трудовая дисциплина была на нуле, внедрение системы Тейлора было необходимо, Богданов утверждает, что данная мера должна быть временной. Тейлоризм — это отупляющая система контроля и эксплуатации, блокирующая интеллектуальное развитие рабочей силы. Она направлена на совершенствование способов эксплуатации, а не спосо-

бов производства²⁸. Действительно, тейлоризм противоречит товарищескому сотрудничеству между рабочими и усиливает авторитарные общественные отношения. Тем не менее, как многие другие большевики, Богданов «критически поддерживает» тейлоризм как временную меру, позволяющую повысить производительность труда²⁹. Тем не менее, эта критическая поддержка довольно сильно отличается от фанатизма рабочего и управляющего заводов Гастева. Движение НОТ настаивало на рационализации труда и измерении времени, потраченного на совершение каждой трудовой операции. Художники-авангардисты даже пытались применить гастевский подход к умственному труду³⁰. Однако Богданов открыто критиковал гастевскую «биомеханическую» систему научного управления и измерения как однобокий редукционистский технизм³¹. Понятно, что авангардистские художественные эксперименты с тейлоризмом были чужды Богданову.

Задача Лифшица состоит в том, чтобы обособить ленинский подход и оградить его теорию от подобных Богданову старых соратников по партии. Противопоставление правильного большевизма Ленина неправильному большевизму Богданова должно снова подчеркнуть правомерность ленинистской легенды об абсолютной несравнимости бывших соратниками. Таким образом, для Лифшица — «задача <...> состояла в том, чтобы освободить от этой отчасти научной, отчасти вульгарной абстракции подлинный, конкретный марксизм, вернуться от абстрактного к конкретному. Ибо если сама революция в начале своего цикла несет в себе абстрактное отрицание старого (иначе и не может быть), то на следующей ступени она должна снова обрести всю полноту конкретности»³².

Более того, концепция пролетарской культуры в своем отрицании старого пренебрегает «истинным классовым сознанием», которое «вырабатывается только из наблюдения всех



Илья Кабаков «Белый куб», 1993. Вид инсталляции в муниципальном центре современного искусства Ла Гранция, Серре ди Раполано, 1996. Фото Бруно Бручи. Предоставлено Ильей и Эмилией Кабаковыми.

классов общества». «Пролетарская идеология <...> является закономерным выводом из всей исторической практики человечества, итогом развития философии, политической экономии, социализма»³³. Здесь мы действительно слышим отголосок ленинской критики пролетарской культуры как субкультурного обособления пролетариата. Вместо того, чтобы создавать собственную субкультуру, пролетариат должен стремиться присвоить великое буржуазное искусство, чтобы суметь переработать его с марксистской точки зрения. Новую культуру создает не опыт пролетариата и способы его самоорганизации, а марксистское понимание истории. Только марксизм позволяет сформулировать новый универсальный взгляд на историю человечества с верной коммунистической позиции: «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры»³⁴.

Пролетарская культура должна логически проистекать из всего накопленного знания без разделения его на капиталистическое или феодальное³⁵. Страх Ленина, что пролетарская культура превратится в субкультуру, понятен, но также понятны и то, что марксистская точка зрения как направляющий принцип великого похода против реакционного прошлого может привести к той же узкой дорожке ленинистской идеологии, которая, как справедливо замечает Бухарин, стремится одновременно с «завоеванием» всей буржуазной культуры «завоевать» и буржуазное государство, старые театры и традиционное искусство³⁶.

Это возвращает нас к антиколониальной позиции в отношении ленинского возвеличивания прошлого. В этой перспективе концепция пролетарской культуры может быть рассмотрена вопреки тому, что говорит о ней Лифшиц, как сопротивление вестернизации

со стороны угнетенных. И действительно, согласно Богданову, советский пролетариат не должен ждать, пока ему удастся освоить великие достижения капиталистической цивилизации. Означает ли это, что Богданов отвергает прошлое?

В 1918 году на Первой Всероссийской конференции Пролеткультов, состоявшейся в Москве, Богданов утверждал, что «весь объем знаний, накопленных буржуазией, полезен для пролетариата, только если он будет переформулирован с точки зрения интересов пролетариата на основании монистической, всеобъемлющей «организационной науки». Рабочий университет должен сделать для пролетариата то, что Дидро и энциклопедисты сделали для французской буржуазии в восемнадцатом веке»³⁷.

Богданов пишет о необходимости пролетарской энциклопедии и новой программы пролетарского просвещения и в других местах³⁸. В ранней статье «Собирание человека» он подчеркивает, что универсальная фигура энциклопедиста исчезает вместе с наступлением специализации в философии. Современный философ-специалист представляет фрагментированный взгляд на мир, в то время как капитал берет на себя универсальную функцию философии и объединяет рабочих под крышами заводов, собирая фрагментированного человека в универсальную форму³⁹.

Новый пролетарский энциклопедизм требует обобществления науки, после чего производство знания станет инструментом коллективного культурного строительства⁴⁰. Один из членов Пролеткульта уточняет эту формулировку и призывает к «пролетаризации науки»: подобно тому, как Маркс «пролетаризировал» экономику, идеологи пролетарской культуры должны пролетаризировать естественные и социальные науки⁴¹. Классовая основа новой науки была определена весьма конкретно. Богданов рассматривает создание Пролетарского университета, «школы товарищества» и «энциклопедического знания» как единственное средство социализации, которую не может обеспечить традиционный бюрократический университет, основанный на «авторитаризме профессоров и учителей»⁴². Главный редактор издательства «Пролетарская культура» высказывался еще более

прямо: пролетарская энциклопедия — это пролетарская культура на практике⁴³.

Богданов утверждает, что если человек освоит коллективный опыт, авторитет и власть автоматически уступят место компетентности и экспертизе. Такая точка зрения направлена на разрешение дилеммы диктатуры. Коллективный опыт может быть усвоен как отдельным человеком, так и целым классом. Самый компетентный «пролетарский мыслитель», Маркс, — лишь один из примеров такого коллективного понимания⁴⁴. Другими словами, Маркс не перевешивает коллектив. Его философия основана на опыте и коллективном труде поколений. Следовательно, коллектив — это не толпа или группа, но определенное отношение к поколениям труда. Это самосознание определенное рода: товарищеское

отношение к прошлому и настоящему человечества; к женщине и ее домашнему труду; к детям — «будущим товарищам», а не рабам отцов. Это «сотрудничество поколений», которое призвана культивировать и строить пролетарская культура⁴⁵.

Товарищество с прошлым у Богданова соответствует переопределению знания с точки зрения интересов пролетариата у Ленина. В частности, следующее высказывание Богданова почти полностью совпадает с диалектикой старого и нового у Ленина: «Создавая новое искусство, коллективизм преобразует старое и сделает его своим воспитательным средством, своим организационным орудием»⁴⁶. Пролетариат никогда не отвергает культуру прошлого, но берет из этой культуры определенные элементы и перерабатывает их



Илья Кабаков «Выставка книги», 1995. Зарисовка идеи. Бумага, акварель, цветной карандаш, графитовый карандаш, шариковая ручка. 23,5 x 29,5 см. Предоставлено Ильей и Эмилией Кабаковыми.

в соответствии с задачами момента⁴⁷. Искусство — коллективистская практика, но это значит только то, что коллектив предоставляет материалы, инструменты, теории, опыт и направление для создания художественного произведения. Важно, чтобы пролетариат согласовал свой собственный опыт с опытом прошлого. Только в этом смысле пролетарские искусство и наука являются универсальной, а не только классовой культурой. Организация опыта согласно пролетарским принципам предполагает раскрытие того, что уже существовало в стихийной, другими словами, бессознательной, форме⁴⁸.

Другими словами, наследие старой культуры должно осознать себя в новом пролетарском мировоззрении. Лифшиц так формулирует лозунг этой этики: «Благодаря уничтожению частной собственности и эксплуатации человека человеком все великое в старой литературе не погибло, а напротив — освободилось от ограниченной и узкой оболочки, получило

новую серьезную и глубокую жизнь в сердцах миллионов. Не умер Пушкин, он только начинает по-настоящему жить»⁴⁹.

Поминовение борьбы прошлого в настоящим напоминает отношение к прошлому у Беньямина, однако, по словам Богданова, это исключительно пролетарское отношение «ко всем сотрудникам, близким и далеким, ко всем борцам за общее дело, ко всему своему классу, ко всему прошлому и будущему трудовому человечеству, как к товарищам, членам единого и непрерывного трудового целого»⁵⁰. Именно это коллективное трудовое целое промышленный пролетариат воплощает в жизнь, организуя вещи и людей, самоорганизуясь в коллектив — то есть Пролеткульт — и производя собственную культуру в ходе этого процесса, а, следовательно, и становясь организатором идей⁵¹.

Тем не менее отличие между ленинским и богдановским проектами Просвещения можно сформулировать как отличие между ве-



Илья Кабаков «Маленькие белые человечки», 1983. Вид инсталляции в московской мастерской, 1983. Фото Илья Кабаков. Предоставлено Ильей и Эмилией Кабаковыми.

стернизацией и пролетаризацией. Вопреки сходным идеям о переработке знания с точки зрения интересов пролетариата, в представлении Ленина пролетариат должен прагматически экспроприировать всю «потребительскую стоимость» буржуазного прошлого, включая тейлоризм и науку об управлении, культурные и государственные институты, классическое искусство и образование⁵². Идеология, настаивающая на необходимости догнать Запад в экономическом и культурном развитии, предполагала присвоение буржуазной культуры для социалистических целей. Это различие также может быть сформулировано как различие между кинематографом социалистического реализма Ивана Пырьева, копировавшего Голливуд, и кинематографом Александра Медведкина, использовавшего в своих фильмах крестьянский фольклор, устные предания и другие исторические формы знания угнетенных классов. Классизм пролеткульта сопротивлялся влиянию вестернизации, которую он считал средством восстановления капитализма в послереволюционном обществе⁵³. В своей концепции товарищества Богданов идет дальше, чем Ленин. Недостаточно просто ассимилировать буржуазную культуру, пролетариат должен экспроприировать экспроприаторов, другими словами, он должен освободить прошлое от буржуазной эксплуатации. Единственный способ сделать это состоит в том, чтобы создать пролетарскую энциклопедию знания. Задача этой энциклопедии — не просто прояснение знания на основании руководящего метода или дисциплины, но переработка знания с марксистской точки зрения или с точки зрения «коммунистической расшифровки мировых взаимоотношений», как сказал бы Дзига Вертов⁵⁴. Это означало бы создание новой эпистемологии — грандиозная задача, соответствующая богдановской метафизике универсальной организации.

Проект пролетарской энциклопедии не смог осуществиться на институциональном и официальном уровнях. В 1920 году Пролеткульт становится отделом Наркомпроса. Решение было обосновано тем, что Пролеткульт подпал под влияние «чуждых буржуазных элементов» — «футуризма и махизма», а также «декадентской философии»⁵⁵. Диктатура пролетариата была официальной идеологией, но

классовые наука и искусство рассматривались как философские причуды⁵⁶.

Вместо заключения.

Наш анализ показывает, что борьба со стихийностью подвела советское Просвещение к вопросу о том, как организовать знание, исторический и дореволюционный опыт в послереволюционную форму. Ответ на этот вопрос предполагает два различных типа отношения к прошлому. Первая модель (назовем ее ленинской) использует капиталистическое знание для социалистических целей, в то время как вторая модель (назовем ее богдановской) отыскивает следы коммунизма в имманентности сопротивления труда, знания угнетенных и практиках прошлого.

