



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
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
Egor Sofronov

Comics
Georgiy Litichevsky

Business manager
Vasili Kistiakovskiy

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 «Объективная реальность. Энтропия», 2018 г.
Объект – сфера, оборудованная оптическими приборами наблюдения и фиксирования пространства.
Данные, полученные системой, не обрабатываются и в хаотичном порядке транслируются на монитор.
Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl.

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

«Урал-Пресс»
Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 130
Телефон: +7 (343) 26-26-543
e-mail: info@ural-press.ru

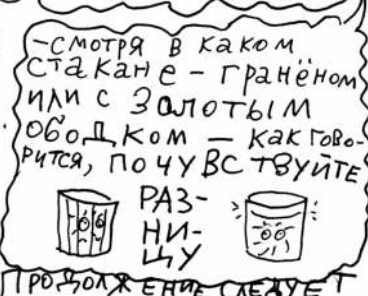
Электронный подписной каталог: www.ural-press.ru
Подписной индекс: 012712

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.

Буря В Стакане Воды

КОМИКС
©ХЖора
Л.
2018



Художественный журнал № 107

Новый беспорядок

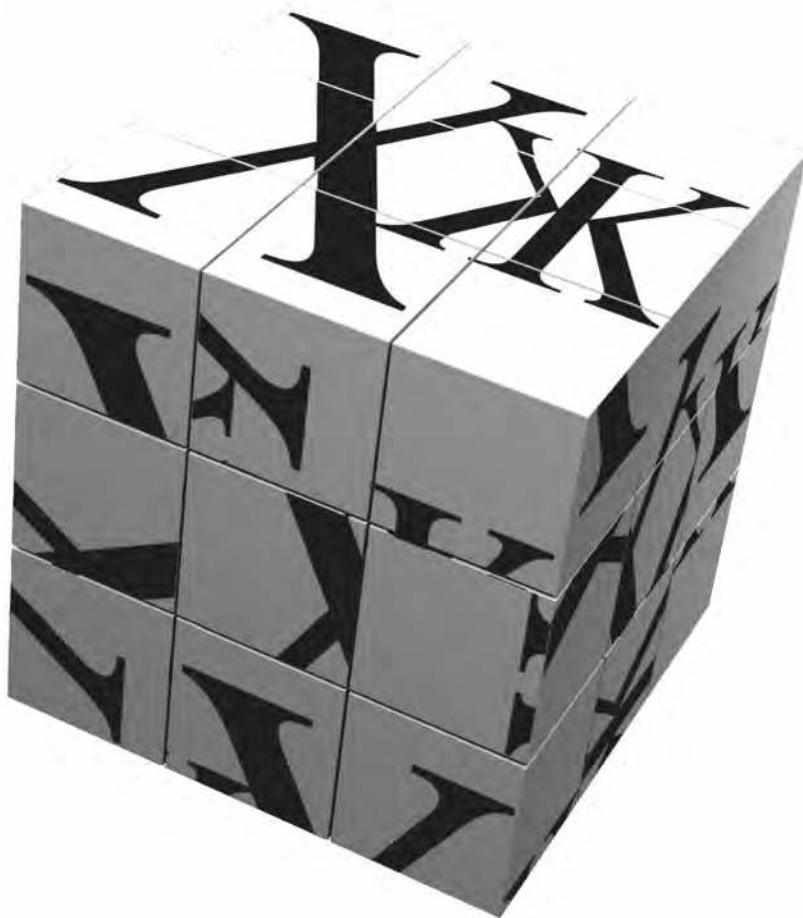
«Новый беспорядок» (а точнее, «Новый Бес-Порядок») — так называлась статья Виктора Мазина и Олеси Туркиной, опубликованная в одном из первых номеров «Художественного журнала» (№ 7, 1995). Текст этот предложил тогда одно из наиболее точных определений бурной и действительно хаотичной эпохи 1990-х, и закономерно, что впоследствии он регулярно включался в антологии журнала — как в русскоязычную (№№ 34–35, 2000), так и в англоязычные («Digest, 1993–2005», № 1, 2005; «Critical Mass, 1993–2017», 2017). Впрочем, как известно, с концом первого постсоветского десятилетия «новый беспорядок» сменился «новым порядком», отчего статья Мазина и Туркиной стала историей, а ее местом — антологии. Однако сегодня уместно вспомнить предречение, которым авторы завершали свой текст: «От великих порядков бывают большие беспорядки».

И действительно, «Новый Бес-Порядок» никуда не делся. Он ежесекундно подрывает воображаемый Новый Порядок. История повторяется? Да, во всей своей неповторимости (В. Мазин «И еще раз о новом бес-порядке, том и этом»). Явив себя как преодоление беспорядка, «новый порядок» фактически его интериоризировал: он и поныне легитимирует себя от противного, ссылаясь на риски возвращения хаоса. Да и сама основа нового неолиберального порядка — рыночная конкуренция, крайне неустойчива: порядок здесь — это нечто, что приходится постоянно восстанавливать, к чему приходится постоянно стремиться. Учтем, наконец, и то, что спровоцированная современной рациональностью технологическая революция, столь радикально изменившая мир с 1990-х годов, сделала его одновременно и крайне хрупким: «Масштабы прогресса становятся одновременно и масштабами катастроф, количество которых растет экспоненциально с развитием и распространением новых технологий». (Д. Галкин «Заклинатели хаоса...»). Таким образом, «современный социальный и политический порядок оказывается возможным только благодаря постоянно присутствующей реальности хаоса» (И. Будрайтскис «О стабильности хаоса и хрупкости порядка»).

У искусства в этом контексте двойственная и достаточно парадоксальная миссия: в своих поисках новых языков оно стремится преодолеть мертвящий статус-кво порядка и призывает хаос с тем, чтобы показать возможность иных миров, иных порядков. Но можно сказать и иначе, реверсно: «Смысл искусства — вносить определенный порядок в хаос, нарушающий установленную норму» (З. Азизов «Временный порядок вещей...»). Или же еще иначе: «Хаос — это не то, что лишено структуры. <...> Это самовоспроизводящаяся неопределенность и сложность мира, пронизанного невозможной и неожиданной жизнью, реальность которой — не над ней, но в ней, в пробуждении и бодрствовании. И это призвание искусства — вздымать и одолевая хаос» (С. Ванеян «Зевать — не скучно...»).

Подобные определения лежат в основе всего проекта современного искусства и именно поэтому начинают восприниматься молодыми умами неким статус-кво, которому пришел черед быть преодоленным. При этом речь на этот раз идет не о призвании хаоса, а о попытке подвергнуть редукции сам этот постоянно воспроизводящийся контрапункт, навязывающий искусству предзаданные смыслы. И это оказывается возможным не столько в результате сопротивления ему, сколько за счет равнодушия по отношению к нему. Так «искусство и смысл становятся равноправны и независимы друг от друга, а способы их соединений теперь могут быть как никогда разнообразны и как никогда необязательны. <...> Именно по этой причине объекты искусства начинают тяготеть к языку буквальности, нарочитой очевидности того, что они предъявляют в качестве самих себя». (Н. Серкова «Песня первой любви...»). Парадокс, однако, состоит в том, что созданная таким искусством редуцированная картинка мира, которая есть ни хаос и ни порядок, а просто некая материальная данность, выводит на первый план задачу понимания субъектом «собственной ответственности за то, каким именно мы понимаем мир. Ведь, понимая, мы не просто открываем неизвестное, которое ждет под гипотетической занавеской: мы строим реальность, делая ее единственно возможным развитием событий» (С. Бурханова-Хабазде «Куратор Шрёдингера сделал выставку...»).

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»
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства на Петровке
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер
Интернет-магазин «Озон»
Магазин школы фотографии PHOTOPLAY
Книжный магазин «Циолковский»
Кинотеатр «Пионер» (книжный магазин BookStore)
Музей-заповедник «Царицыно»
Галерея «Граунд»

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»
Книжный магазин "Порядок слов"
Книжный магазин на острове Новая Голландия

в городах:

Ставрополь
Магазин «Никто не спит», Тюмень
Магазин «Пиотровский», Пермь
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»),
Екатеринбург
Книжный магазин «Чарли», Краснодар
Книжный магазин «Капиталь», Новосибирск
Центр современной культуры «Смена», Казань
Книжный магазин в галерее «Виктория», Самара
Центр современной культуры «Хлебозавод»,
Владивосток