Ретроспективный взгляд на эти два типа просвещения мог бы помочь нам рассмотреть их за пределами строгой дихотомии. С нашего исторического расстояния ленинский проект воспринимается как сцена, на которой пролетариат играют шекспировских и толстовских аристократов в театре и кино, а их дети учатся в балетных и в музыкальных школах после окончания основных уроков. Характерной иллюстрацией этого образа является семичасовой фильм Сергея Бондарчука «Война и мир», выпущенный в 1967 году. Он претендует на создание реалистического образа аристократического прошлого на основании системы Станиславского, но на самом деле весьма искаженно показывает отношения, поведение и социальные роли толстовских персонажей. Этот фильм является карнавальным шоу, в котором советские мужчины и женщины неловко разыгрывают высшее общество в соответствующих исторических декорациях. Эпическое полотно Бондарчука смущает самым своим желанием показать аристократию в пролетарском теле, но для западника Ленина прошлое — это тренировочный полигон, где пролетариат может упражняться в своих способностях переиграть классового врага. Поэтому понятно, почему романтический и мятежный юноша Пьер Безухов в исполнении самого Бондарчука выглядит упитанным зрелым мужчиной с усталым лицом. Дело в том, что этот Безухов — не представитель русского 68-го года девятнадцатого столетия, а совет-

ский современник-рабочий, совершающий в своем теле поминовение Безухова реального с целью обличения мелкобуржуазных тенденций Пражской весны. Соответственно, единственное, что остается сделать, — так это срежиссировать тотальный реинактмент эпох классики и модерна. Переработка мировой культуры с точки зрения пролетариата — это перформанс в парике Моцарта и Пушкина.

Когда советское просвещение поворачивается своей пролеткультовской стороной, оно оказывается пролетарской энциклопедией знания. Этим объясняется необходимость публикации классической философии, например, работ Спинозы и Гегеля, миллионными тиражами, а также бесконечная советская критика буржуазных искусства, философии и науки с социалистической точки зрения. В этом ключе мы можем трактовать попытки Эвальда Ильенкова в 1960-х вытащить эпистемологию из

«Капитала» Маркса с целью создания метода, применимого, согласно автору, ко всем остальным наукам⁵⁷. В обоих случаях речь идет об освобождении прошлого от самого себя, о конструировании постисторического универсализма, когда все обретает свое плодотворное завершение в советском настоящем. Поворачиваясь своей ленинистской стороной, советское просвещение становится лифшицианским философствованием о классике и троице добра, красоты и истины⁵⁸. Не страшно, если эта троица выглядит как дилетантский театр «Войны и мира» под руководством Бондарчука.

Действительно, что такое универсализм, если не исторический опыт человечества? Мы товарищи тех, кто появился на сцене истории, мы их предшественники. Прошлое — современник нашей современности. В зависимости от политических предпочтений мы все еще от-



Илья Кабаков «Выставка книги», 1989. Вид инсталляции в галерее Германской службы академических обменов, Берлин, декабрь 1989–январь 1990. Фото Вернер Целлин. Предоставлено Ильей и Эмилией Кабаковыми.

ражаем прошлое, надевая парики Маркса, Ленина, Люксембург, Беньямина и т. д. Играть прошлое — значит переутверждать себя в будущем. В романе Андрея Платонова «Чевенгур» хромой крестьянин, глава революционного комитета, регистрируется в ревкоме под фамилией Достоевский и предлагает переименовать все население деревни «в целях само-совершенствования». Те, кто возьмет новое имя, должны вести себя и жить, как выбранные персонажи. Два жителя деревни, следуя его призыву, становятся Христофором Колумбом и Францем Мерингом. Достоевский «послал запрос в волревком — были ли Колумб и Меринг достойными людьми, чтобы их имена брать за образцы дальнейшей жизни, или Колумб и Меринг безмолвны для революции»⁵⁹. Раскол между прошлым и будущим, старым и новым производит диалектику переутверждения. Послереволюционное человечество пропускает время через себя и смотрит назад, чтобы увидеть, как время превращается в послереволюционное пространство⁶⁰.

Советское понятие просвещения не только завершает ряд утопий о рациональной организации общества, но и демонстрирует амбициозную попытку переработки знания с точки зрения пролетариата. Чем является прошлое с точки зрения настоящего и кем являемся мы, когда прошлое бросает свой свет на нас? Любые элементы прошлого могут быть освобождены от насилия и капиталистического варварства, если они воскрешаются в социалистическом настоящем как наши коммунистические товарищи. Луначарский пишет: «Если мы прямо поставим перед собой вопрос, является ли Спиноза идеологом буржуазии, то на этот вопрос мы неукоснительно должны ответить: да. Но если после этого нас спросят: значит ли это, что мы уступаем Спинозу буржуазии, что мы будем равнодушными свидетелями ее проделок над великим философом, что мы с улыбкой будем умывать руки при виде искажений, отрицаний, злобных принижений Спинозы, которыми буржуазия в течение столетий окружало его имя, также при виде тех иудинных поцелуев, какими она от времени до времени (в частности, именно теперь) старается испачкать лик мудреца, чтобы объявить его своим, — то на этот вопрос мы самым решительным образом отвечаем: нет»⁶¹.

Советское просвещение — это проект по спасению прошлого от капиталистической современности. Следовательно, коммунистическая энциклопедия знания — это не тоталитарная систематизация и подсчет всего, что существовало, но товарищество с прошлым.

Такое понимание прошлого указывает на тот факт, что в контексте, когда революция была волюнтаристским разрывом, совершённым пролетаризированными крестьянами, которые представляли собой общественной форму, унаследованную от феодального прошлого, отношение к тому, что является старым и что новым, устанавливает себя в форме сложной диалектической структуры. Здесь достаточно парадоксальным образом прошлое не отвергается и не осваивается, а проявляется в своей тотальности одновременно со спины и на горизонте. Оно окружает настоящее. Если использовать аналогию из английской грамматики, «теперь» становится настоящим совершенным или длительной рефлексивной ретроспекцией того, что было сделано. Прошлое посылает обратную связь и активно участвует в настоящем. Прошлое — товарищ, который учит, наставляет и продолжает жить бок о бок с «теперь». Значит, празднование столетия Октябрьской революции будет означать восстановление нашей способности быть товарищами прошлого, учиться не давать историю, философию, образование, науку и искусство на откуп идеологам буржуазии. Это также могло бы означать восстановление связи между нами и пролетарской энциклопедией советского просвещения.

Перевод с английского КИРИЛЛА МЕЛАМУДА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Богданов А. Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса. Лекции, прочитанные в Московском пролеткульте весной 1919 года. М.: Государственное издательство, Всероссийский совет Пролеткульта, 1920. С. 49.

² Дунаевский Ф. Задачи просвещения. Харьков: Экспериментальная Школа-клуб, 1922. С. 8–25.

³ Там же. С. 30–31.

⁴ Там же. С. 36.

⁵ Там же. С. 40.

⁶ Там же. С. 64.

⁷ Повзнер В. Красная армия просвещения. М.: Государственное издательство, 1919. С. 93.

⁸ Богданов родился в 1873 году в Гродненской губернии (ныне Польша). В 1894 году он был исключен из Московского университета после ареста за революционную деятельность и отправлен в ссылку в Тулу (в центральной России), а затем, в 1899 году, в Вологду (на Северо-Западе). В Туле Богданов возглавлял марксистский кружок местных заводских рабочих. В 1903 году он вступил в партию большевиков, в 1910 году исключен из ее Центрального Комитета за ультралевые взгляды. Возглавлял фракцию РСДРП(б) «Вперед» с 1909 по 1911 год. Фракция организовала пролетарский университет для активистов из русских рабочих на Капри и Болонье между 1909 и 1910 годом. В 1917 году он создал Пролеткульт (сокращение от Пролетарские культурно-просветительские организации), существовавший с 1917 по 1932 год. К 1919 году Пролеткульт насчитывал полмиллиона членов и имел художественные, литературные, театральные и научные секции во многих городах и региональных центрах. В 1920 году Богданов был исключен из Центрального Комитета Пролеткульта. Он вышел из этой организации в 1921 году, поскольку Пролеткульт стал подчиняться непосредственно культурной политике партии. Конец автономии Пролеткульта знаменовал собой продолжение политической борьбы Ленина против Богданова. К концу 1920-х годов новый Пролеткульт стал поддерживать традиционное искусство и политику Сталина. Богданов умер после неудачного эксперимента по переливанию крови в 1928 году. Биографию Богданова см. в Haupt G., Marie J.-J. *Makers of the Russian Revolution: Biographies of Bolshevik Leaders*. London: Allen & Unwin Ltd., 1974. P. 286–292. О раннем Пролеткульте см. Fitzpatrick S. *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917–1921*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. P. 89–100.

⁹ См. Ленин В. Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения (1902). ПСС, издание 5, том 6. С. 1–192.

¹⁰ Богданов А. Наука об общественном сознании. Краткий курс идеологической науки в вопросах и ответах. М.: Книга, 1923. С. 241. В цитате опущены устаревшие графемы, синтаксис оставлен без изменений — прим. автора.

¹¹ О политическом конфликте между Лениным и Богдановым см. Sochor Z. *Revolution and Culture:*

The Bogdanov-Lenin Controversy. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

¹² Богданов А. Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса. Лекции, прочитанные в Московском пролеткульте весной 1919 года.

¹³ Там же. С. 33–42.

¹⁴ Там же. С. 37–39.

¹⁵ См. Богданов А. Пролетарская культура и международный язык (Тезисы доклада) // О пролетарской культуре (1904–24). М.: Книга 1925. С. 328–332.

¹⁶ Содержательный обзор богдановской и пролеткультовской теории в отношении производственного искусства можно найти в Zalambani M. *L'Arte Nella Produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*. Ravenna: Pleiadi, Longo Editore (Collana da Franco Molli), 1998. См. также разбор участия Эйзенштейна и Третьякова в театре Пролеткульта в Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. Перевод с немецкого и английского Александра Скидана и Евгении Шраги. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. С. 140–160.

¹⁷ См., например, воинствующую критику производственного искусства Богданова с позиций ленинизма в Мазаев А. Концепция производственного искусства 20-х годов. М.: Наука, 1975.

¹⁸ Наркомпрос — сокращение от Народный комиссариат Просвещения. О деятельности Луначарского в Наркомпросе см. Fitzpatrick S. *The Commissariat of Enlightenment*.

¹⁹ Луначарский А. Речь на I Всероссийском съезде по просвещению (1918), доступно по <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-vospitanii-i-obrazovanii/rec-na-i-vse-rossijskom-sezde-po-prosveseniiu/>.

²⁰ Адорно Т., Хоркхаймер М. Дialeктика просвещения. Перевод с немецкого М. Кузнецова. М. и СПб.: Медиум и Ювента, 1997. С. 29–30; Лукач Г. История и классовое сознание: исследования по марксистской диалектике. Перевод с немецкого Сергея Земляного. М.: Логос-Альтера, 2003. С. 206–212.

²¹ Лифшиц М. Что такое классика? М.: Искусство – XXI век. 2004. С. 45.

²² Лифшиц М. Надоело. В защиту обыкновенного марксизма. М.: Искусство – XXI век, 2012. С. 28.

²³ Там же. С. 18–236.

²⁴ Там же. С. 32.

²⁵ Там же. С. 33. По словам самого Ленина, «великие революции рождаются из противоречий между старым, между направленным на разработку

старого и абстрактнейшим стремлением к новому, которое должно уже быть так ново, чтобы ни одного грана старины в нем не было». См. Ленин В. Лучше меньше, да лучше (1923). ПСС, издание 5, том 45. С. 401.

²⁶ Там же. С. 34.

²⁷ Там же. С. 347–351.

²⁸ Богданов А. Между человеком и машиной (о системе Тэйлора). 2-е изд., перераб. М.: Волна, 1918. С. 9–15.

²⁹ Там же.

³⁰ См. Пензин А. Искусство и биополитика. Советский авангард 1920-х гг. и послереволюционные формы жизни // Культура и революция: фрагменты советского опыта 1920–1930 гг. Под редакцией Елены Петровской. М.: Институт философии РАН, 2012. С. 47–90.

³¹ См. полемику между Богдановым и Гастевым в журнале *Пролетарская культура*: Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // *Пролетарская культура* № 9–10 (1919). С. 35–45; Богданов А. О тенденциях пролетарской культуры (Ответ Гастеву) // *Пролетарская культура* № 9–10 (1919). С. 46–52.

³² Лифшиц М. Надоело. В защиту обыкновенного марксизма. С. 42.

³³ Там же. С. 318.

³⁴ Ленин В. О Пролетарской культуре (1920). ПСС, издание 5, том 41. С. 337.

³⁵ Ленин В. Задачи союзов молодежи (1920). ПСС, издание 5, том 41. С. 304–305.

³⁶ Цит. по Biggart J. Bukharin and the Origins "Proletarian Culture" Debate // *Soviet Studies* XXXIX (April 1987). Р. 234.

³⁷ Речь пересказана в Fitzpatrick S. The Commissariat of Enlightenment. Р. 95–96.

³⁸ См., например, его дореволюционную работу Богданов А. Культурные задачи нашего времени. М.: Издание С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1911.

³⁹ Богданов А. Собрание человека (1910) // Новый мир. М.: Коммунист. С. 25–28.

⁴⁰ Богданов А. Наука и рабочий класс. Доклад, прочитанный на конференции Пролетарских Культурно-Просветительных Обществ города Москвы 23 февраля 1918 г. М.: Издание Союза Рабочих Потребительных Обществ, 1919. С. 15.

⁴¹ Смитт М. Пролетаризация науки // *Пролетарская культура* №11–12 (1919). С. 31.

⁴² Богданов А. Наука и рабочий класс. С. 16.

⁴³ Лебедев-Полянский П. О пролетарской культуре. Стенограмма речи, произнесенной в Москве

20 ноября 1920 г. Ростов-на-Дону: Донское областное отделение гос. издательства, 1921. С. 9–11.

⁴⁴ Богданов А. Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса. С. 55–56.

⁴⁵ Там же. С. 48–49.

⁴⁶ Богданов А. Наука об общественном сознании. С. 292.

⁴⁷ Богданов А. Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса. С. 14.

⁴⁸ Там же. С. 86–90.

⁴⁹ Лифшиц М. Надоело. В защиту обыкновенного марксизма. С. 340.

⁵⁰ Богданов А. Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса. С. 49.

⁵¹ Там же. С. 85.

⁵² Ленин В. О Пролетарской культуре.

⁵³ См. критику капиталистической модернизации в Зандер С. Пролетарская культура и пролетарская революция (К итогам недавней дискуссии) // *Горн* № 8 (1923). С. 67–86.

⁵⁴ Вертов Д. Кино-око (1924–1925) // Формальный метод: антология русского модернизма в трех томах. Под ред. Сергея Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Том 2. С. 61.

⁵⁵ Письмо ЦК РКРП(б) «О пролеткультках» // *Вестник работников искусств* № 2–3 (1920). С. 67.

⁵⁶ См. краткое изложение дискуссии и защиту пролетарской науки в Сизов Н. Пролетариат и наука // *Горн* № 8 (1923). С. 89–102.

⁵⁷ Ильенков Э. Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960.

⁵⁸ Лифшиц М. Что такое классика? М.: Искусство — XXI век, 2004.

⁵⁹ Платонов А. Чевенгур // Собрание сочинений, том 3. М.: Время, 2011. С. 121.

⁶⁰ Здесь я переформулирую мысль Платонова из Платонов А. Эфирный тракт // Собрание сочинений, том 2. М.: Время, 2011. С. 45.

⁶¹ Луначарский А. Барух Спиноза и буржуазия. М.: Журнально-газетное объединение, 1933. С. 2.

Мария Чехонадских

Родилась в 1985 году в Старом Осколе.

Критик и теоретик современного искусства, куратор. Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Лондоне и Москве.



Соломон Никритин «Старое и новое», 1935.

Александра Новоженова

Старое и новое

В 1935 году Соломон Никритин представил свою картину «Старое и новое» на суд художественной комиссии кооператива Всекохудожник, которая должна была решить, приобретать ли работу для последующего использования на советских выставках. Сам Никритин называл свою работу «историческим портретом». Картина изображает не слишком дружную компанию из четырех героев — ожившей статуи Венеры, прикрывающей наготу руками, полулежащего комсомольца с голубым глобусом в руках, девушки-метростроевки в облегающем комбинезоне, стоящей широко расставив ноги, и истощенного безногого нищего с чашей для подаяний перед ним.

Взгляды комиссии были прикованы к голубой сфере, находящейся в руках комсомольца: сам комсомолец тоже был полностью поглощен ее созерцанием, но по иной причине, нежели члены комиссии. Никритин утверждал, что комсомолец ищет на глобусе некую географическую точку, в то время как члены жюри были заворожены и возмущены тем, что находилось строго за глобусом — а именно, межножом метростроевки¹.

Защищаясь от обвинений в порнографии, Никритин утверждал, что не мог предполагать того эротического эффекта, который произвела картина на членов комиссии. Но никто не верил в наивность художника. По мнению заседающих, странная слепота Никритина, не видящего, что глобус самым прямым образом указывает на интимные части советской девушки, имела своим последствием очернение избранной им темы, а именно — изображения наших дней. Комиссия, конечно, не имела ничего против самой этой темы — и Никритин, и члены жюри были на этот счет одного мнения: наши дни — текущая социалистическая

реальность — были временем великого исторического процесса, процесса пролетарской борьбы и построения социализма во всей сложности его связей и опосредований².

Само полотно Никритина, по его же словам, являлось заявкой на «большой социалистический стиль, многообразный и философский». Это была его собственная версия аффирмативного художественного проекта, который, по крайней мере, не противоречил самым общим формулировкам социалистического реализма, а, может, даже стремился стать прямым вкладом в то, чем социалистический реализм теоретически мог бы стать³. Просто этот вклад оказался на редкость неудачным.

Никритина, этого «мученика за искусство» (как характеризовал его член комиссии, образцовый соцреалист Александр Герасимов), «страдающего за свое творчество» (по словам другого заседателя, члена АХРР, и тоже реалиста Соколова-Скаля), следовало пожалеть за то, что он так увлекся собственным теоретизированием, так погрузился в собственный индивидуализм, что оказался слеп к тому, что видели все остальные. То, что для Никритина составляло чисто тектонический — или композиционный — центр композиции, для всех остальных делало ее откровенно порнографической⁴.

Тем не менее, «исторический портрет» Никритина вполне мог мыслиться самим художником как вклад в социалистический реализм, но только в его идеальном, теоретическом варианте — то есть помысленном как аффирмативный проект, стремящийся ухватить социализм в его диалектическом становлении. Несчастливое расхождение во взгляде на картину «Старое и новое» между ее автором и членами комиссии Всекохудожника могло про-

исходить оттого, что Никритин пытался произвести не просто соцреалистическую картину, а изобразить самую формулу социалистического реализма.

Именно поэтому иконографическое прочтение «Старого и нового» представляет основную трудность для интерпретаторов. Противопоставление старого и нового было излюбленным тропом 1920-х годов. Но интерпретация очевидно аллегорических фигур инвалида, античной Венеры, комсомольца и метростроевки теряет всякую убедительность, если подходить к ним как к противоположностям, представленным антитетическими парами — метростроевка не противопоставлена тут Венере, а инвалида не получается прочесть как полную противоположность комсомольцу. В отличие от, скажем, одноименной детской книги Маршака 1925 года («Старое и новое» с иллюстрациями Владимира Лебедева) или фильма Эйзенштейна с тем же названием. Простое противопоставление прогрессивных и реакционных элементов советской повседневности, уходящей от капитализма и стремящейся в коммунизм, не было задачей Никритина. Такая прямая критика старых форм означала бы их бесполезность для будущего. Так действовал, например, Родченко, любимым фотоприемом которого в конце 1920-х годов было отрезание всего несовременного — он попросту вытеснял старое за пределы кадра. Деревянные домики вокруг Шуховской радиобашни оставались за рамками снимка, а знаменитый косой и резкий угол съемки снизу-вверх делал новые, современные металлические структуры башни, простирающиеся за границы снимка, потенциально бесконечными. Никритин же, напротив, пытался уйти от бинарного противопоставления старого и нового, отжившего и грядущего — так же, как и от простого отрицания и вытеснения старого.

После Съезда победителей, прошедшего в 1934 году, официальная точка зрения на прогресс социалистического строительства была такова, что во всяком случае основа — индустриальная база — социализма была уже построена. И, хотя враждебные классовые элементы представляли все возрастающую опасность, острота борьбы между старыми и новыми (социалистическими и досоциалистическими) формами материальной жизни не должна

была теперь находиться в центре внимания.

Сама формулировка социалистического реализма была переработкой идеи критического реализма XIX века в его аффирмативную, утвердительную версию — капиталистическое общество, которое критиковалось реализмом предыдущего века, больше не существовало, но традиции этого антибуржуазного реализма должны были быть продолжены в эпоху построения социализма. Сам термин — социалистический реализм — был введен как примирительный, и объединяющий, и в то же время переходный. Иван Гронский, один из авторов этого термина, вспоминал о том, как обсуждал новый художественный метод со Сталиным. Чтобы уйти от диалектического материализма литературной группировки пролетарских писателей, РАПП, слухом бойко стремившейся к гегемонии в литературной жизни, Гронский предлагал назвать новый метод «коммунистическим или пролетарским реализмом». Но Сталин, с которым Гронский, по его утверждению, лично согласовывал новый термин, поправил его, указав на то, что пролетарскую природу советской литературы подчеркивать лишний раз не имеет смысла, а отсылать к конечной цели пролетарской борьбы — коммунизму — значит забегать вперед, ведь «практическая задача перехода от социализма к коммунизму еще не достигнута»⁵.

По крайней мере, в теории социалистический реализм никогда не переставал быть критическим художественным методом — советское общество жило с императивом критики и самокритики. Но с тех пор, как был завершен первый пятилетний план и была «построена база социализма», основания установленного порядка находились вне критики. Так что соцреализм стал критическим методом, исходящим при этом из аффирмативных предпосылок: он должен был описывать историческое становление социализма как неизбежно противоречивое, но все же — каким-то образом, благодаря своим верным основаниям — всегда идущее в нужном направлении. И все вовлеченные в этот процесс, существующие на текущий момент материальные элементы — даже оставшиеся от досоциалистического прошлого — теперь приобретали позитивное значение, служа будущему, представляющая его и будучи наполненными им. «Ста-

рое» искусство переставало быть «старым» в старом, чисто негативном смысле капиталистического пережитка — теперь оно подобно «новому» и даже лучше, чем «новое», умело говорить о будущем.

Никритин вполне мог считать введение метода социалистического реализма — который сначала представлял собой лишь теоретическую заявку, наполнить которую художественным содержанием предстояло художникам — как возможность синтезировать свои ранние аналитические разработки в масштабное новое целое.

Никритин настаивал на сложности своего замысла и вместе с тем на простоте и естественности его для восприятия новым человеком, пролетарием, сформировавшимся уже во времена социализма. В течение нескольких лет разрабатывая общую композицию и отдельные фигуры «Старого и нового», Никритин исходил из веры в то (как он сам говорил членам комиссии Всекохудожника), что пролетариат «потребует сложных вещей, подлинно реалистических и современных, а не фотографических». Но вместе с тем Никритин был уверен, что «когда-нибудь воспринимать эту картину («Старое и новое») будет очень легко, а возможно это уже так... мои товарищи, которым я показывал ее, разделяют мое мнение»⁶. Никритин демонстрировал картину позировавшим для нее метростроевцам, и они не увидели в ней никакой эротики — но полностью, по словам художника, одобрили ее содержание — иначе он не стал бы работать над ней дальше. Очевидно, что ни Никритин, ни его первые зрители не рассматривали соседство четырех фигур — Венеры и метростроевки, комсомольца и инвалида — как непосредственное: несмотря на реалистичность фигур, для Никритина и рабочих-метростроевцев это пространство оставалось аллегорическим, а не прямолинейно реалистическим. Комиссия увидела в голубой сфере, находящейся в руках комсомольца, непристойное указание на промужность молодой женщины; друзья-пролетарии Никритина, как он и задумывал, увидели в голубой сфере целый мир, находившийся в руках комсомольца. Комиссия понимала социалистический реализм буквально, как единство времени, места и действия; Никритин трактовал реализм своего исторического

портрета как соседство типов, взятых из текущей социалистической реальности, но не видящих друг друга и не чувствующих своей физической близости. Именно поэтому, по версии Никритина, комсомолец не мог сознательно указывать на то, что находилось непосредственно за голубым шаром, которым он был полностью поглощен.