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
**И ЕЩЕ РАЗ О НОВОМ БЕС-ПОРЯДКЕ,
ТОМ И ЭТОМ**
Виктор Мазин
- 14
ДИАЛОГИ
ХАОС КАК ИЗБЫТОК МИРОПОРЯДКА
Илья Будрайтскис, Вячеслав Морозов
- 24
СИТУАЦИИ
ОБ ИДЕНТИЧНОСТИ
Борис Гройс
- 36
ОПЫТЫ
**О СТАБИЛЬНОСТИ ХАОСА И ХРУПКОСТИ
ПОРЯДКА**
Илья Будрайтскис
- 42
ЭКСКУРСЫ
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ХАОСА
Марко Сенальди
- 50
ИССЛЕДОВАНИЯ
**КОММУНИЗМ И ЭНТРОПИЯ В КОСМОЛОГИИ
ЭВАЛЬДА ИЛЬЕНКОВА**
Алексей Пензин
- 64
ИССЛЕДОВАНИЯ
**ПОСТЭКЗОТИЗМ: АССАМБЛЯЖНОСТЬ «Я»,
НЕСВОДИМОСТЬ «ДРУГИХ»**
Николай Смирнов
- 76
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**УЖАС ТОТАЛЬНОГО DASEIN: ЭКОНОМИКИ
ПРИСУТСТВИЯ В ПОЛЕ ИСКУССТВА**
Хито Штайерль
- 84
ЗАМЕТКИ
**ЗЕВАТЬ — НЕ СКУЧНО: ХАОТИЧЕСКОЕ
КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЕ ИЛИ КОСМОС
И ХАОСМОС**
Степан Ванеян
- 92
ЭССЕ
СТАНОВЛЕНИЕ ВАМПИРОМ
Виктор Агамов-Тупицын
- 96
НАБЛЮДЕНИЯ
КРЕАТИВНАЯ ТЬМА
Станислав Шурипа
- 104
ДИАЛОГИ
ПРИГОВОР ДНА
Валерий Савчук, Константин Очеретяный
- 112
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
О СОПРОТИВЛЕНИИ ЭНТРОПИИ
Александр Пономарев
- 118
СИТУАЦИИ
**ЗАКЛИНАТЕЛИ ХАОСА
(ПАМЯТИ ПОЛЯ ВИРИЛЬО)**
Дмитрий Галкин
- 124
ИССЛЕДОВАНИЯ
**КОНЦЕПЦИЯ «НОВОГО БЕСПОРЯДКА»
В ПОВСЕДНЕВНЫХ СИТУАЦИЯХ
В СЕГОДНЯШНИХ АВАНГАРДНЫХ ПРАКТИКАХ**
Кястутис Шапока
- 132
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ВРЕМЕННЫЙ ПОРЯДОК ВЕЩЕЙ:
МИР КАК СПИСОК**
Зейгам Азизов
- 140
ГИПОТЕЗЫ
**ПЕСНЯ ПЕРВОЙ ЛЮБВИ: ИСКУССТВО
ПРОТИВ СМЫСЛОВ**
Наталья Серкова
- 150
РЕФЛЕКСИИ
**КУРАТОР ШРЁДИНГЕРА СДЕЛАЛ ВЫСТАВКУ...
И НЕ СДЕЛАЛ: СТРАННАЯ КВАНТОВАЯ ЭТИКА
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА?**
Саша Бурханова-Хабадзе
- 156
РЕФЛЕКСИИ
СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ ЖЕЛАНИЯ
Злата Адашевская
- 170
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**POWDER ROOM ПРОЕКТНОГО ТЕАТРА
MAAILMANLORPU**
Александра Абакшина, Алина Шклярская
- 176
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ФОРМА КАК ПРОЦЕСС:
ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ХАОСА**
Егор Рогалев
- 182
СИТУАЦИИ
БРОНЕНОСЕЦ В ОКРУЖЕНИИ НЕБОСКРЕБОВ
Александра Шестакова
- 190
ВЫСТАВКИ
МОДЕРНИЗАЦИЯ СОЗНАНИЯ: ПЕРЕЗАГРУЗКА
Андрей Фоменко
- 196
ВЫСТАВКИ
БИЕННАЛЬНАЯ СЛУЧАЙНОСТЬ
Екатерина Гусева

ПРАВДА

НЕ ПРАВДА

НЕ ПРАВД

ПРАВДА

НЕ

ПРАВДА

НЕ

ПРАВДА

АФРИКА

Материал иллюстрирован рисунками Олега Котельникова из серии «Вот такие мы странные загадочные зверьки», 1990. Предоставлено автором текста.

Виктор Мазин

И еще раз о новом бес-порядке, ТОМ И ЭТОМ

1. Хаосмос

Во времена Перестройки в желании осмыслить то, что вокруг нас и с нами происходит, мы с Олесей Туркиной написали серию эссе под общим названием «Новый Бес-Порядок», некоторые из которых были опубликованы в журнале «Кабинет», в «Художественном журнале» и в сборнике о постсоветском искусстве и архитектуре¹. Что же тогда имелось в виду под новым бес-порядком? С этим вопросом я в первую очередь обращаюсь к текстам того времени.

Попросту говоря, Новый Бес-Порядок — это Пере-Стройка, реорганизация всей символической матрицы, ресемантизация всего социального пространства, включая и искусство. Несколько десятилетий СССР находился на стройке, пока не оказался в перестройке. Один порядок рухнул, а другой еще не навели. Новый Бес-Порядок — это бегство из Большого Рассказа, в том числе и модернизма. Прочитируем фрагмент одного из текстов: «Уже около десяти лет мы находимся в ситуации отсутствия единого политического, экономического, религиозного, семейного, художественного нарратива, то есть в ситуации бес-порядка, ситуации нарушения традиционных, сложившихся порядков и иерархических связей между ними, в ситуации, которая была названа Новым Беспорядком, что не означает противопоставления некоего хаоса некоему порядку, а указывает на действие всегда уже новой подвижной структуры, которую можно было бы вновь назвать, воспользовавшись известным понятием, хаосмосом»².

Бес-порядок — хаосмос. Это понятие Феликса Гваттари указывает на состояние неопределенности, положение между ха-

осом и космосом. С другой стороны, речь идет об отсутствии единого нарратива, иначе говоря, о распаде Больших Рассказов, что уводит нас в расписанную текстами Жана-Франсуа Лиотара проблематику модернизма-постмодернизма. По каким-то причинам слово *постмодернизм* в художественной среде и тем более за ее пределами стало бранным. Многие художники принялись искать выход из-под осмоса постмодернизма, который понимался как еще одна эпоха, еще один Большой Рассказ, то есть как еще один Порядок, порядок, следующий за модернизмом. Поворот в сторону неоакадемизма, в частности, как раз возвращает к Порядку, одной традиции, одному идеалу. Такое искусство «уводит его проблематику от времени переписывания ко времени вне времени, к религиозно-модернистским догматам вечности, к остановке капиталистического роста, к тоске и меланхолии по обретаемому, но не могущему быть обретенным Идеалу»³.

Так Новый Корень стал вращаться в ризоматику хаосмоса. Откуда и выход из постмодернизма в новой серьезности, новом романтизме, новом академизме, в том, что парадоксальным образом как бы разворачивает стрелу времени. Циркуляция слова *постмодернизм* (и всего, что с ним связано) породила страх потери символической идентичности, и справиться с этим страхом потери почвы под ногами можно было реставрацией одного из порядков в качестве Единого. Новый Бес-Порядок травматичен; в этом у нас нет сомнений; неслучайно одно из принципиальных понятий в текстах того времени — *шизофрактурa* и *многоступенчатая временная фрактурa*.

Новый Бес-Порядок — множество, открывающее перспективные линии разлома, и они же — линии бегства, причем не столько от порядка, накатывающего из будущего, сколько от порядка бинарных оппозиций. Беспорядок рассматривался нами «как расположение множества порядков, как совокупность множеств»⁴. Здесь мы и видим прочерчивание линий бегства от паранойяльного полюса. Здесь же важно не консолидировать диспозицию Гваттари и Делеза в качестве бинарной оппозиции паранойя-шизофрении, даже если на первый взгляд именно о такой растяжке психической протяженности они говорят.

Появление Новых художников — уже начало Перестройки, по меньшей мере, Перестройки в искусстве. Тимур и его команда меняют вектор движения. Они отказываются от укорененной бинарности официальное/неофициальное и направляют свой художественный жест в другую сторону — в сторону прошлого (советский авангард), в сторону Запада, в сторону Открытого Космоса.

Словосочетание «Новый Бес-Порядок», конечно же, резонирует столь ценным людям новым порядком. Ну, наконец-то, говорят они, наступил порядок, новый порядок. Это словосочетание известно из множества историй, в первую очередь из истории прихода к власти Гитлера. Наведение *Neuordnung* — установление рационального режима, чисто научного порядка, в котором сколько ни ищи, не найдешь ничего иррационального. К этому воображаемому тотальному порядку то и дело вызывают голоса разума.

Впрочем, слово «новый» в Новом Бес-Порядке указывает на то, что и старый порядок таковым не был. Так называемый поздний социализм пребывал в состоянии застоя, энтропии, распада. Его с трудом можно было назвать порядком, разве что с точки зрения закона университетского дискурса, который господствовал в те времена. Порядок, предшествующий Новому Бес-Порядку — это порядок распада.

Согласно психоаналитической логике слово «беспорядок» всегда уже содержит в себе порядок. Порядок есть, и его нет.

Порядок бес попутал. И к этому беспорядку под маской порядка мы вернемся в третьей части размышлений. А пока лишь скажем, что капитализм неизбежно несет с собой коловращение порядка и беспорядка: «Этот порядок — порядок капитала, но и беспорядок этот — беспорядок капитала. Порядок считает и ведет бухгалтерию, беспорядок этим учетом приумножается и его сотрясает»⁵. От кризиса к кризису. Так куда-то и доберемся. Кто доберется? Зачем доберется? Конец истории позади. Конец линейной истории был более чем ощутим во времена Перестройки. Время Перестройки — коллаж времен.

Искусство Перестройки связано не только с Переменами в сердцах, но и с Перекомпозицией Тимура Новикова и с Поп-Механикой или даже, скажем, Перемеханикой Сергея Курехина. Искусство Перестройки было основано на дружбе и энтузиазме. Политика дружбы была чуть ли не единственной политикой во времена Бес-Порядка. Таковы ризоматические основания идентичности. Перекомпозиция Новикова и Перемеханика Курехина представляют коллажно-монтажные стратегии, которые как раз соотносятся с авангардными практиками. Вот абзац из первого «Нового Бес-Порядка»: «В совершенно различных формах метод коллажирования является одним из наиболее характерных для эстетической ориентации Петербурга. Если говорить только о последнем десятилетии, то вот лишь ряд примеров: Тимур Новиков на основе разработок в области кинематографа Льва Кулешова создал теорию перекомпозиции в живописи, художник Вадим Овчинников конструирует коллажи этномузыки, Олег Ковалев сколлажировал из лент 1920–1930-х гг. два художественных фильма, Игорь Веричев в музыке разработал понятие версификации информации, которое подготовило почву для плавного захвата художественной сцены сэмплерной музыкой, Владимир Тамразов создал видеоколлаж по Дзиге Вертову, Африка занимается перемонтажом монтажей Родченко и Клуциса. Игорь Рятов коллажирует паракомпьютерные композиции из своих фотографий, детских игрушек и прочего хлама. Список этот можно продолжать и далее»⁶.

В этом отношении можно говорить о резонансе между авангардом начала XX века и его концом. Ссылки в те годы на Малевича и Ларионова, Маяковского и Хлебникова, на Родченко и Клуциса, на Вертова и Эйзенштейна были повсеместны. Однако те годы подходили к концу, XX век заканчивался, и приближался Новый Порядок.

2. Новый порядок

В 2000-е годы следы Нового Бес-Порядка постепенно исчезают, а в 2010-х от этих следов не остается и следа. Перестройку стали называть «бандитскими 1990-ми». От энтузиазма и дружбы почти ничего не осталось. Погиб Цой, умер Сергей Курехин, затем Тимур Новиков, затем Андрей Медведев, Юфит и другие принципиальные фигуры Нового Бес-Порядка.

На этом фоне и начались попытки навести порядок. Какой порядок? Тот, который навести невозможно. Порядок паранойи — это как раз бес-порядок. Но не тот ризоматический Бес-Порядок, который представляет распад и отсутствие образа врага. Бес-Порядок Бес-Порядку рознь.

«Посткоммунистическое безумие и его настоящее связано не только с внутренними процессами, но и с исчезновением Общего Образа Врага, консолидировавшего сообщество. Один общий враг, разбивая Большую Картину, создает лишь иллюзию отсутствия врага. Враг разбит на множество врагов»⁷.

Враг разбит на множество врагов. Однако не то дробление, в котором не до врагов, а то множество, которое поддерживает Единое, то множество, которое консолидируется в паранойяльный заговор. Паранойя утверждает наведение порядка по принципу: внутреннее авторитарное пространство против внешнего окружения. Однако повторим еще раз: этот внешний порядок для внутреннего рынка то и дело обнаруживает свою беспорядочную изнанку. Другой в паранойяльном режиме порождает агрессию как тот, кто занимает место, которое необходимо сделать своим по нарциссическому праву, присвоить. Между тем я и другой — который может быть и образцом для



подражания, и помощником, и даже другом, но далеко не в последнюю очередь противником, врагом — основа социальности и одна из основ бинаризма.

Наведение Нового порядка началось не с уходом Курехина и Новикова как двух лидеров ленинградского авангарда времен Перестройки, а с их трансформации. Они как раз и устремились к выходу из тупиков некоего тотального постмодернизма, который создавался их же стратегиями. Таков поворот от себя... к себе во времена, когда художественная позиция оказывается занятой массмедиа, или, иначе, когда в жизни «процесс означения, кодирования происходит гораздо быстрее, чем в искусстве»⁸. Искусство и жизнь не совпадают, и их бинарность в новых условиях уже стоит поддерживать.



Переходя от авангардной практики к Новому Порядку, к Большому Стилю Неоакадемизма, Тимур Новиков сознательно восстанавливает оппозиции. Они упорядочивают хаосмос. Проблема лишь в том, что никакой Большой Рассказ, никакая Большая Картина не могут стать Едиными. Тотализация то и дело наталкивается на расщепление, из которого проглядывают враги. Тимур не просто восстанавливает оппозиции, но активно их эксплуатирует, понимая, что на них строят свою политику массмедиа. Оппозиции вводятся во всевозможных регистрах: «На внешнем, мировом уровне неоакадемизм противопоставляется западному модернизму, на срединном, российском уровне он противопоставляется московскому концептуализму и акционизму, на внутреннем, городском уровне — некрореализму»⁹.

С уходом Курехина и Новикова интенсивность реставрации Нового Порядка многократно возросла. Понятно, что это было

вызвано в первую очередь декларацией нового социально-экономического порядка. Идеология Единого, построенная на паранойальной бинарности, отныне вынуждена выстраивать отношения с рыночным безумием шизополюсов капитала. Эти антагонистические процессы нашли свое отражение и на поле искусства, а точнее — в поле его медиатизации и капитализации. Грубо говоря, время производства искусства закончилось, пришло время его медиатизации и капитализации.

Медиатизация и капитализация — два прожектора, которые высвечивают в центре истории чье-то я. Эти процессы еще зачастую проявляются через фразу: «А теперь я скажу всю правду». Автомедиатизация тут же начинается; и важно, чтобы правда была вся, чтобы правда была тотальной. Лакан, по-видимому, ошибался, говоря, что истина всегда уже не-вся. Люди знают, что она — вся, и носителем всей правды является собственное я. Тимуре Новикову в этом смысле повезло после смерти больше остальных. Сразу несколько человек принялись работать на всю правду о нем. Звучит, конечно, абсурдно: разве несколько разных человек могут знать одну правду? Получается, что могут. У каждого не своя правда, а вся правда. И носителю правды правда никак не представляется своей. И если здесь и есть истина, то заключается она в нераспознавании, непризнании [m reconnaissance] истины в качестве частичной и своей. Отчуждение в другом не позволяет разглядеть ее как свою. Истина оказывается при таком режиме всегда уже объективированной. Причем, парадоксальным образом, объективированная истина — истина собственного я. Разве что оно, это я, как объект оказывается изъятым из картины. В предложении «Я расскажу вам всю правду о Тимуре Новикове» акцент стоит исключительно на местоимении «я». И неважно, что история выглядит безумно; безумному, как известно из политики, верят больше. А в чем безумие? В том, что вся правда начинается с появления «я» рассказчика. Фигуры выходят из тени как Тримурти Три Тимура. «Я пришел и научил Тимура Новикова делать коллажи из ткани», «Я пришел и научил Курехина

Поп-Механике», «Я пришел на школьную дискотеку, и рейв начался».

Борьба за «правду» отмечает пришествие Нового Порядка, приступающего к самоутверждению через переписывание времен Нового Бес-Порядка, через выписывание собственного я в центре любой истории. В этой переписи истории привлекает еще один момент — то, что у нее всегда есть начало, всегда есть кто-то первый. Начало рассказа — начало мира. Переписывание истории всегда уже оказывается связанным с учреждением начала. Начало, в свою очередь, — еще один важнейший элемент в наведении порядка. Начало там, где было мое собственное я, где было увидена галлюцинация его господства. Мое я — ваше историческое достояние. Но оно, мое я — моя собственность. И вы вместе с ним. Однако скрытая проблема заключается в том, что — это собственность, которую вновь и вновь приходится присваивать, делать своей через других и за их счет, особенно, если они — уже мертвые души.

Как присвоить правду? А как угодно, в том числе и через суд. Нужно отсудить собственность на правду. Вот и началось судопроизводство собственности. Кому принадлежит коллективная деятельность времен Нового Бес-Порядка? Всё. На этом закончились времена, когда не так уж и важно было авторство, когда царил коллективизм, дружба, размытые границы между различными искусствами. При Новом Порядке корни авторского я важнее всего на свете. Почему? Потому что автор — это товар, а товар — это деньги, а деньги — это капитал. А у кого имеется капитал, тот — на рынке. Продаю, значит, существую. Воцарился рыночный порядок. Кто-то отправился отсуживать собственное я, кто-то прямо на рынок. Пережившие Новый Бес-Порядок художники занялись более серьезными делами, нежели производство искусства. Бизнес, понимаете, ничего личного. Художник, как и все остальные члены Нового Порядка, должен встать на путь самоокупаемости.

Как присвоить правду — это один вопрос, а другой — как заставить ее служить самоокупаемости. Один из возможно не-

ожиданных ответов на этот вопрос — производить на свет архивы. Однако ничего удивительного в том, что Новый Порядок предполагает архивацию, то есть утверждение господства над историческими артефактами. Для начала нужно архивы добывать, обнаруживать, составлять. Вот и появились во времена Нового Порядка охотники за архивами. Самый подходящий для этого момент, разумеется, — момент смерти того, кого нужно заархивировать. Один из охотников это знал точно, его голос раздался в самый нужный момент: как только земля стала падать на погруженный в могилу гроб Мамышева-Монро, раздался громкий отчетливый голос: «Сдавайте мне свои архивы Мамышева! Я буду их централизованно собирать!» И ничего страшного, что у могилы плачет мама, что растеряны друзья. Времена теперь такие. Таков новый порядок.

А что дальше с архивами? Что охотники с ними делают? Как что? Сдают на базу, в центральный архив, в крупное предприятие культурындустрии. А зачем это крупной корпорации? Ведь пищевые родственники этой корпорации, такие как Бургер Кинг или Макдоналдс, не создают архивы вопперов и макнаггетсов. У культурындустрии своя специфика. Корпорация рассказывает о том, что, продавая ей архив, ты спасаешь животных в Африке. Она же говорит, что ее цель — создать гиперархив с открытым для всех доступом. И правильно, не будет же корпорация рассказывать о том, что скупает незаконно присвоенное. Не будет же она говорить о капитализации архивов, позволяющей монопольно диктовать цены на рынке. Нет, конечно, это же — культуриндустрия, а не пищевая промышленность.