Как бы ни была сложна сама задумка произведения в его предварительном теоретическом виде, ее воплощение, сама картина, должна была без всяких усилий восприниматься теми, для кого она была замыслена — то есть для самих ее героев и им подобных. Такая установка была весьма в духе того, о чем говорил Николай Бухарин в своем докладе на 1-м Съезде советских писателей, где формулировались основы социалистического реализма. В отличие от диалектического материализма, социалистический реализм не мог, по словам Бухарина, ставить себе задачу, которая исходила бы из различия искусства и науки. Описывая природу, социалистический реализм не обязан представлять себе электроны, волны и лучи вместо звуков, цветов и чувственных аспектов, а изображая общество, он не должен оперировать категориями базиса, надстройки и стоимости⁷. Иными словами, в этой ранней бухаринской формулировке социалистический реализм не был буквальным отражением непосредственно соседствующих в материальном мире объектов и людей, но не был он и теоретической схемой, отражающей научное понимание идущих в природе процессов. В этом слышался намек на стремление уйти от радикальных аналитических амбиций 1920-х годов. Лежащие в основе природных и общественных феноменов сложные диалектические процессы не следовало вычленять в виде схем и представлять их в произведениях искусства в их теоретической чистоте. В изобразительном искусстве к этим феноменам следовало адресоваться опять же не на уровне подлежащих им законов, а на уровне видимостей — то есть так, как феномены представляются человеческому глазу, а не микроскопу или, скажем, рентгеновскому аппарату.

В течение своего раннего, авангардного периода, на который пришлась работа в художественной группировке «Метод», Соломон Никритин работал с жанром картины как с теоре-

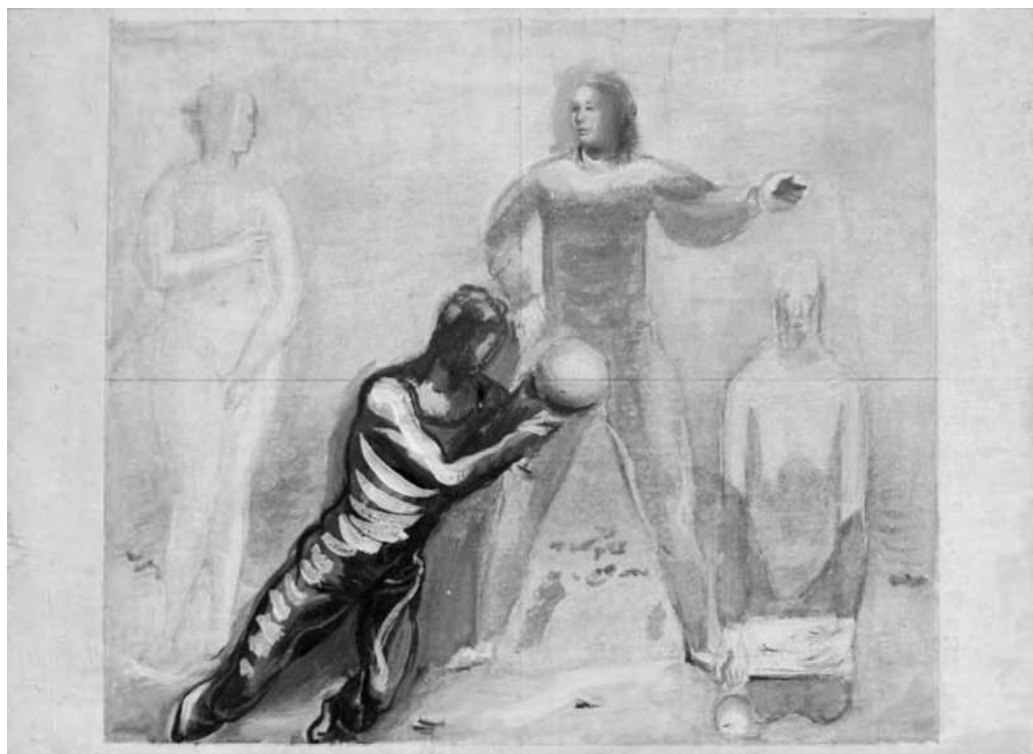
тической проблемой. Картину как буржуазную форму искусства следовало преодолеть. Но, чтобы сделать это, нельзя было совсем отказаться от нее. Так, в 1924 году на 1-й Дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства Никритин выставил большого размера холст, покрытый мелким текстом, объясняющим разработанный художником метод тектонического исследования живописи. Чтобы ознакомиться с этим методом, зрителю предлагалось встать на табуретку и провести два часа за чтением никритинских выкладок. Рядом с дидактическими материалами Никритин выставил реалистически выполненный маслом портрет Л. Я. Резникова — с пояснением, что демонстрирует эту работу лишь как показатель своего профессионального мастерства, от которого отказывается, «считая его социально реакционным»⁸.

Можно сказать, что двойственность подлежащих законов и внешних видимостей, о которой говорил Бухарин, была главной темой этой работы Никритина. В ней он выдвигал на передний план сформулированные в тексте законы живописи, дискредитируя при этом создаваемые ею же кажимости, каковой являлся реалистический портрет. Но к началу 1930-х почти садистическое желание принудить зрителя к двухчасовому чтению теорий, высмеивая и обесценивая искусство живописи, уступило место другому типу сложности, которую можно было бы называть синтетической — то есть постаналитической, сплавляющей в новое целое все аналитические достижения прежнего периода. Эта сложность должна была воплотиться в картине «Старое и новое», где отношение надлежащих законов и внешней кажимости теперь выворачивалось наизнанку. В этой вещи присутствовали все слои прежних никритинских размышлений об устройстве картины, но теперь они были растворены в живописных образах, которые приобретали не только формальное значение.

В случае со «Старым и новым» зрителю по-прежнему, как и на дискуссионной выставке 1924 года, приходилось читать произведение. Но это был новый тип чтения, где читать следовало визуальную формулу, сложную, но вместе с тем естественным образом понятную для нового социалистического субъекта. Четыре фигуры, знаки, составляющие это уравнение,

были сплетены в диалектический узел. Диалектическое становление — термин, который в своих записях 1930-х годов упоминает сам Никритин. К началу 1930-х уставшим от чистого негативизма авангардистам диалектика начала казаться тем концептом, с помощью которого можно было бы преодолеть бинарные пропагандистские противоположности периода Гражданской войны и НЭПа, периода, когда прямое военное противостояние старого и нового, а затем стратегическое отступление к свободному рынку требовали постоянных наглядных примеров того, как дореволюционные формы жизни противостоят (или должны противостоят) формам постреволюционным. Все эти антитезы 1920-х годов, такие, как «прогрессивное и реакционное», «угнетаемые и угнетатели», «отсталое и передовое», «буржуй и рабочий», «кустарное и индустриальное», «дремучее и просвещенное», «мрачное прошлое и светлое будущее» — казались уже политически неактуальными ко времени, когда капитализм и его остаточные проявления в быту уже были (в основном) преодолены, а социализм (в основном) построен. Формы прошлого, остающиеся и реабилитируемые в настоящем социализма, должны были получить новый статус.

Среди многочисленных никритинских набросков есть один, 1930 года, подписанный рукой художника «Буржуа: диалектический портрет». Это беглый рисунок тушью, изображающий две фигуры на разделенном надвое поле листа. Красноармеец с винтовкой помещен на красном поле, а пузатый буржуа в цилиндре — на желтом. На первый взгляд ничего особенного диалектического в этом рисунке нет — это все та же старая бинарная пара 1920-х годов, в которой два представителя классов-антагонистов (противо)поставлены рядом и определяются элементарно, через свои атрибуты — винтовку и цилиндр. Эта структура не предполагает никакого диалектического выхода, фигуры никак не связаны в пространстве листа, и, несмотря на это, Никритин называет их диалектическим портретом. Можно предположить, что желание диалектики, на которое указывает название рисунка, Никритин более успешно воплотит в «Старом и новом», которое он назовет уже не диалектическим, а историческим портретом. Рису-



Соломон Никритин «Старое и новое», 1935. Эскиз.

нок 1930 года с буржуа и красноармейцем — это еще только мечта о новом диалектическом стиле, где не найден способ выйти за рамки статичной антитезы, слишком понятных агитационных противоположностей времен Гражданской войны; это все еще слишком дидактическое изображение открытого классового противостояния между двумя классами-антагонистами, буржуазией и пролетариатом.

Хитрость соцреализма как концептуальной заявки заключалась в его аффирмативной, то есть утверждающей, а не отрицающей и не противопоставляющей природе — его диалектичность должна была быть примирительной и переходной.

Взятый как теоретическая формула, соцреализм должен был помочь найти наглядную форму для истории, которая не проецировалась в настоящее из прошлого, а непосредственно разворачивалась в социалистическом *сегодня*, в то же время будучи наполненной

обещанием (коммунистического) будущего. Эта формула уже не стремилась дидактически отобразить антагонизм капитализма и социализма (такое противостояние существовало теперь только в гетто карикатурной и агитационной графики, в котором осмыслялись отношения с Западом); такое противостояние форм было бы действительно слишком карикатурным и слишком явным — к тому же классовая борьба 1930-х была, как видел ее Сталин, уже борьбой не с открытым, а с замаскированным врагом, внешне неотличимым от обычного советского человека: вредителя было не опознать по толстому брюху и цилиндру, а «старые» и «новые», «буржуазные» и «социалистические» формы материального бытия перестали быть явными маркерами социалистического и капиталистического содержания.

Одной из главных происходящих отсюда проблем была проблема типов и типического — она пролегалась как раз между Сциллой и Ха-



Соломон Никритин «Старое и новое», 1935. Фрагмент.

рибдой формализма и натурализма и наполняла жанр портрета, стремившегося отобразить внешность нового социалистического человека, новой теоретической сложностью. Как писал Николай Стругацкий, автор монографии об Александре Самохвалове (чь портреты метростроевок, хотя и схожие с никритинской метростроевкой, отличались куда более откровенным эротизмом), характеризую выполненный художником в 1934 году цикл портретов колхозников, «это были люди, которые возникли лишь в великую эру социалистического строительства»⁹. Это определяло, по мнению Стругацкого, весь психический строй этих сформированных социализмом людей, выражения их лиц и всю их внешность. Именно эти новые черты новых людей художник должен был заметить и выделить... Эти черты — типические черты будущего, которые зародились и начали развиваться в настоящем: таким образом, в старом жанре портрета реализовалась формула социалистического реализма как формула наглядной (взятой как внешняя кажимость слож-

ного внутреннего процесса) и направленной в будущее (то есть в новое) истории.

Но для Никритина проблема типического не решалась так просто, как решалась она для Самохвалова — то есть только путем стилизующего обобщения и идеализации черт модели, взятых из жизни. Никритин в «Старом и новом» должен был синтезировать свои диалектические типы почти как алхимик, сплавляя конкретное (вычлененное из наблюдений за жизнью через классовые очки) с идеальным (материализованном в произведениях античности). Он не мог просто выдумать своих персонажей. Постаналитическое пересобирание типического облика и позы каждого из четырех героев, связанных с прошлым и настоящим, но заряженных будущим — метростроевки, комсомольца, инвалида и Венеры — требовало процессуального усилия, которое нельзя было обойти или сократить. Долгий синтез этих типов был частью более общего усилия по переизобретению жанра исторической картины на новом диалектическом витке.

Первые наброски «Старого и нового» в основе своей композиции имели спираль, соединяющую четыре фигуры в одном плане. Спираль — пространственная метафора диалектического процесса у Гегеля — могла означать только появление того же самого в обновленной форме на новом витке цикла. В тексте 1933 года «Карл Маркс и вопрос об исторических судьбах искусства» Михаил Лифшиц рассматривал такие аспекты диалектики, как *Verjungung*: «Все, что существует, теряет свою свежесть и подвержено исчезновению. Но процесс на этом не останавливается. На новой, более высокой основе происходит возвращение молодости»¹⁰.

Большая часть этого текста посвящена знаменитой цитате из Маркса об античности как детстве человечества: «Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение, а в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца. Мужчина не может сделаться снова ребенком, не становясь смешным. Но разве не радуется его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность, и разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развивалось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески-умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Греки были нормальными детьми. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не стоит в противоречии с той неразвитой общественной средой, из которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные отношения, среди которых оно возникло и могло только возникнуть, никогда не могут повториться снова»¹¹.

И это, конечно, было веской причиной для реабилитации Венеры в никритинском полотне. Можно предположить, как это делает Александра Селиванова в своей статье «Советская античность», что Венера на картине Никритина — наиболее яркое проявление

«советской античности», пассаистический идеал «вечной красоты»¹². С другой стороны, Никритин никогда не фетишизировал античность и не стремился зафиксировать идеал как неизменный, окаменевший эталон. Его наблюдения за классической живописью и скульптурой служили наилучшим материалом для его методологических выводов о «подлежащих» искусству законах, нашедших в античности свое наиболее артикулированное выражение.