3. Бес-порядок под порядком

Новый Бес-Порядок никуда не делся. Он ежесекундно подрывает воображаемый Новый Порядок. История повторяется? Да, во всей своей неповторимости. Символическая вселенная то и дело дает сбои, и можно предположить, что во времена оцифровки матрицы сбоев будет куда больше, чем в аналоговые времена.

Порядок не может консолидироваться ни на одном из полюсов. На паранойальном он никогда не установится по определению, ведь финал паранойи — суицидальная аутоагрессия. Невозможность освободиться от скверны других приводит к финальному очищению себя от себя самого. Об этом многомиллионная армия поклонников Гитлера как-то забывает. Она о прекрасных автобанах и отточенном менеджменте экстерминации думает, а не о том, что научная программа социальной гигиены дошла до самоистребления за двенадцать лет. Невозможен порядок и на шизофреническом полюсе, на полюсе, вокруг которого циркулирует капитал. Этот полюс то и дело кризисами сотрясается.

Здесь мы совершаем поворот: от паранойального и шизофренического полюсов к перверсии. Почему к перверсии? Потому что таков один из способов — помимо паранойального и шизофренического — понимания сегодняшнего мира. Если паранойю и шизофрению мы понимаем в терминах Гваттари и Делеза, то перверсию — в терминах Лакана, то есть как структуру, одновременно поддерживающую веру в Закон и отклоняющую эту веру в сторону.

Если паранойя вновь и вновь пытается учредить свой непреложный порядок, который все время оборачивается беспорядком, то перверсия одним жестом поддерживает и отрицает закон. Перверсия в психоаналитическом дискурсе отмечена фразой: «Я, конечно, понимаю, что так поступать нельзя, но все же можно». Перверсия говорит Порядку — *да и нет* одновременно. Уклончивость — ее черта.

И вот что важно: одно дело перверсивная психическая структура, которая задается отклонением Закона, другое дело — перверсивная социальная структура, которая распределяет существующие-несуществующие места. Мне, например, отводится не менее трех перверсивных мест, мест одновременного существования и несуществования при Новом Порядке. Во-первых, как у велосипедиста у меня нет законного места на улице, но при этом оно всегда находится. Во-вторых, одно из мест моей работы — некий институт, который несколько

лет пребывает в подвешенном состоянии, он существует и не существует одновременно. В-третьих, я — психоаналитик, но официально такой профессии в стране нет.

Психоаналитик Франсуаза Дольто, проясняя малышам, как работает закон, проводила у себя в кабинете красную черту как черту закона, за которую нельзя заступать. Пока она проводит у себя в кабинете красную черту, красный свет на дороге, по которой еду я, отнюдь не является запретом движения. Парадоксальная фраза, которую я не раз слышал от водителей, проезжающих на запрещающий сигнал: «Это — еще не совсем красный». Формулировка эта относится не к оранжевому как к предваряющему красный, а к красному. Значит, есть красный и есть не совсем красный. Есть закон и не совсем закон. Порядок и не совсем порядок. Примеры эти служат прекрасной иллюстрацией к переверсивному отклонению.

Перверсия — не отклонение от нормы. Она и есть сегодняшняя норма. Парадокс в том, что не норма предписывает перверсию, а перверсия задает норму. Нормализующая перверсия стала появляться в связи с поворотом от дискурса господина к университетски-бюрократическому дискурсу, с поворотом, который начался еще в XIII веке, который резко ускорился во второй половине XX века и набрал немыслимые обороты в начале XXI века. Неотъемлемый элемент нормализующего бюрократического дискурса при переходе от дисциплинарного общества к обществу контроля — перверт. Перверт — тот, кто занимает место объекта, он — бюрократический инструмент наслаждения Другого. Здесь-то мы и сталкиваемся с призывами сегодняшней эпохи: Наслаждайся! Главное не париться! Не думай! Торгуй! Стань самокупаемым! Живи правдой своих эмоций! Мозг должен от мыслей отдыхать!

Наслаждайся! И твое прибавочное наслаждение обеспечит прибавочную прибыль на рынке. Твое либидо — наш капитал! Наш станок культуриндустрии — твои подлинные эмоции! Таков Новый Порядок. А точнее все же — *всегда* уже Новый Беспорядок. И это совсем уже не тот Новый

Бес-Порядок, который мы описывали двадцать пять лет назад. Если тот Новый Бес-Порядок предполагал дезориентацию субъекта в социальном поле, то этот Новый Бес-Порядок предписывает объективирование в перверсивном поле. Если тот Новый Бес-Порядок был очевидным, то этот Новый Бес-Порядок скрыт миражом Нового Порядка. И место искусства в этом мираже иное. Искусство не нацелено на ублажение Другого. Оно способно дистанцироваться от Нового Перверсивного Порядка, оно способно проливать свет на его тени и подобия. Не стоит забывать о той русской народной поговорке, которой мы закончили самую первую статью о Новом Бес-Порядке, написанную двадцать пять лет назад: «От великих порядков бывают большие беспорядки».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Turkina O., Mazin V. The New Dis-Order Summarised in St. Petersburg // *Post-Soviet Art and Architecture*. London: Academy Editions, 1994. P. 80–93. По-русски эта статья вышла в переработанном виде: Туркина О., Мазин В. Новый бес-порядок¹ // *Художественный журнал* № 7 (1995), а затем в: *Художественный журнал* № 34/35. Дайджест, 1993–2000. С. 36–39.

² Туркина О., Мазин В. Новый бес-порядок⁴ // *Кабинет* № 11 (1996). С. 33.

³ Туркина О., Мазин В. Новый бес-порядок¹ (конспект) // *Художественный журнал* № 34/35. Дайджест 1993–2000. С. 39.

⁴ Туркина О., Мазин В. Новый бес-порядок³ // *Кабинет* № 11 (1996). С. 19.

⁵ Лиотар Ж.-Ф. *Либицинальная экономика*. Перевод с французского Виктора Лапицкого. М. и СПб.: Издательство института Гайдара и Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2018. С. 242.

⁶ Туркина О., Мазин В. Новый бес-порядок¹ (конспект) // *ХЖ* № 34/35. С. 37.

⁷ Туркина О., Мазин В. Новый бес-порядок⁴. С. 35.

⁸ Туркина О., Мазин В. Новый бес-порядок¹ (конспект). С. 36.

⁹ Туркина О., Мазин В. Новый бес-порядок⁴. С. 36.

Виктор Мазин

Родился в 1958 году в Мурманске.

Психоаналитик, куратор, основатель Музея сновидений Фрейда (1999).

Сооснователь и главный редактор журнала «Кабинет». Автор множества книг, включая «Машина влияния» (2018), «Жизнь замечательного Монро» (2017, в соавторстве с Олесей Туркиной), «Лакан в кино» (2015), «Лу Андреас-Саломе и Жак Лакан смотрят “Стыд” Стива Маккуина» (2015), «Зигмунд Фрейд: психоаналитическая революция» (2011), «Субъект Фрейда и Деррида» (2010), «Параноя: Шребер — Фрейд — Лакан» (2009), «Онейрография: призраки и сновидения» (2008), «Сновидения кино и психоанализа» (2007), «Стадия зеркала Жака Лакана» (2005), «Толкование сновидений» (2005, в соавторстве с Павлом Пепперштейном), «Введение в Лакана» (2004). Живет в Санкт-Петербурге.



Материал иллюстрирован: акция протеста «1000 образов», прошедшая в Гамбурге 5 июля 2017 года накануне саммита G-20. Фото Давида Вейланда. Предоставлено Давидом Вейландом.

Илья Будрайтскис,
Вячеслав Морозов

Хаос как избыток миропорядка

Илья Будрайтскис: Декларации о кризисе современного миропорядка сегодня, очевидно, стали общим местом, однако объяснения причин этого кризиса заметно расходятся. Чаще всего приводятся два типа аргументов: это поведение открытых нарушителей порядка, бросающих вызов мировому сообществу, или ошибочные основания самой архитектуры этого миропорядка в целом. Можно ли сегодня говорить о мировом порядке как о рефлексивной системе, способной к осознанию собственного кризиса? Насколько позиция его критиков (например, российского официоза) является внешней по отношению к этому порядку, а в какой мере они сами являются его продуктом?

Вячеслав Морозов: Исходя из того, как вы ставите вопрос, ответ должен быть достаточно абстрактным, если хотите, философским. Ответы на вопросы о том, есть ли у миропорядка рефлексия, в чем причины его кризиса, внутренние они или внешние, нужно начать с того, что сам по себе миропорядок — абстракция довольно высокого уровня. Само понятие миропорядка невозможно определить без обращения к принципам структурной лингвистики в их постструктуралистском понимании, потому что любой миропорядок возникает тогда, когда о нем говорят или рефлексиируют. Сама эта рефлексия означает, что есть какой-то набор норм, которые выглядят более или менее очевидными. Говоря о миропорядке, обсуждая различные действия и практики с точки зрения миропорядка и его основных норм, люди этот миропорядок и воспроизводят, и изменяют. Дискурсивная сфера, в конце концов, играет решающую роль, потому что именно здесь происходят и рефлексия, и осознание, и материализация этих норм. Без обсуждения, без говорения норм как таковых не существует.