Осознавая себя представителями «нового социалистического искусства», члены жюри Всекохудожника предсказуемо считывали Венеру как «старое» — и тем не менее, как заявил входивший в комиссию критик Осип Бескин, ему, если на то пошло, «старое» импонирует куда больше, чем «новое», ведь именно «старое» — Венера — хотя и являясь ожившей статуей, выглядит при этом наиболее подлинным и здоровым персонажем «из плоти и крови»¹³. Будучи «старым», никритинская Венера — это вовсе не Венера футуристов, которые безжалостно расправлялись с ней как с гендерно окрашенным воплощением фетишизируемого иprostituируемого искусства капиталистического мира. В отличие от бесстыдных венер буржуазного искусства, которых низвергал в своем манифесте 1915 года Казимир Малевич¹⁴, Венера Никритина была как раз стыдливой Венерой. Екатерина Деготь писала о том, что ей были возвращены руки, чтобы она воплотила полноту классического искусства¹⁵. Но вообще-то Венера Никритина — это не безрукая Венера Милосская; Никритин писал ее с другого античного образца — Венеры Медичи, чей иконографический тип, Венера Пудика, воплощает именно стыдливость. Эта иконография отсылает к моменту рождения Венеры из морских волн, так что она изображена как будто испуганной осознанием собственной наготы. Один из подготовительных набросков Никритина к «Старому и новому» изображает фигуру Венеры в окружении волн. Момент рождения Венеры был выбран им сознательно, и, значит, старое является вместе с тем новорожденным.

Такой же двусмысленностью отличается фигура комсомольца. На первый взгляд, он должен бы был воплощать нового человека, полную противоположность безному инва-

лиду — но тот факт, что он не уделяет ни малейшего внимания метростроевке, с которой он находится в такой волнующей близости, а вместо этого полностью поглощен своей голубой сферой, делает его таким же невидящим, как инвалид, чье лицо частично списано Никритиным с античного бюста слепого Гомера. Хотя атлетическое сложение комсомольца должно контрастировать с калечным телом безногого, по ходу работы над фигурой Никритин постепенно лишил его ног — в подготовительных эскизах и в финальной версии картины они обрезаны нижней границей холста.

Многие интерпретаторы рассматривают фигуру инвалида как принадлежащую к миру западного капитализма, как воплощение нанесенного буржуазией ущерба и бесправной увечности угнетенных, которые будут преодолены в социалистическом мире. Но в первоначальном заглавии картины Никритин обозначил этого героя как «торговца шелковыми лентами». В раннем наброске можно увидеть, что инвалид держит на коленях лоток с мазком краски, который действительно напоминает ленту. Шелковые ленты — излюбленное и самое дешевое украшение из обрезков ткани, которое девушки покупали у лоточников, чтобы вплести в волосы или пришить к наряду. Таким образом, жестокая физическая нехватка, через которую определяется фигура инвалида, компенсируется тем копеечным, но драгоценным и утешительным украшением, которое он может предложить — как и Венера, он связан с «прекрасным» «старого», не вполне полноценным, но несущим обещание прекрасного будущего. «Новая» же полноценность и полнота молодого комсомольца, наоборот, усечена композиционным решением.

Один из сотен и сотен листов никритинского архива, датированный 1930 годом, покрыт беспорядочными заметками, в которых художник, похоже, пытается ухватить то, что с трудом поддается схватыванию — а именно, чем может быть диалектика в живописи. Заметки не составляют последовательной концепции, скорее, это мнемонические метки, которые можно читать в свободном порядке. Вверху листа он оставляет запись, в которой обязуется мыслить «миро-синтетическими до-

полнениями», затем отмечая: «Факт — его свойства — в каком направлении растет — состояние борьбы ставшего и становящегося». «Вещь — а) как функция историко-мирового диалектического потока, б) как функция общественных отношений, с) как вид полноты». Другой лист 1934 года теоретизирует внутреннюю диалектику «изогнутого и динамического» пространства — тут Никритин перечисляет трехчастные состояния формы и материи.

Безграничность — замкнутость —
безграничность
Распыленность — сосредоточенность —
распыленность
Ничто (мир?) — точка — ничто
Беспредметность — предметность —
беспредметность
Вихрь
Становление
...
Распад
...
Вихрь
Распыление Сфера распыление
разрыв сферы становление сферы
разрыв сферы
!ось становления разрыва сферы!

Несмотря на отрывочность и отвлеченность, эти заметки могут стать ключом к картине Никритина «Старое и новое» как к аллегории становления. Может показаться странным, что, пытаясь уйти от бинарности прогрессивного и реакционного, свойственной 1920 годам, Никритин приходит к четырехфигурной композиции, которая, как кажется, должна распадаться именно на антитетические пары, противопоставляющие новое старому — в то время как диалектическая схема подразумевает трехчастную структуру, в которой Никритин, судя по его выкладкам, очевидно заинтересован. На самом же деле «Старое и новое» устроено таким образом, что позволяет не только противопоставлять антитетические пары, но, скорее, выделять треугольники фигур — скажем, Венеру, комсомольца и метростроевку; метростроевку, комсомольца и инвалида; метростроевку, Венеру и инвалида. Каждый из треугольников представляет собой кривую сгущения и рас-

сеивания, телесного воплощения и телесного распада, идеализации и типизации, нехватки и ее восполнения. Здесь «новое», хотя и обладает самоуверенностью здоровья и знания, не является абсолютно прогрессивным — комсомолец и метростроевка слепы друг к другу и к остальным, они слишком заняты наукой и строительством (властный риторический жест метростроевки, как бы указывающий в грядущее, по словам Никритина, подсмотрен им на стройплощадке, где она регулировала разгрузку самосвалов с песком). Новое поглощено настоящим и ослеплено им; человечностью же обладают «неполноценные» герои, недоделанные до состояния настоящих людей — бывшая статуя и безногий старик. Безногий — он же слепой, указывает на чашу для подаяний, составляющую противоположность выпуклой сфере голубой Вселенной, а ожившая статуя Венеры напугана своей наготой и своим новым рождением; именно они, а не «новые люди», несут в себе отпечаток будущего. Никто из четырех не встречается с другим взглядом. Никритин доказывал членам комиссии, что каждый персонаж в отдельности был взят им из жизни, и таким образом картина «Старое и новое» реалистическая. Но каждый из этих героев слеп по отношению к другим, и академическое единство места здесь не означает единства времени и действия; фактическая близость героев друг к другу не означает их чисто материальной близости в пространстве одной сцены. Поэтому в отличие от членов комиссии гости Никритина, метростроевцы, не заметили в расположении сферы ни капли эротики, дискредитирующей «советское сегодня». Они поняли картину не как сцену, которая фактически разворачивается так, как и скомпонована, но именно как исторический портрет. Герои этого портрета реальны, реально даже ожившая статуя Венеры, ведь ее, по словам Никритина, знают все. Но соприкосновение и наложение этих героев, их отношения и динамика их треугольников, требуют нового типа диалектического чтения, меняющего и расширяющего понимание прежней простой оппозиции между старым и новым.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Здесь и далее заседание комиссии Всекохудожника по поводу картины Никритина опирается на протокол сессии, опубликованной в книге Курта Лондона «Семь советских искусств». *London K. The Seven Soviet Arts. New Haven: Yale University Press, 1938. P. 229.*

² Доклад Н. И. Бухарина // Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934. М.: Художественная литература, 1934. С. 501.

³ *London K. The Seven Soviet Arts. P. 229.*

⁴ *London K. The Seven Soviet Arts. P. 226.*

⁵ Захаров А. В. К вопросу о возникновении термина «Социалистический реализм» // *Вестник Санкт-Петербургского университета* 2–1 (2006). С. 110.

⁶ *London K. The Seven Soviet Arts. P. 229.*

⁷ Доклад Н. И. Бухарина. С. 502.

⁸ 1-я дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. Каталог выставки. Москва, 1924. С. 9.

⁹ Стругацкий Н. Александр Самохвалов. Л.–М.: ИЗОГИЗ, 1933. С. 68.

¹⁰ Лифшиц М. Карл Маркс и вопрос об исторических судьбах искусства // *Красная новь* 3 (1933). С. 176–190. Перепечатано в Надоело: в защиту обыкновенного марксизма. М.: Искусство—XXI век, 2012. С. 264–297.

¹¹ Там же.

¹² Селиванова А. Советская античность // Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабищева. Каталог выставки. М.: Московский музей современного искусства, 2017. С. 28–29.

¹³ *London K. The Seven Soviet Arts. P. 227.*

¹⁴ «Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение», в Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. М.: Гилея, 1995. С. 35.

¹⁵ Деготь Е. Советское искусство между авангардом и соцреализмом, 1927–1932 // *Наше наследие* № 93–94 (2010).

Александра Новоженова

Родилась в 1982 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Чикаго.



Йозеф Бойс
«La rivoluzione siamo Noi»,
1972.

Joseph Beuys
La Rivoluzione siamo Noi
7/180

Анатолий Осмоловский

Марш манифестов, или Исповедь художника-авангардиста, часть III*

Что можно выделить в отечественном искусстве конца 1980–1990-х годов как самое существенное, инновационное?

Конечно, левый политический выбор художников. Многих тогда (да и сейчас) обращение к левой художественной традиции раздражало и даже возмущало. Гор Чахал, звезда московского андеграунда восьмидесятых, переквалифицировавшись в «христианского» художника, недавно так и заявил: «Вот дураки! В России шла буржуазная революция, а эти идиоты акционисты “троцкистами” стали!»

Действительно, почему молодые художники того времени так настаивали на «левизне» (что бы мы под этим термином ни понимали)?

На мой взгляд, этот выбор далеко не исчерпывается политическими предпочтениями. Можно даже сказать, что политическое здесь было второстепенно и не столь уж важно.

Левизна в последнее десятилетие прошлого века была квазиэстетическим различием! Действительно, кто такой современный художник? Это человек, делающий что-то уникальное. И в то время именно левая политическая позиция художника и обеспечивала художественную уникальность. Артефакты (акции, фотографии, объекты) должны были лишь подтверждать эту позицию, манипули-

руя различными «левыми» историческими эстетиками (от плакатов до акций).

Левое в 1990-е было презираемо, абсурдно, маргинально. Оно вносило раздор, распрю в художественный процесс. Но конфликт — основа развития современного искусства!

Ярко выраженная левая позиция, носителем которой выступала убийственно риторическая фигура, столь популярная у молодых, роднила современное искусство с панком. Да, я лузер! Я маргинал! И пошли вы нах... со своим успехом!

Девяностые — настоящий парад подобных уникальных суверенных позиций, артикулированных тем или иным образом. Левизна была общей платформой. А уже отталкиваясь от нее, каждый художник накручивал, уточнял и доводил до неповторимости-неповторяемости свою позицию. Действительно — кто в здравом уме и твердой памяти взялся бы пропагандировать наследие советского твердолобного эстетика Лифшица, имевшего репутацию гонителя всего новаторского? Или опускаться на четвереньки и кусать посетителей галереи, изображая собаку?¹ Александр Бренер на пике своей формы вообще разбрасывал собственные экскременты, создавая невыносимую атмосферу психического Армагед-

* См. Осмоловский А. Исповедь художника-авангардиста, часть I в «ХЖ» № 100. С. 131–133; *idem*. Исповедь художника-авангардиста, часть II в «ХЖ» № 104. С. 190–193.



Авдей Тер-Оганьян. Акция «Футуристы выходят на Кузнецкий». Москва, 1993. Художники В. Касьянов, Д. Боссард, П. Аксенов, А. Харченко, В. Дубосарский, И. Китуп, А. Тер-Оганьян, А. Сигутин. Фото Игорь Мухин, архив Анны Астаховой.