Следующий шаг состоит в признании того, что любое описание реальности всегда остается лишь частичным, никогда не может вобрать в себя всю реальность целиком. Проблема здесь не в неадекватности конкретных описаний, а в том, что реальность не имеет пределов: любой конечный набор элементов подразумевает возможность этот набор переопределить и, так сказать, «перенабрать», в результате чего получится альтернативное описание «той же» реальности. Поэтому постструктуралисты подчеркивают, что всегда есть какой-то избыток, излишек, который не поддается включению в любое мыслимое представление о мире. Об этом очень хорошо писал Стюарт Холл, обсуждая марксово понятие идеологии. Идеологическая составляющая любого миропорядка именно в этой неполноте, в том, что любая конкретная репрезентация миропорядка всегда частична, в том, что любое видение, любая попытка концептуализировать реальность, вписать ее в четкие понятийные или нормативные рамки — это всегда уже идеология в силу своей неполноты.

Именно из этого нужно исходить, когда мы говорим о существующем миропорядке и о его кризисе. Этот миропорядок основан на определенном наборе норм — либеральных или, если угодно, неолиберальных. Нормы эти в каком-то смысле материальны, потому что действительно являются руководством к действию и, более того — служат огромному количеству людей основой для понимания мира и для выстраивания практического взаимодействия друг с другом. Следовательно, этот миропорядок существует как материальная сила, но он частичен и неполон именно потому, что исходит из либеральной идеологии. Как и любая идеология, либерализм не способен увидеть другие варианты описания глобальной реальности — они составляют тот самый излишек по отношению к либеральному мировоз-

зрению. В этом избытке, который не вписан в конкретную версию миропорядка, находится, как мне кажется, и российская позиция, и позиции других «изгоев» — тех, кто бросает вызов существующему миропорядку.

С учетом такого понимания кризис миропорядка имеет два аспекта. Первый заключается в том, что все больше и больше людей, групп, сил, идентичностей осознают себя как внешние по отношению к либеральному миропорядку, ощущают собственную избыточность. Остроты ощущению кризиса добавляет контраст с предыдущим периодом, с 1990-ми, когда казалось, что почти все мы живем в едином мире, кроме совсем маргинальных регионов мира или движений. Но постепенно из него стали выпадать целые страны и большие группы людей, исповедующие то или иное мировоззрение. Например, Россия. Ислам, в его радикальных изводах, тоже не вписывается в либеральный миропорядок. В последние же годы мы стали очевидцами того, что и в западном процветающем капиталистическом мире из этого миропорядка выпадают очень большие группы, прослойки, классы людей. Можно по-разному определять эти группы, но очевидно, что и феномен Трампа, и Брексит, и кризис Евросоюза связаны именно с тем, что довольно значительным группам в нынешнем мироустройстве просто не находится места.

Второй аспект — уменьшается способность либерального миропорядка к рефлексии. Либеральная идея стала гораздо более догматичной, чем она была еще пятьдесят, а тем более семьдесят лет назад, и опирается на нормы, которые все более и более закостеневают, теряя гибкость. Мы постепенно утрачиваем способность к рефлексии по поводу основ миропорядка, а вместе с ней и способность к диалогу, и, как следствие — готовность к включению тех самых исключенных групп и сил. Нынешний кризис и российско-американских отношений, и отношений России и Запада в целом в этом и состоит. Да, есть разногласия. Абсолютно очевидно, что миропорядок объясняется и описывается по-разному, но главное — нет желания перешагнуть через этот барьер и попытаться понять другую сторону: как она видит мир, как она его описывает, каковы основные принципы этого описания. Все это отмечается либо как ложь, либо как сознательное манипулирование, либо как просто недопонимание чего-

то фундаментального. Сама возможность диалога не только отрицается, а отвергается как заведомо непродуктивная, потому что уже заранее известно, кто прав. И в этом, мне кажется, большая проблема.

И. Б.: Если провести параллели между капиталистической экономикой и глобальным политическим миропорядком, то особенностью первой всегда была ее инклюзивность, способность не только осознавать собственный кризис, но и перестраиваться в соответствии с вызовами, которые содержали в себе эти кризисы. Можно ли сказать, что миропорядок, в противоположность капитализму, не обладает способностью обращать каждый из собственных кризисов в ресурс для самотрансформации?

В. М.: В этом контексте важно различать как минимум два варианта описания существующего миропорядка. Первый бытует внутри либеральной (или неолиберальной) гегемонии: в ее лексиконе слово «капитализм» не играет центральной роли. Главное здесь — это демократия, права человека, свобода (классическая либеральная повестка дня) и, конечно, рынок. Если мы делаем больший упор на неолиберальный срез этой идеологии, то он строится на представлении о свободном рынке как о чем-то заведомо соответствующем природе человека (вспомним и фон Хайека, например). Капитализм в этом языке фигурирует как понятие, которое именует существующую систему, но не является для нее ключевым, организующим. Тот язык, который вы только что применили, — это скорее язык марксистский, неомарксистский, который, конечно, ставит капитализм в центр существующего миропорядка. С моей точки зрения, такое описание более полно и адекватно.

Теперь по существу: да, капитализм очень гибок и инклюзивен. Но, как подчеркивал Троцкий, он инклюзивен не для всех одинаково. Капиталистическая система интегрирует всех, но не всех одинаково. Неравномерное комбинированное развитие — это ключевой механизм образования капиталистической миросистемы, в которой, как мы знаем, есть центр и периферия, то есть различные варианты включенности в капиталистический порядок. Они предполагают разные формы эксплуатации: как правило, в ядре более мягкие, чем на периферии, хотя периферия сегодня



дисперсна. Периферийные зоны сегодня расположены в том числе и в географическом ядре: в тех же самых США или в отдельных регионах Европы.

Если мы принимаем тезис о неравномерном характере развития и сверхэксплуатации периферии, становится ясно, что либеральный взгляд на миропорядок очень узок именно потому, что не учитывает системообразующего значения капитализма и неравенства. Неравенство как таковое — важная тема для либералов, но она не осмысливается через призму капитализма. Подчеркну, что я имею в виду не столько экономическое неравенство в его советском понимании, сколько фундаментальное неравенство возможностей, социальных капиталов, позиций. В либеральной парадигме это недостаточно рефлексивируется или воспринимается как эпифеномен, как нечто, что не является системным элементом существующего миропорядка, как что-то, с чем можно успешно бороться на уровне паллиативных мер. Западные демократии добились огромных успехов в деле утверждения равенства всех перед законом и государством, уравнивания рыночных возможностей. С этим невозможно спорить, но это утверждение само по себе, опять-таки, представляет крайне суженную перспективу,

не говоря уже об обычно сопутствующем такому видению ожидании конца истории, когда во всем мире восторжествует та же самая модель. Именно здесь неомарксистская критика необходима, потому что нужно показывать, что неравенство как таковое встроено в систему.

Если теперь обратиться к прогностической части вашего вопроса, то я бы сказал, что капитализм никуда не денется, он выживет. Он действительно очень гибок, структура капиталистического воспроизводства перестроится под новые реалии. Есть большие сомнения в том, будет ли этот обновленный капитализм соответствовать тем принципам, которые прогрессивные силы — и либеральные, и левые, — воспринимают как справедливые, достойные и так далее. Новая гегемония опирается на описание миропорядка, которое все больше расширяет зону избыточности, приводя ко все более радикальному исключению. Все больше групп оказываются непонятными, чужими, внешними по отношению к этому мироустройству, хотя они и включены в ту же капиталистическую систему, структуру капиталистического воспроизводства.

Обратите внимание, что мы в нашей беседе все время переходим с одного языка на другой. В зауженном догматическом, идеологич-

ном языке либеральной гегемонии нет понятий, которые позволили бы эти группы включить в миропорядок. И при этом нет желания модифицировать собственный язык. Но если мы переописываем это в терминах, скажем, неомарксистской критики, то получается более адекватная картина, в которой многие из этих групп становятся видимыми. Может быть, там тоже есть мертвые зоны и слепые пятна. Тем не менее, эта оптика более продуктивна в том смысле, что мы видим больше и понимаем, что капитализм все еще, и даже в большей степени, порождает неравенство и исключение из политического режима, хотя при этом все остается в рамках капиталистической структуры воспроизводства.

И. Б.: Если капитализм, как это показала марксистская теория империализма (в частности Роза Люксембург), обеспечивает свое существование за счет постоянного нетождества своих составляющих, некапиталистического излишка, который он должен постоянно экспроприировать и интегрировать, экспроприировать, то либеральная идеологическая гегемония оказывается неспособна к такому поглощению?

В. М.: Похоже, так, но в данном случае я не хотел бы, чтобы наш разговор превратился в огульную критику либерализма. Либерализм — это центральная идея современности, эпохи, которая началась с Просвещения. Этот поворот к большей закрытости и большему догматизму произошел на протяжении последних десятилетий прошлого века. Это ведь хорошо известная история: начало неолиберальных реформ, приватизации и демонстрации социального государства; затем распад Советского Союза, возникновение вакуума, который быстро заполнился радикальными рыночными идеями. Я бы связал это еще и с кризисом левой мысли, которая отошла от идеи равенства, от классических идей перераспределения, которые, возможно, устарели, но которые не были должным образом переосмыслены. На смену экономическим темам пришла идентитарная политика, ориентированная на идентичность, на признание. Это тоже, в какой-то степени, способствовало общему кризису прогрессивно-либеральной гегемонии и ее вырождению в догматизм, что мы сегодня и наблюдаем на очень многих примерах.

И. Б.: Интересно, что упомянутый вами поворот в последнюю четверть века был связан с переходом от доминирования реалистических представлений о внешней политике к неоконсервативным, апеллирующим к неким нормативным ценностям, призывающим к борьбе за восстановление утраченной добродетели. В качестве такой ценности опознавалась либеральная демократия, через экспансию, которой якобы возможно преодолеть кризис современности. Эта неоконсервативная линия восходит к политической философии Лео Штрауса. С другой стороны, реалистическая школа исходила из того, что никакой нормативности во внешней политике, в вопросах миропорядка не существует. Главным принципом здесь является равновесие, эквилибrium, — гражданский мир внутри государств, определяемый балансом интересов социальных групп и конституционным разделением властей. Вовне столкновение различных государств, которые естественным образом стремятся к власти, могуществу, должно приводить к взаимному сдерживанию и сходиться в некоей точке равновесия, место которой постоянно переопределяется в каждую историческую эпоху. То есть миропорядок и его принципы должны оставаться подвижными, чтобы не превратиться в застывшую догму. Тем не менее, из этой постановки вопроса вытекает проблема сочетания порядка и хаоса. Порядок здесь соответствует гоббсовскому представлению о государстве, об общественном договоре, который удерживает, институционализирует и рационализирует естественный хаос, постоянно рискующий прорваться наружу. Иными словами, возможность войны никогда не может быть исключена, так как война является частью определения суверенитета, она запрограммирована в самом существовании государств, их границ и интересов. Можно ли сказать, что такая реалистическая модель и охраняемое ею представление о миропорядке, с одной стороны, защищает от хаоса, а, с другой — выступает в качестве его формы и продолжения? То есть порядок и хаос в данном случае находятся в постоянном динамическом соотношении друг с другом?

В. М.: Да, но здесь нужно говорить о двух разновидностях реализма и о двух вариантах понимания политической реальности. То видение политического, которое вы, вероятно,

имеете в виду, наследует Гоббсу и Шмитту, а в современной философии представлено в трудах Деррида, Шанталь Муфф и многих других авторов. Это видение предполагает, что всегда существует потенция войны, потенция хаоса, в том числе и внутри суверенного государства. И у Гоббса, и у Шмитта государство основано на хрупком равновесии, которое необходимо постоянно поддерживать, воспроизводить, а выведение хаоса во внешнюю сферу требует постоянного усилия. Поэтому порядок внутри государства — это не описание незыблемой реальности, но конечная цель политики как таковой. Деление на внутреннее и внешнее для этой модели принципиально, но не на онтологическом, а на нормативном уровне. Это то, к чему, по мнению реалистической школы, нужно стремиться, но что на практике достижимо только как момент равновесия, а не как устойчивое состояние. Угроза хаоса существует всегда, и не только в международных отношениях, но и во внутренней политике. То есть это описание основных принципов, на которых должен строиться миропорядок и его элементы — государства и отношения между государствами. Но это ни в коем случае не должно восприниматься как описание непреложных фактов, потому что реальность гораздо сложнее, чем подобные абстрактные модели.

Вторая разновидность реализма, сильно связанная с методологическим национализмом, как раз и исходит из принятия абстрактной модели в качестве описания реальности как она есть. Иными словами, такому реализму сопутствует некоторая онтологическая наивность: мы начинаем думать, что национальная, суверенная, территориальная государственность — это естественная и само собой разумеющаяся форма организации человеческого общества, а хаос, революции и прочие социальные потрясения — это исключения из нормального хода истории. На самом деле современная либеральная модель, о которой шла речь выше, лишь дополняет такой наивный реализм, утверждая, что мы способны построить международные институты, которые раз и навсегда избавят нас от угрозы скатывания в хаос и в международной политике тоже.

Как бы то ни было, главное здесь в восприятии государства как некой естественной, органичной формы, тогда как все, что не впи-

сывается в эту модель национальной государственности, трактуется либо как пережитки прошлого, либо как вызов существующему миропорядку. Это очень характерная черта современной дискуссии о кризисе миропорядка. Логическим завершением либеральной утопии является манихейская картина мира, где порядок и хаос начинают восприниматься как какие-то самостоятельные сущности. Например, в миросистеме есть 60% порядка и 40% хаоса, между ними идет борьба и, как мы видим, хаос сегодня наступает. Это, конечно, очень наивная позиция, но ее логика вполне понятна. В дополнение к уже сказанному можно сослаться еще на довольно обширную литературу по онтологической безопасности. Эта теория исходит из того, что людям свойственно стремиться к рационализации реальности и исходить из того, что в их мире царит порядок, последствия наших действий предсказуемы, а любая неожиданность происходит извне, будучи симптомом чего-то такого, что этому миру не принадлежит. Эту внешнюю силу можно просто назвать хаосом, или можно добавить специфики, заявив, что мы боремся с терроризмом, с «рукой Кремля», с пятой колонной. Если вернуться к тому, с чего мы начали: если мы смотрим изнутри системы, то по мере того как сужаются концептуальные рамки в описании миропорядка и все больше политических сил, социальных групп из него исключаются, нам кажется, что хаоса в мире становится все больше. Потому что хаос — это тот самый избыток, который невозможно описать, рационализировать в рамках преобладающего, гегемонного миропонимания.

Подчеркну, однако, что реалистическую позицию нельзя сбрасывать со счетов, потому что она якобы устарела. Устарел ее наивный, карикатурный вариант, который ни один серьезный исследователь не воспримет всерьез. Один из важнейших уроков реализма, которые остаются актуальными до сих пор, состоит в том, что нельзя недооценивать центральную роль понятия силы, мощи, power. В 1990-е оно было практически сброшено со счетов либералами, поверившими в конец истории. Однако вся история российского «вставания с колен» показывает, насколько катастрофическими могут быть последствия недооценки соотношения сил в мировой политике. Но это, конечно, отдельная тема.

И. Б.: Я хотел бы перейти к следующему вопросу, который продолжает ваше размышление о хаосе, а именно — к популярным в последнее время, и в России в том числе, дискуссиям о теории управляемого хаоса. Эта теория исходит из того, что мир будущего перестанет быть миром одних только суверенных государств, которым придется сосуществовать с растущим множеством безгосударственных территорий и failed states. Предполагается, что субъекты государственного интереса будут проявлять все больше плюрализма по отношению к групповым, племенным или корпоративным интересам групп, существующим вне государственного суверенитета. В таком случае целью внешней политики становится не установление межгосударственного баланса или торжество международного права, но ограничение и модерация этого расширяющегося хаоса, безгосударственного излишка за пределами суверенных государств. Насколько это представление альтернативно существующему миропорядку? И может ли оно послужить основой для новой модели миропорядка как такового?

В. М.: В каком-то смысле теория управляемого хаоса утверждает банальные вещи: хаос присутствует всегда, всегда есть что-то, что не вписывается в существующий порядок, не укладывается в рамки принятых принципов организации политической и международной системы. Если вернуться к Гоббсу, хаос первичен, а порядок возникает благодаря усилиям людей, благодаря тому, что люди рационально пытаются минимизировать этот хаос или его последствия. Это первый момент. Второй, более проблематичный, — все тот же методологический национализм, который изначально присущ этой теории, поскольку она исходит из нормативизации территориального государства, из его самоочевидности. Соответственно, все, что не вписывается в эту модель, воспринимается как хаос, как нечто, находящееся по ту сторону порядка. Тривиальность хаоса не признается, она проблематизируется как черта, присущая только нашему времени. Считается, что когда-то был мир, в котором все было аккуратно разложено по полочкам, и национальные государства, которые якобы были единственной моделью политики, держали хаос в узде. Но, повторяю, порядок всегда возникал из хаотичного взаимодействия социаль-

ных агентов. Более того, он всегда был много-слойным, состоял из различных, часто плохо между собой сочетающихся институциональных подсистем. Это, например, очень хорошо показывает литература по истории империй — например, то, что делает журнал «Ab Imperio», авторы которого объединены идеей исследования имперских формаций. Сегодня уже можно считать неоспоримым утверждение, что и в Новое время, в эпоху суверенных территориальных государств, империя остается в качестве альтернативного порядка или даже своего рода субстрата национальной государственности. Разные взаимодействующие варианты социальной организации, разные политические уклады сосуществуют в любом обществе, в том числе и в том, в котором национальное государство доминирует.

И, наконец, третий момент, объединяющий первые два. Признавая, что методологический национализм опасен и контрпродуктивен, нельзя, тем не менее, не признать, что в современном мире национальное государство все-таки занимает центральное место в политическом мышлении и в организации политических и социальных процессов. С этой точки зрения теория управляемого хаоса с ее исходным методологическим национализмом не более чем отражает реальность. В этой связи интересна литература в современной неограмшианской политической экономии, которая различает доминирующий и узловый, базовый (nodal) уровни политической реальности. Доминирующий уровень современного мироустройства — это, конечно, уровень глобальный, потому что капитализм глобален. Но узловым остается уровень национального государства, и большинство институтов и практик замкнуты на национальную государственность, на роль государства как суверенного арбитра. То есть методологический национализм для исследователя опасен, контрпродуктивен, нам необходимо от него избавляться, но в то же время мы не должны списывать со счетов тот факт, что национализм формирует сознание большинства политиков-практиков, да и людей в целом, то есть национальная рамка остается ключевой.