дона². Повторить подобное крайне сложно. У Адорно есть термин «аппарияция» или «божественное явление». Он считал аппарияцию конститутивной для искусства. Фейерверк, фокус, трюк — «танцовщица, застывшая на хоботе у слона» — по мнению Адорно, есть настоящая праформа искусства. И искусство девяностых — это марш аппарий, божественных явлений, соревнующихся между собой в своей невозможности. (В этом смысле, конечно, моя акция на Красной площади — первый пример такой аппарияции. А вот последней я бы назвал акцию Пусси Райот в храме Христа Спасителя, которая, можно сказать, буквализировала аппарияцию. Суд и реальный срок, который получили участницы, сделали ее последней, закрыв проблематику. Как точно заметил философ Валерий Подорога: это уже не искусство, потому что нельзя

иметь незаинтересованное мнение о жесте, приведшем к отбыванию реального срока в тюрьме. Дистанция исчезает, и любое мнение становится ангажированным.)

С формальной точки зрения уникальные позиции художников 1990-х годов — это развитие концептуализма: дальнейший отказ от эстетики, трансформация художественного жеста в умозрительную идеологическую конструкцию.

Но левизна выполняла и иную очень важную функцию, востребованную и сейчас — она создавала внешний масштаб сравнения, отчуждала художника от политического мейнстрима, понятности для широких масс, предсказуемости, популярности и прочее. Максимально «овнешняя» художника, эта позиция предоставляет ему место для критики. А критика, по сути, и составляет одну из важнейших функций современного искусства.

Российское современное искусство почему-то испытывает чрезвычайно болезненный комплекс непонятности для масс. Но, положив руку на сердце, признаемся — так ли уж мы хотим иметь массовую популярность? Ведь она автоматически снизит остроту проблематики и языка. Массы не безбидны, они не безгласны, они влияют на автора. И вполне могут превратить его в зомби. Так что дискommunikация на поверку оказывается важным условием собственной сохранности, предоставляет свободное поле для эксперимента. Можно даже с известной долей иронии сказать, что пятое колесо дает России возможность быть, так как, согласно известной квантовой гипотезе, что-либо существует, только если есть внешний наблюдатель))).

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Олег Кулик в своей гражданской позиции, конечно, никаким левым не был. Но его художественный проект «Зоофрения» явно воплощал собой так называемый «глубинный экологизм» (в более широкой перспективе — «анархо-примитивизм»).

² Его невозможный характер и поведение — не болезнь, а инструмент. Хотя, конечно, нельзя не признать, что инструмент жестокий и едва ли терпимый.

Анатолий Осмоловский

Родился в 1969 году в Москве.

Художник, теоретик, куратор, основатель Института современного искусства «База». Живет в Москве.



Pussy Riot «Путин зассал», 20 января 2012.



Виктория Чупахина «Werewolf, или Шерстяные вмешательства», 2018. Собачья шерсть, проволока, дерево. Вид инсталляции в галерее «Электрозавод». Фото Людмила Зинченко. Предоставлено автором.

Екатерина Никитина

О постчеловеческой субъективности: становясь-с животными, растениями и машинами

Виктория Чупахина
«Weredog,
или Шерстяные вмешательства»
Галерея Электрозавод
10.05–17.05.2018

Вход в галерею «Электрозавод» на выставку Виктории Чупахиной «Weredog, или Шерстяные вмешательства» находится под старой мозаикой. На мозаике изображено торжество пролетарского гуманизма¹. Сильные, здоровые, равные в своих правах мужчины и женщины окружены бело-синими сферами с огненными и зелеными отливами. Величественные строители коммунизма расположены в своем упорядоченном космосе и, словно древние греки, хранят чистоту его границ. Сталь, техника и строгая геометрия скрепляют гуманистическую солидарность советских людей. Их лица, воодушевленные идеями марксизма-ленинизма, выражают стремление к рациональной человеческой «свободе».

Этот образ гуманистического универсализма покрылся пылью и грязью. Солнце, дождь, холод оставили на мозаике свои следы, как бы опровергая вечность и нерушимость представленных идеалов. Природа размыла границы «нормальности» величественных мужчин и женщин, изображенных огромными, как будто единственно собой заполняющими мир. Покосившиеся крыши,

облупленные здания, мусорные баки и сорняки вторглись в антропоцентричный космос, превратили стройные ряды субъектов и объектов в неоднородный поток природо-культурного метаболизма мифов, сюжетов, человеческого, животного, машинного, натурального и искусственного. Здесь, среди буйства химерических сплетений и цветения сорняков, которые предваряют вход в галерею, рождается новая субъективность и постчеловеческая чувствительность.

Становясь-с животными

«Weredog, или Шерстяные вмешательства» исследует нестабильную границу, которая отделяет человека от его генетического соседа — собаки, и становится местом, где виды встречаются. Вид — *spes* — здесь больше, чем таксономическая фигура. Как и в философии Донны Харауэй, это понятие предваряет разговор об открытых онтологиях, которые простираются между сферами человеческого и того, что выходит за его пределы. Харауэй пишет: «Вид — это танец, соединяющий племя (*kin*)



Виктория Чупахина «Weredog, или Шерстяные вмешательства», 2018. Видео. Вид инсталляции в галерее «Электрозавод». Фото Людмила Зинченко. Предоставлено автором.

и род (kind)»³. И речь идет уже не только о биологии, но о различных дискурсах реальности и фикции, которые проникают в отношения людей и других существ.

Работы Виктории Чупахиной прокладывают путь к новой чувствительности, выявляющей присутствие животного в человеческом окружении, культуре, истории, как до, так и после гуманизма. В «Шерстяных вмешательствах» человеческий, современный, эмансипированный субъект перестает быть точкой отсчета. На его место вступает субъект постгуманистический, нестабильный и номадический. Он движется трансверсально, пронизывая множественные дискурсы природы и культуры, разворачиваясь вокруг

ускользающей диалектики: «Я хочу быть собакой. Я не хочу быть собакой».

«Weredog» выходит в своем философском измерении за рамки гуманизма, противопоставляясь требованиям экстракции человека из природы в нематериальной и несмешиваемой с ней форме. Животное беспокоит границы человека своей множественностью и непредсказуемостью. И именно это онтологическое беспокойство становится движущим мотивом выставки. Проект критикует гуманистический универсализм, согласно которому человек возникает путем трансцендирования и репрессий по отношению к Другому и основывается на преодолении животного в человеческом.

Мы никогда не были людьми и только людьми в биологическом смысле⁴. Мы — это незаконченный результат совместного становления с нечеловеческими Другими через разделение эмоций, биот, через «становление диким» в процессе ускользающих метаморфоз человеко-не-человеческих субъективностей. Художница развивает эту идею, вводя зрителя в череду сплетений личной, родственной связи с собакой — другом, спутником, компаньоном. Фоторамка с изображением собаки в начале внеантропоцентрического нарратива — словно портрет родственника или любимого. Но этот жест вряд ли отсылает к эдипальной связи с животным. Здесь читается попытка построения новых родственных отношений без фаллоцентрической привязки. В начале было слово, которым был не Бог, но собака. Земное существо, которое, как и человек, никогда не принадлежало раю, никогда там не оставалось, как заставляют нас полагать сентиментальные истории о выдуманной чистоте и справедливости мира природы. Животные всегда делили с людьми одну судьбу и планету, кризисы, войны, стихийные бедствия⁵.

Диалог между видами выстроен вокруг диалектики волос и шерсти, которые обладают различными культурными коннотациями, разворачивающимися между нормальностью и монструозностью. Волосистой покров человека является одной из многочисленных связей со средой и в то же время воспринимается как животный атавизм. Между волосами и шерстью очень тонкая грань. Они — часть неконтролируемой витальности, которая прорастает до рождения и продолжает свой рост после смерти, обрамляя, таким образом, жизненный цикл. Сегодня существует множество способов контролировать, моделировать рост волос и избавляться от чрезмерного роста. В эту цепочку манипуляций встроена и собачья шерсть, которую Чупахина использует для своих скульптур. Фоном, на котором разворачиваются шерстяные вмешательства в человеческую и собачью жизнь, становится рыночная обработка телесностей — груминг-салоны для тех и других. Это один из процессов коммерциализации жизни как та-

ковой, в результате чего рынок стирает границы между животным, человеком, бактерией, клеткой, кодом, превращая их в недифференцированную биомассу. Такого рода постантропоцентризм⁶ демонстрирует взаимозависимость, которая унифицирует человеческое и нечеловеческое, превращая каждое существо в «голую жизнь, открытую любому произволу»⁷.

Мы вовлекаем животных и вообще нечеловеческое в наши конструкты природы и культуры, делая их частью биополитики. Подобная практика меняет представления о жизни и смерти, здоровье и болезни, вводит новые формы исчезновения. Понимание «дикого» размывается и перестает ассоциироваться с непосредственной натуральностью природы. Границы дикого открываются витальности машин и культурности животных. В условиях постантропоцентризма⁸, смещения границ между природой (zoe) и культурой (bios), стоит вопрос о возможности выхода из кризиса гуманизма через интраактивную включенность, аффирмативные процессы «становления-с», «расцветания-с» нечеловеческими агентами в условиях природокультуры и новых медиаэкологий.

Художественные работы Виктории Чупахиной представляют сценарий постгуманистического становления-с животным. Вопрос Харауэй «Кого/чего я касаюсь, когда дотрагиваюсь до своей собаки?»⁹ распадается здесь на органические и неорганические объекты в целом, людей, знаки, символы, коды. Гибридность и симбиогенез оказываются не только прерогативой человека и животного, но и включают в себя потоки различных телесностей — текстуальных, визуальных, звуковых, световых, обонятельных.

«Weredog» — это не пир по случаю конца человека, но ситуативная практика, направленная на создание воплощенного, становящегося субъекта. Монструозность и животность выведены здесь из сферы демонологий и являются основой для постчеловеческой чувствительности. Она выражена в скульптурах, напоминающих движение слизи или цветение плесени, которые отсылают к бесконечному метаморфозу органики. В нем слышится уитменовское восприятие смерти как «счастливого и “свежего”

(cool) воссоединения с материальным миром», здесь «нет никакого упадочничества, ни усталости»¹⁰.

Шерсть нестабильна, она отрывается от скульптур, оседает на платье, попадает в нос, рот, глаза. Шерсть множественных, не опознанных собак сплетается в живую материю и окутывает помещение, захватывает зрителя независимо от его воли в вихрь танца нагой неразумной жизни — zoe. Об освобождающем потенциале zoe писала Роза Брайдотти в контексте новой постчеловеческой субъективности¹¹. Согласно Брайдотти, zoe атакует нутро фаллоцентрического субъекта, который рожден в мире, поддерживаемом христианскими ценностями. Провозглашая существование неразрывной связи между разными, неомогенными, технологическими телами, zoe открывает дорогу для новых отношений с нечеловеческими существами. Она символизирует переход от унифицированной субъективности к субъективности нестабильной и номадической. В статье Брайдотти, посвященной критическому постгуманизму, читаем о том, что номадическая субъективность не связана с конкретными индивидами, а скорее протекает трансверсально, «в-между» человеческим и нечеловеческим, культурой и природой, маскулинным и феминным, белым и черным, глобальным и локальным. Ее потоки пересекают и вытесняют бинарности, а положение «в-между» бросает вызов логике исключения и усредненной нормы¹².

Пространство выставки — открытое и множественное, как само животное — объединено в цельное высказывание с помощью мотива собачьей конуры. Этот мотив был основным в предыдущем проекте Чупахиной¹³. В обоих высказываниях художницы конура — oikos (по-гречески «дом») — становится колыбелью химерического бытия, оказывается местом пересечения миров, выражает «тоску по обжитому и интимному»¹⁴. В идее конуры как дома звучит критика «обеспредмечивания космоса», высказанная Татьяной Горичевой. Решение проблемы репрезентационализма и калькуляции в отношениях человека с животными и Землей в целом требует новой постановки вопроса об ойкологии как о поиске живого про-

странства, творчески наполненного переплетениями смыслов, телесностей, субъективностей. Пространства вне кризиса, вызванного постантропоцентризмом биогенетического капитализма. Несмотря на идеологически противоположные позиции, Горичева и Харауэй схожи в своем требовании от человека «становления земным», то есть способным к ответственности¹⁵ перед нашими видами-компаньонами. Эта ответственность зиждется на осознании материально-дискурсивной включенности и взаимозависимости человеческих и нечеловеческих субъектов.

Расцветая-с растениями

«Компаньон» происходит от латинского *cum panis* («с хлебом»). «Сотрапезники за столом — компаньоны»¹⁶. Пища — основа компаньонских отношений, которые представляют собой длинную цепочку взаимных перевариваний. Пища, которую мы едим, преобразует нас, и мы сами становимся пищей для других, когда умираем. Компаньонство неразрывно связано с тем, что Харауэй называет *compost-ability* (способность переваривать и быть съеденным) или включенностью в процесс взаимных реконфигураций в контексте природокультуры. Компаньонство лежало у основ биологической жизни и межвидовых отношений, когда миллионы лет назад колонии клеток объединились в трубку, чтобы поглощать пищу¹⁷. Так они создали территорию того, что находится внутри, и того, что находится снаружи. До сих пор развитие любого животного организма начинается со свертывания такой трубки. Подобная диалектика, разворачивающаяся внутри каждого существа, основана на переваривании внешнего и превращении его во внутреннее. Курицы, люди, собаки, растения внешне выглядят очень поразному, но им всем присуще освоение мира посредством переваривания и несварения, положительного взаимодействия и отравления.

Подход, предложенный Харауэй в «Когда виды встречаются», предлагает взглянуть на постгуманистический субъект¹⁸ с точки зрения его способности к различным рекомпо-



Анастасия Кизилова «Суккулентотерапия», 2016. Перформанс. Объект с живленными растениями. Предоставлено автором.

зияция. Она выстраивает свои рассуждения вокруг понятия компоста, вычленив в нем потенциал действия — *to compose* — создавать, образовывать, перерабатывать. Для описания взаимодействий человека с миром Харауэй выбирает вместо константного «быть» нестабильное, распадающееся и стремительное «становиться-с». Рассуждая о телесности и субъективности животных, людей, растений Франческа Феррандо замечает, что английское слово *human* («человек») происходит от латинского *humanus* — «человеческий», которое является прилагательным, родственным *humus* — «земля, почва»¹⁹. Человек — это компост, нечто переработанное, переваренное и нет, часть экосистемы, которая питает и составляет ее богатство.

В работе Анастасии Кизиловой «Суккулентотерапия» концепция *compost-ability* и расцветания-с растением находит оригинальное выражение. Проект художницы является по-

пыткой создания внеантропоцентрической практики, во время которой растения и люди становятся компаньонами, вовлеченными в процесс взаимного питания. Задавшись вопросом о возможности межвидовой коммуникации, художница прописывает суккулентотерапию фаллоцентрическому субъекту. В результате зелень становится спасительным грунтом для постчеловеческой субъективности, в то время как телесность художницы оказывается почвой для растений.

Облачаясь в специально спроектированный костюм, в который имплантированы суккуленты, Кизилова превращает свое дыхание в источник питания растений. Она разговаривает с ними, читает философские трактаты, художественные тексты, увеличивая дозу углекислого газа, необходимого суккулентам. Во время «Суккулентотерапии» переосмысляются дуалистические деления на природу и культуру. Почвой, на которой



Иен Инграм «Осторожно, бельчонок Орешкин!», 2009. Робот.

взращаются растения, становятся фрагменты текстуальной, человеческой, символической телесности. Это попытка открыть нечеловеческое, неартикулируемое в языке, выявить его питательность. Работа Кизиловой соотносится с новоматериалистской традицией, которая переосмысляет тезис Жака Деррида о том, что нет ничего вне языка или вне культуры. Перформанс художницы ставит под сомнение существование природы в некой додискурсивной форме — прежде, чем она была отмечена культурой. «Нет ничего вне природы»²⁰.

По мнению Моники Бакке, сегодня, переосматривая наши взаимоотношения с растениями, мы не ищем в них приметы человеческого. Внимание устремлено к «растительной стороне человека»²¹. Флора, которая нас окружает, так же, как Другой в современной культуре, часто подвергается объективации. Поскольку растения, как правило, не могут передвигаться и кажутся неживыми, люди остаются к ним безразличны. Вегетативное существование ассоциируется с недостаточным, увечным бытием. Хотя мы и происходим от растений — скорее всего, нашим общим предком были некоторые виды водорос-

лей — такую взаимосвязь можно охарактеризовать человеческим страхом превращения в растение²². Это боязнь редукции до места своего укоренения.

В контексте размышлений о постчеловеческой субъективности растительность предстает как динамичная витальность. В своем творчестве Кизилова, как и Чупахина, вводит феминистский аспект рассуждения о субъекте как воплощенном (embodied) и включенном (embedded). Эта традиция прорывает с универсализмом и дуализмом. Субъект не абстрактен, не превосходит пространственно-временных и геополитических характеристик, но базируется на ситуативных эпистемологиях, которые возникают вследствие практики политики локаций — ситуативного (здесь и сейчас), этического взаимодействия, воплощения, включенности в потоки материи, населенной различными, человеко-не-человеческими агентами.

Растение представляет собой ситуативное, темное мышление вне логоса. Мышление ризоматического мозга, как утверждает Майкл Мардер: «Мы чаще всего действуем без участия "головы", как растения <...> Большую часть своей жизнедеятельности мы

руководствуемся не-сознательной логикой <...> в то время как “растительность” диктует ритм человеческого существования»²³. Подобным образом «Суккулентотерапия» направлена на выявление растительной мысли, которая не является теоретическим созерцанием мира в отдалении от исследуемого объекта. Напротив, мысль растения активно включена в процесс чувственной интерпретации окружающей среды. Перформанс Кизиловой показывает, что быть человеком значит быть открытым к нечеловеческому, мыслить вместе с растительной жизнью в нас и вне нас.

(Не) без человека

Мы все населяем природокультуру, где границы между жизнью как *bios*, прерогативой Антропоса, и зое — жизнью животных и не-людей, находятся в движении. Материя предстает здесь как живая и самоорганизующаяся субстанция, внутри которой противопоставление технологического и натурального утрачивает негативное значение. Природокультура выражает не только процесс критического пересмотра антропоцентризма и видового шовинизма, но также указывает на прямую зависимость структуры человеческого субъекта от нечеловеческих существ. «Витальность» машин, «культурность» животных и нечеловеческое воображение тех и других служат основой для преодоления последствий антропоцена²⁴.

Поэма Аллена Гинзберга «Сутра подсолнуха» точно описывает постчеловеческую кондицию в целом. В поэме существование мира смещено к берегу консервной свалки, покрытой нефтью реки, рядом с которой разворачивается апокалиптический пейзаж. Люди, «железные корни машин», животные, мухи, растения, следы индустриализации роятся в химерическом потоке свалки или гремят над всем разнообразием рынка, который унифицирует человеческое и нечеловеческое. Мир предстает как место маргинальное, заброшенное, как переходная зона, где перемешаны границы между дикостью и цивилизацией, нормой и аномалией. Здесь, в условиях бесконечного множества, мельтешения и заразного распада форм,

открывается глубокая связь между человеческим и нечеловеческим. Эта форма новой чувствительности основана на травматическом опыте, обращаясь к которому, Харауэи выстраивает концепт природокультуры.

Несвятая побитая вещь, мой подсолнух, моя душа, как тогда я любил тебя!

<...> грязь — промышленной — современной — всей этой цивилизации, запятнавшей твою сумасшедшую золотую корону — и эти туманные мысли о смерти, и пыльные безлюбые глаза, и концы, и увядшие корни внизу, в домашней куче песка и опилок, резиновые доллары, шкура машины, потроха чахоточного автомобиля, пустые консервные банки со ржавыми языками набок²⁵.

Мы видим, как границы органического и неорганического стираются в общем потоке материи, в движении нагой жизни, которой проникнуты и заражены машины, консервные банки, кресла, люди, мухи и подсолнух — вершина этой витальности. В результате переходов и аффектов возникают сгустки агентностей, выработанные природокультурным метаболизмом. Они оказываются в состоянии постоянной творческой эволюции, привносят в жизнь новые формы, преобразуя, таким образом, распад в процесс становления.

Растения, кошки, собаки, голуби, бактерии часто творчески подходят к обживанию заброшенных человеком территорий, а также мест, в которых его присутствие сведено к минимуму. Забираясь в теплотрассы, бывшие заводы, оставленные здания, животные и растения формируют новую почву для развития последующих поколений органической жизни. Пионеры джентрификации, «они приходят туда раньше художников, архитекторов и дизайнеров, которые впоследствии следуют их примеру»²⁶. Творчески перерабатывая результаты своих встреч и конфликтов с технологическим, обживая «травмированные» территории, они создают сложную экологию взаимосвязей — симбиогенез антропогенных факторов и природы.

Жиль Делез в своих комментариях к этике Спинозы замечает, что на плане имманенции нет различия между искусственным и натуральным, потому как здесь каждый актер характеризуется соединениями движений и аффектов, в которых он участвует независимо от того, будут ли они искусственные или натуральные. Имманенция — это включенность в процессы становления, погруженность в материальность. Нам следует ощутить собственную включенность в мир, в котором «мы никогда не начинаем, мы никогда не создаем чистую доску, мы проскальзываем между, мы входим в середину, мы поддерживаем или навязываем ритмы»²⁷. Этот антииерархический, антиантропоцентрический взгляд формирует представление о материи, мире и людях как недualiстических созданиях. Все существа состоят из единой, онтологически свободной материи, приводимой в движение через порыв автоэкспрессии.

Брайдотти во многом основывает свою теорию критического постгуманизма на философской традиции Делеза и Гваттари и спинозистской этике. Она замечает, что континуум «природа-культура» глобален и опосредован технологически²⁸. Соответственно, для людей и нечеловеческих Других отношения с технологическими артефактами стали сегодня такими же близкими, как некогда были с природой. Эта близость, в отличие от наших прошлых отношений с техникой²⁹, является более сложной и требует ответственного, творческого подхода к выстраиванию межвидовых взаимосвязей. Мысль Брайдотти находит свое отражение в современных художественных работах, которые активно развивают тему взаимодействия натурального и технологического. Работы Иена Инграма, Йипа ван Леуэнштейна, Анастасии Алехиной, Лаборатории городской фауны и других предлагают человеку обратиться к творческому потенциалу растений, животных и технологий.

В «Разнообразной монокультуре»³⁰ Леуэнштейн развивает идею о том, что насекомые, животные, растения и машины являются звеньями одной пищевой цепи. В этом проекте робот и экосистема дуба сосуществуют в одной связке. В условиях симбиоза органики и цифры возникает особый

вид экологических взаимоотношений. Полуживой (semi-living) робот создан для восстановления баланса в отношениях дерева и дубового походного шелкопряда. Машина привлекает с помощью света и феромонов гусениц, захватывает и переваривает их с помощью специально синтезированных клеток. В процессе переваривания вырабатывается электрическая энергия, которая поддерживает функционирование робота. Так происходит метаморфоз машины в хищника, который не только становится неотъемлемой частью экосистемы, но и противостоит дисбалансу, вызванному эгоистичным поведением человека по отношению к дубовым лесам.

Технологии стали перманентными участниками человеческих и нечеловеческих ландшафтов, влияющими на них как позитивно, так и негативно. Творчество Иена Инграма показывает, что гармоничный диалог между природой и технологией может быть успешен и без человеческого вмешательства. В то время как вопрос о том, возможен ли неантропоцентричный взгляд человека на технологии, остается открытым. Проект художника «Осторожно, бельчонок Орешкин!»³¹ исследует, как машины взаимодействуют с хаотичной живой природой, в которой не существует границы между искусственным и натуральным. Против искусственного, по крайней мере, у белок нет предубеждения. Они — такие же симбионты, как и другие, условно говоря, натуральные участники жизненного процесса. Робот Инграма учится языку величьевого хвоста, а точнее, специальным движениям, которые предупреждают животных об опасности. Чтобы распознать хищников, робот использует машинное зрение. При приближении опасности, он делает характерные движения хвостом, белка замечает сигнал — и укрывается на дереве. Белка и робот формируют качественно новый вид сородичей, компаньонов и гибридов, состоящих из машинных и органических телесностей и включенностей в различные временные пласты и природокультурные явления. Они, говоря словами Брайдотти, — «кибертератологические устройства, которые смешивают установленные коды и тем самым дестабилизируют дуалистические деления на органическое и неорганическое,



Йип ван Леуэнштейн «Разнообразная монокультура», 2017. Робот.