Безусловно, национальным государствам придется в ближайшем будущем иметь дело с разными проявлениями других форм политики, организации общества, идеологий, концеп-

туальных укладов. И нет никаких гарантий, что национальное государство сохранит свою узловую роль. Однако, во-первых, я не уверен, что нынешняя ситуация столь уж уникальна, потому что если мы посмотрим на историю, скажем, XX века — это был век национализма и национальных государств, но это не помешало активно себя проявить и другим политическим силам — империям, классам, религиозным движениям. Во-вторых, я не очень понимаю, как измерить, меняется ли мир в системе координат «порядок хаос», и если да, то действительно ли растет доля хаоса? Действительно ли мы сталкиваемся с ситуацией, в которой национальным государствам все больше приходится иметь дело с какими-то новыми укладами или сравнительная значимость и тех, и других остается более-менее неизменной? Опять-таки, мы говорим на таком уровне абстракции, где операционализация невозможна, невозможно задать какое-то количество индикаторов и измерить долю хаоса в мировой политике.

И. Б.: Существуют же подсчеты, согласно которым все больше территорий погружаются в хаос гражданских войн и состояние коллапса государственности.

В. М.: Да, возможно, с этой точки зрения можно попытаться измерить.

И. Б.: Подобная статистика эмпирически неубедительна, или ее проблема, скорее, методологическая? То есть механистически сопоставляются друг с другом фиксированные картины мира в разные исторические моменты, без обозначения между ними какой-либо связи?

В. М.: Сложно сказать, какой аспект важнее. Если посмотреть на карту мира периода холодной войны, то, возможно, увидим более четко организованную систему международных отношений: безгосударственных территорий и прочих исключений было меньше. Но что касается практик управления, я не уверен, что они настолько уж отличались. Так ли отличается то, что делает Исламское Государство на подконтрольных ему территориях от того, что делали в Мозамбике во время гражданской войны разные силы, которые использовали его территорию как плацдарм для геополитической борьбы? Мне кажется, что иллюзия большей стабильности государств в период холодной войны связана с определенным за-

стой, который был характерен для этого исторического этапа как такового. И это имело свои объяснения, потому что холодная война — это противостояние двух сверхдержав на ядерном уровне. Государства настолько боялись расшатать систему, что стремились, в первую очередь, к безопасности и стабильности. Они всеми силами старались обеспечить равновесие, чтобы ни в коем случае не раскачать лодку слишком сильно, потому что это могло привести к ядерному конфликту на глобальном уровне. Борьба шла на локальных театрах между проамериканскими и просоветскими силами, а также в рамках государств, которые были «нарезаны» своими колонизаторами. Кроме того, это период деколонизации, когда многие бывшие колонии объявляют о своем праве на суверенитет. Само признание права колоний на независимость укрепляло иллюзию, что территориальная национальная государственность — это естественная политическая форма. Создавалась видимость управляемого пространства, хотя на самом деле внутри этого черного ящика происходили вещи, многие из которых происходят и сейчас, иногда под другими лозунгами. Тогда шла борьба за национальное освобождение, сейчас — например, за истинный ислам.

И. Б.: Изменение границ, создание новых государств, самоопределение.

В. М.: Или за восстановление исторической справедливости, если мы будем говорить о Крыме. Под этими лозунгами происходят вещи, которые не отличаются радикально от того, что происходило пятьдесят или сто лет назад.

И. Б.: Есть объяснение, что эта десоверенизация связана с тем, что оставшееся со времен холодной войны оружие массового уничтожения делает невозможными классические войны между государствами и превращает суверенных акторов в участников новых войн — вооруженных конфликтов, в которых наряду с агентами государственных интересов представлены кланы, племена, банды и так далее. Это является продолжением и развитием той логики, которую задала холодная война в ядерную эпоху.

В. М.: Это зависит от глубины исторической ретроспективы. Если мы посмотрим на историю мирового порядка в масштабе столетий, то увидим, что момент суверенизации был очень коротким и совпал с периодом холод-

ной войны. Обретения независимости Индией стало важнейшим поворотным пунктом, после которого по миру прокатилась волна деколонизации, установления суверенных государств, большинство из колониальных империй распались. В конце концов, такая судьба постигла и Советский Союз, который тоже можно вписать в эту парадигму. Мир оказался поделен на отдельные территории, пятна на карте, и стало казаться, что он организован по единому стандарту: есть суверенные государства, которые, формально говоря, находятся на одном и том же уровне суверенитета, контроля над территориями. Но, во-первых, на самом деле, это было не так. Во-вторых, это был краткий момент, который с окончанием холодной войны перешел в следующую фазу, которая показала несостоятельность многих из этих государств. Стала очевидной несостоятельность их претензий на монополию легитимного насилия, иссяк потенциал национально-освободительного дискурса. На смену ему стали приходить другие идеи, которые сегодня доминируют на отдельных территориях и, возможно, постепенно трансформируют государственность, форму управления в соответствующих регионах. Это не всегда происходит за счет деконструкции или коллапса национальной госу-

дарственности. Есть пример Ближнего Востока, где действует экстерриториальная сила в лице ИГ, а есть пример Северной Африки, где, в общем и целом, сохраняется оболочка государственности, но в значительной степени там действуют похожие силы. Исламизм там очень силен. Я не уверен, насколько это фундаментально разные феномены. Египет — это не ИГИЛ, но, тем не менее, какое-то фундаментальное понимание исторического времени и того, куда идет история, среди тамошних радикалов все-таки похоже.

И. Б.: Еще в начале 2000-х казалось, что эпоха национальных государств подошла к концу и общим будущим станет глобализация, при которой национальные границы потеряют значение, или Империя в духе Хардта и Негри. И апологеты, и критики этого нового состояния так или иначе исходили из того, что саморегулирующийся рынок в какой-то момент приводит нас к действительной реализации «вечного мира», постгосударства, тождественного сообществу индивидов, глобальных граждан, для которых национальные границы утратили всякое значение. Сегодня разговоров о глобализации практически не слышно. Можно ли в связи с этим сказать, что проект глобализации оказался недолговечным идео-



логическим конструктом? Или мы еще увидим в будущем ренессанс идеи о том, что саморегулируемый мировой рынок может привести нас к подобию вечного мира, преодолевающего хаотическую борьбу всех против всех? Ведь в том или ином виде эта идея постоянно возникала на разных этапах развития капитализма и в XIX веке, и в начале XX, перед Первой мировой войной.

В. М.: Есть два возможных взгляда на эту проблему. С одной стороны, я согласен с Джастином Розенбергом, по мнению которого глобализация 1990-х годов была не более чем заполнением вакуума, возникшего после распада Советского Союза и дискредитации левой идеи как альтернативы капитализму. Это случилось в очень подходящий момент, когда на Западе укрепилась неолиберальная рыночная гегемония, принципы саморегуляции, минималистического государства и так далее. То есть в момент, когда господствовали прорыночные настроения, коллапсировала главная плановая экономика (а другая, китайская, тоже начала трансформироваться по указу сверху). В результате возник вакуум, который стал очень быстро заполняться путем экспансии институтов глобального рынка. Всем показалось, что мир очень быстро становится единым, и возник соблазн экстраполировать эту тенденцию в будущее. Отсюда — и «Конец истории» Фукуямы, и многие другие утопии.

Это был действительно уникальный момент, потому что возникший вакуум был огромен. Коллапс альтернативной системы произошел очень быстро и на огромном пространстве, которое почти мгновенно стало частью рыночного неолиберального миропорядка. Однако с дистанции прошедших тридцати лет все-таки представляется, что мы имеем дело со своего рода качелями, когда идея саморегулирующегося рынка как основы возможного будущего вечного мира периодически выходит на авансцену, чтобы затем уступить место другим концепциям. Она не исчезает полностью, потому что это одна из необходимых составных частей современного взгляда на мир, связанного с ценностями индивидуальной свободы, рыночных отношений, рациональной организации общества. У нас это не отнять — это часть нас самих, часть того, что мы есть, часть того, как мы мыслим. Пока мы продолжаем суще-

ствовать в состоянии модерна, постмодерна, в post-Enlightenment, постпросвещенческой модели, эти ценности периодически будут обретать новую популярность. А вот конкретный момент глобализации 1990-х уникален и он, конечно, больше не повторится. Интересно в этой связи, что будет происходить с информационными технологиями, как они будут влиять на социальные и политические процессы. Это, судя по всему, фактор долгосрочный: он стал определяющим примерно в то же самое время, в 1990-е, и пока продолжает оказывать мощное влияние на мир, в котором мы живем. Он сжался, мы можем в реальном времени общаться практически с любым человеком, в любой точке мира. В то же время в результате трансформации глобального медийного и коммуникационного пространства на первый план вышла тематика постправды. Это действительно новая тенденция (хотя внове здесь скорее масштаб, а не сам феномен), и ее последствия пока еще трудно оценить, но очевидно, что они очень серьезны. Они связаны не с рынком как таковым, а с технологиями, с тем, как мы воспринимаем и перерабатываем информацию. Возможно, результатом всех этих трансформаций станет радикальная смена принципов организации миропорядка, но пока рано делать какие-то конкретные прогнозы.