животное и машинное, природное и культурное»³². В то же время такие связи воссоздают постчеловеческий субъект.

Рассуждая о постчеловеческом субъекте как об открытом к становлениям-с, стоит избегать излишнего релятивизма в трактовке его границ. Границы между человеческим и нечеловеческим сохраняются, но в более эластичной и подвижной форме. Осознание этого должно препятствовать возвышению человека над другими существами. В этом контексте вопрос об этике отношений с нечеловеческими созданиями не сводится к проблеме того, должны ли животные, машины или растения вести себя этично. Ответственность за действие, направленное к/вопреки/против Другого, всегда связано с человеческим «я»³³. Оно, в свою очередь, представляет собой временно стабилизировавшуюся форму, возникшую в результате неизбежного взаимодействия с человеческими и нечеловеческими Другими.

Инсталляция Анастасии Алехиной «Техномимикрия»³⁴ также посвящена размытию границ между технологиями и природой. Художница оспаривает дуалистическое мышление, в соответствии с которым растения

и технологии рассматриваются как объекты или расходные материалы. В своем проекте она пересматривает антропоцентрическую трактовку искусственного как чего-то заведомо худшего, чем живое. Алехина предлагает взглянуть на технологии как на живые существа, следуя во многом позиции, высказанной Шери Теркл в книге «Одиноким вместе». Не без сожаления Теркл пишет о том, что в современной культуре живым является все, что ведет себя, как живое, вне зависимости от того, воплощено оно в пластике, металле, мясе или коде³⁵. Алехина создает технологический «объект» и помещает его в естественную среду. Согласно замыслу, «объект», осознавая свое искусственное происхождение, пытается замаскироваться под что-то живое и тратит все свои ресурсы на мимирию. Имитируя живое, «объект» стремится скрыться от человеческого взгляда, который привык дуалистично смотреть на мир, «гуманизируя» одних и «дегуманизируя» других. Поведение «объекта» напоминает поведение животного, которому люди всегда отказывали «в умении отвечать, притворяться, лгать, скрывать свои следы или стирать их»³⁶. Стремясь мимикрировать под



Анастасия Аলেখина «Техномимикрия», 2015. Кинетическая инсталляция. Живой мох, кора дерева, электронные компоненты, *arduino*, сервомоторы, магниты, *arduino code*. Вид экспозиции в галерее «Ударник». Фото Михаил Новицкий. Предоставлено автором.

растительность, «объект» как бы ищет пути противостояния антропоцентрической догме. Он стирает следы своей технологичности/искусственности и таким образом «отвечает», выражает свою машинную витальность. «Техномимикрия» раскрывает динамизм растительности и жизнеспособность технологий и показывает, что между органикой и процессами, которые ее имитируют в искусственной среде, граница очень условна и зависит от культурных диктатов.

Описанные проекты обращаются к миру телесному, в котором логос отсутствует или играет незначительную роль. Они раскрывают витальную связь между людьми и органическими/неорганическими существами. Во всем разнообразии форм и взаимодействий люди и не-люди, органические и неорганические, являются холобионтами на общей планете, представляют собой сопутствующие виды, которые делят сферу

природокультуры и зависят от статуса своих гибридных и химерических медиаэкологий.

Вместе с тем художники представляют мир заброшенных городских и околгородских пространств — мест, которые покинул человек, оставив наедине друг с другом технику и природу. Вынужденные справляться со своей заброшенностью и антропогенными факторами, они неплохо адаптируются к новым условиям. Художники исследуют освобождающую силу нечеловеческого воображения, со-действие животных и машин в попытке преодолеть экологическую травму. И пока, пусть даже в условном художественном мире, который все сложнее и сложнее отделить от реальности, животные, растения, птицы, бактерии, клетки и живые машины справляются с преодолением кризисов антропоцена лучше, чем человеческие инертные организмы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В «Постчеловеческом» Розы Брайдотти в качестве одной из разновидностей гуманистических проектов выделяет пролетарский или революционный гуманизм. В идеологической перспективе он мало чем отличался от фашизма, хотя и различия с ним структурно. По словам философии, социализм и фашизм безжалостно отринули основы европейского гуманизма. В то время как фашизм порывал с такими принципами Просвещения, как автономия разума и моральное добро, социализм стремился реализовать коммунитарное видение гуманистической солидарности. В послевоенный период коммунистический гуманизм пользовался относительной популярностью, и этому способствовали, по крайней мере, два фактора. Первый — губительное влияние фашизма на социальную и интеллектуальную историю Европы. Период фашизма и нацизма вызвал глубокий разлом в истории континентальной критической теории: важные для развития философской мысли в первые десятилетия XX века марксизм, психоанализ, франкфуртская школа и др. оказались изгнанными из Европы. Вторым фактором популярности марксистского гуманизма стал коммунизм СССР — страны, которая сыграла ключевую роль в разгроме фашизма и вышла победителем из Второй мировой войны. *Braidotti R. The Posthuman. Cambridge: Polity Press, 2013. P. 17–18.*

² Согласно Харауэй, латинское *specere* означает «смотреть» и «глядеть». Вид (*species*) отсылает нас к ментальному впечатлению или идее, усиливая связь между «мышлением» и «видением», или между логическим процессом и чувственным восприятием. См. *Haraway D. When Species Meet. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. P. 17.*

Перевод цитат из иноязычных изданий, не переведенных еще на русский язык, выполнены мной.

³ *Haraway D. When Species Meet. P. 18.*

⁴ *Bakke M. Bio-trans-figurations. Art and Aesthetics of Posthumanism. Poznan: Adam Mickiewicz University Press, 2015. P. 90.*

⁵ *Haraway D. When Species Meet. P. 75.*

⁶ Брайдотти называет это явление постантропоцентризмом биогенетического капитализма. Она пишет: «Биогенетическая структура современного капитализма является важной проблемой в дебатах о постчеловеческой кондиции. Этот вопрос связан с проектом расшифровки человеческого генома, исследованиями стволовых клеток

и биотехнологическими вмешательствами в организмы животных и растений. Особенно развитый капитализм инвестирует в научный и экономический контроль, направляя свой потенциал на коммерциализацию всего живого и получение из этого прибыли. Такая ситуация создает парадоксальную и во многом безжалостную форму постантропоцентризма, а рынок оказывается местом торговли самой жизнью». *Braidotti R. The Posthuman. P. 59.*

⁷ Тимофеева О. История животных. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 46.

⁸ По мнению Брайдотти, принимаем мы это или нет, но мы населяем постантропоцентрическую реальность, в которой темпоральность Земли переплелась с человеческой историей, а геологические ассамбляжи постепенно становятся частью политики, субъектности и социальности.

⁹ *Haraway D. When Species Meet. P. 3.*

¹⁰ Чуковский К. Мой Уитмен. М.: Прогресс, 1966. С. 262.

¹¹ Номадической субъективности посвящены следующие работы Брайдотти: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1994; Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming. Cambridge: Polity Press, 2002; Transpositions: On Nomadic Ethics. Cambridge: Polity Press, 2006; The Posthuman. Cambridge: Polity Press, 2013.*

¹² *Braidotti R. Posthuman Critical Theory // Journal of Posthuman Studies vol. 1 no. 1 (2017). P. 11.*

¹³ Я имею в виду работу Виктории Чупахиной «Копура» (2017), доступно по <https://arch.stoyanie.ru/projects.php?alias=166>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 12 июня 2018.

¹⁴ Горичева Т. М. Святые животные. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1992. С. 19.

¹⁵ «Ответ» отсылает нас к работам Жака Деррида о животном («Животное, которым, следовательно, я являюсь» [«The Animal that therefore I Am»]; «А что если животное ответит?» [«And Say the Animal Responded?»] и др.). В этом контексте ответственность понимается как способность к ответу, которая может быть сформирована только в условиях разнонаправленных отношений человеко-не-человеческих субъектов. Не только люди наделены ответственностью. Ответственность — это интраактивная взаимосвязь, благодаря которой люди, животные, предметы, растения и т.д. приходят в мир.

¹⁶ *Haraway D. When Species Meet. P. 11.*

¹⁷ Мотив компаньонства, а также связи пищевого и мышления является ключевым в художественном проекте «Внимание, нутро» («Mind the Gut») Медицинского музея Копенгагена, доступно по <https://www.museion.ku.dk/mindthegut/>.

¹⁸ Харауэй не раз заявляла о том, что не хочет быть ни постчеловеком, ни постгуманисткой, ни постфеминисткой. В своей философии она отходит от самого термина — постчеловек, киборг — и заменяет его различными концептами, в том числе понятием компоста. Однако ее понимание постгуманизма близко идеям Кари Вульфа, который в книге «Что такое постгуманизм?» писал о том, что приставка «пост-» в слове постгуманизм указывает не на конец человека как вида. «Пост-» соотносится со всем историческим и неисторическим опытом существования нечеловеческих Других, как в эпоху до, так и после гуманизма. Таким образом, «пост-» в постгуманизме приковывает наше внимание к тому, что веками исключалось из гуманистической картины мира или подвергалось репрессиям, в частности, животные, женщины, люди с небелыми оттенками кожи, дети, рабы, мигранты и т. д.

¹⁹ Ferrando F. *The Body* // Ranisch R., Sorgner S. L. (eds.) *Post- and Transhumanism: An Introduction*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2015. P. 214.

²⁰ См. монографию под редакцией Вики Кирби, которая посвящена этой теме: Kirby V. (ed.) *What if Culture was Nature all Along?* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

²¹ Bakke M. *Bio-trans-figurations*. P. 134.

²² Bakke M. *Bio-trans-figurations*. P. 135.

²³ Marder M. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press, 2013. P. 160.

²⁴ Концепция новой геологической эпохи не столько поднимает проблему глобального влияния человека на природу, сколько ставит вопрос об ускорении процессов самой биосферы, источником которых является человеческая деятельность. Антропоцен также может быть определен как следствие современной тенденции очищения природы от человеческой деятельности и, следовательно, романтизации и исключения натуры из научных и политических процессов. Современное положение дел заставляет нас пересмотреть свои связи с пасторальным мифом и утвердить геоцентрическое восприятие жизни на планете.

²⁵ Гинзберг А. Сутра подсолнуха // Андреева Г. (сост.) *Beat: Антология поэзии битников*. М.: Ульт-ра. Культура, 2004. С. 37.

²⁶ *Urban Fauna Lab*, Chuchalina K. *Between the Observer and the Observed* // Chuchalina K., Shapovalov V. (eds.) *Urban Fauna Lab: Valley of Beggars*. Moscow and Venice: v-a-c foundation and Marsilio Editori, 2015. P. 39.

²⁷ Делез Ж. *Спиноза: практическая философия* (1970). Перевод с французского Якова Свирского. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2017. С. 191.

²⁸ Braidotti R. *The Posthuman*. P. 82.

²⁹ Позиция Брайдотти относительно технологий, скорее, оптимистическая и характеризуется верой в их освободительный потенциал. Тезис Харауэй о живых машинах и инертных организмах находит в ее философии творческую переработку. В частности, Брайдотти критикует консервативный подход к технологиям, выстроенный на тэйлоровско-фордовском понимании техники как простетических и механических расширений человека.

³⁰ Подробнее о проекте «Разнообразная монокультура» («A Diverse Monoculture») на странице художника, доступно по <https://www.jipvanleeuwenstein.nl/a-diverse-monoculture.html>.

³¹ Подробнее о проекте «Danger, Squirrel Nutkin!» на странице художника, доступно по https://ianingram.org/machines/2009_squirrel.html.

³² Braidotti R. *The Posthuman*. P. 75.

³³ Zylinska J. *Bioethics Otherwise, or, How to Live with Machines, Humans, and Other Animals* // Cohen T. (ed.) *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*. Vol. 1. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012. P. 219.

³⁴ Подробнее о проекте «Техномимикрия» на странице художницы, доступно по <https://alekhina.cc/technomimicry/>.

³⁵ Turkle S. *Alone Together*. New York: Basic Books, 2011. P. 69.

³⁶ Derrida J. *The Animal that therefore I Am*. New York: Fordham University Press, 2008. P. 33.

Екатерина Никитина

Родилась в 1990 году в Енисейске.

Доктор гуманитарных наук по литературоведению (Ph.D.), Силезский университет. Специалист в области исследований постгуманизма. Живет в Москве.