Расшифровка АНАСТАСИИ ХАУСТОВОЙ

Вячеслав Морозов

Родился в 1972 году. Историк, политолог, профессор Института политических исследований Тартуского университета. Автор книг «Россия и Другие: идентичность и границы политического сообщества» (2009) и «Постколониальная идентичность России: подчиненная империя в евроцентричном мире» (2005). Живет в Тарту.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве. Историк, теоретик, публицист. Преподаватель «Шанинки» (Московской высшей школы социальных и экономических наук), читает авторские курсы в ряде других образовательных институций. Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Кристоф Шлингензиф «Церковь страха», 2011. 54-я Венецианская биеннале, павильон Германии.

Борис Гройс

Об идентичности

Имя и тело

Поиск идентичности в наше время стал почти всеобщим занятием. Ищут идентичность у других и ищут собственную. Впрочем, этот поиск выглядит странным, парадоксальным. Давно известна романтическая максима: *Werde, der Du bist!* — стань тем, кто ты есть! Для романтического сознания эта максима оправдывалась различием между сущностью и явлением, между онтологией и эмпирической реальностью. Предполагалось, что в эмпирической, социальной реальности люди, как правило, руководствуются социальными нормами и общепринятыми условностями своих времени и окружения. Романтический герой противопоставлял этим условностям и нормам внутреннюю уникальную, неповторимую личность, индивидуальный креативный гений, свою скрытую от внешних глаз субъективность. Целью романтического героя (художника, поэта или политического революционера) было сделать внутреннее внешним, скрытое явным — сделать сущность феноменом. Цель эту легко понять и разделить, если признать, что в человеке присутствует скрытое духовное начало, которое должно быть выявлено в творческом акте овнешления внутреннего. В наше время традиция спиритуализма практически угасла — в наличие скрытого духовного начала никто не верит. Я еще вернусь к вопросу об оправданности или неоправданности спиритуализма, но сначала следует разобраться в том, что имеют в виду современные искатели идентичности.

В нашей культуре идентичность человека устанавливается посредством выдачи ему свидетельства о рождении. Свидетельство о рождении лежит в основе всех последующих документов, удостоверяющих идентичность: пас-

порта, различных налоговых документов и, наконец, свидетельства о смерти. В то же время свидетельство о рождении — двойственный документ: он отчасти дескриптивный, а отчасти перформативный. Действительно, этот документ сообщает информацию о времени и месте рождения человека, его родителях, его поле и так далее. При желании эту информацию можно проверить (путем генетической экспертизы) и таким образом подтвердить или опровергнуть. Другое дело — имя, которое дается человеку при рождении. Это имя никак не может быть подтверждено или опровергнуто эмпирической проверкой.

Именование — это перформативный акт, осуществляемый государством. Можно, конечно, сказать, что имя обозначает индивидуальное тело в его специфичности. Действительно, отпечатки пальцев и другие, еще более точные методы позволяют выделить одно определенное тело среди всех других тел. Однако очевидно, что эти индивидуальные характеристики никак не коррелируют с именем. Но это, конечно, не главное. А главное заключается в том, что акт именования одновременно фиксирует гражданство поименованного. Иначе говоря, вместе с именем человек получает определенный список прав и обязанностей, который в дальнейшем определяет его гражданское состояние. Новорожденный становится подданным.

Подданный есть субъект. Иначе говоря, именование порождает субъективность. Имя и есть индивидуальная душа, имя и есть субъект. В свое время имя давали при крещении. В нехристианских культурах именование также происходило в контексте религиозного культа. Но в наше время именование окончательно стало прерогативой секулярного государства.

Получается, что именно оно является создателем и, соответственно, властителем души. Отсюда становится ясным, почему в наше время поиск идентичности и аутентичности ведет не к душе, а к телу. Если считать, что источником индивидуальной души является универсальный дух, будь то Бог христиан или индийский Брахман, к которому эта душа возвращается после смерти, то душа или субъект действительно может противостоять социальным нормам, поскольку эти нормы конечны, а душа бесконечна. Но если жизнь души начинается с акта именования, то жизнь тела имеет более раннее происхождение: рождение предшествует именванию. К тому же рождению предшествует акт зачатия. В результате тело получает еще более раннее происхождение — более того, его прошлое можно проследить вплоть до первых одноклеточных и амёб.

Таким образом тело становится бесконечным, а душа — конечной. Отсюда берет начало восстание тела против души, телесности против субъектности — восстание, столь характерное для нашего времени. Здесь речь идет о восстании бесконечной телесности против власти государства, осуществляемой посредством именования. Ресурсы для этого протеста отыскиваются в анонимной сфере телесных потребностей и желаний. Здесь, как кажется, индивидуум соединяется с телесной бесконечностью, открывающейся ему через его собственное тело. Проблема тут, однако, в том, что тело понимается одновременно в двух различных смыслах.

В свое время Гуссерль различал эти смыслы следующим образом. Во-первых, мы имеем дело с телом как объектом в пространстве (Körper), наблюдаемом извне, изучаем научно и так далее. Во-вторых, мы имеем дело с внутренним восприятием тела посредством боли или удовольствия. Это внутреннее тело Гуссерль назвал плотью (Leib). Корреляция между телом и плотью менее очевидна, чем это кажется на первый взгляд. Внутреннее переживание тела кажется более объективным, нежели традиционное внутреннее переживание духа. Но откуда берется эта объективность? Происхождение тела можно установить при помощи все того же свидетельства о рождении, в котором упомянуты имена родителей, генеалогию которых можно проследить все далее и далее в прошлое, пользуясь

системой государственных архивов. Кроме того, тело можно подвергнуть научному, прежде всего медицинскому изучению, осуществляемому — прямо или косвенно — все тем же государством. Иначе говоря, если внутренние движения и желания плоти действительно коррелируют с внешним — научным, административным — описанием тела, то это означает, что плоть с самого начала инфицирована государством и его нормами. Если же плоть считать вполне автономной, то ее эффекты могут быть поняты также вполне романтически. Какая тогда разница между желаниями плоти и демоническими искушениями? Если связь с внешним, объективным телом утрачивается и плоть начинает осмысливаться только изнутри, то исчезает и различие между плотским и духовным, поскольку они оба в равной мере являются недоступными внешнему наблюдению.

Поэтому дискурсы об анонимных, коллективных желаниях и процессах всегда оказываются индивидуальными, авторскими дискурсами, будь то дискурсы о бесконечной игре знаков, бесконечной работе деконструкции или бесконечных потоках информации. Но почему эти стратегии анонимизации — отказа от имени — были столь успешны в последние десятилетия? Отчасти потому, что они сулили свободу от государственного контроля. Но в значительно большей степени — освобождение от страха смерти. Телесность здесь дает надежду на спасение от конечности индивидуального Я.

Каждое свидетельство о рождении — это обещание свидетельства о смерти. Не надо никакой внутренней встречи с ничем, как ее описывал Хайдеггер, или встречи с внешней смертельной опасностью, как ее описывали Гегель или Кожев, чтобы встретиться со своей смертью. Достаточно открыть свидетельство о рождении или паспорт, чтобы увидеть в них свою смерть — ибо мы знаем, что всякий, кто рожден, умрет. Каждый раз, когда я отвечаю на вопрос о своем имени, а также дате и месте рождения, я встречаю свою смерть — а ведь в наше бюрократическое время приходится отвечать на этот вопрос достаточно часто. Поэтому понятен соблазн бежать от страха смерти в анонимность телесности и текстуальности. Однако протагонисты этого бегства, от Фуко до Делеза и далее, все же не избежали

необходимости подписывать свои книги данными им государством именами.

Свидетельство о рождении создает разрыв между именем и телом. В этом разрыве видится смерть, видится ничто. Конечно, здесь можно взять сторону тела. Но можно — и сторону имени. Известна традиция умерщвления плоти во имя торжества духа, то есть имени. Известны примеры самопожертвования во имя славы, ради признания современниками и потомками, ради утверждения собственного имени в истории. Совершаются ли эти подвиги во имя государства, которое дало имя — имя, которое субъект хочет прославить? Едва ли.

Да, имя дается государством, но оно не отнимается, если носитель этого имени эмигрировал, сменил гражданство. Государство дает имя, но сам по себе процесс именованья имеет давнюю историю, предшествующую возникновению современных государств. Более того, сами государства тоже имеют имена собственные — эти имена были даны им их основателями, то есть конкретными людьми. Одни государства были основаны династиями, другие — просветителями и революционерами. И многие государства были разрушены военачальниками или теми же революционерами. Иначе говоря, исторически субъект, носитель имени собственного, всегда выступал на одном уровне с государством — также носителем имени собственного. И субъект, и государство знают о своей конечности — и потому могут вступать в борьбу друг с другом. Но государство и анонимная телесность онтологически не пересекаются — и потому их конфликт иллюзорен. Желания плоти легко удовлетворяются в любой политической системе. Общественная мораль еще никому в этом не помешала. Конечно, с таким же успехом можно сказать, что желания плоти никогда не удовлетворяются, поскольку каждое желание хочет бесконечности (*Alles Lust will Ewigkeit*), как говорил Заратустра. Но этого желания не может выполнить никакая политическая система.

Государство анархии

Имя собственное, о котором говорилось выше, конечно, не вполне автономно — оно дается государством и сопряжено с подданством, с гражданством. Соответственно, оно вписывается государственной бюрократией



в свои архивы и занимает в них определенное место. Какое? Не обязательно то, которое нравится носителю этого имени. Отсюда возникает желание освободиться от власти государства над своим именем — за право найти для него место, которое соответствует внутреннему ощущению его носителя. При этом важно учесть, что место, которое имя человека занимает в бюрократических архивах, определяет не только память о нем, но также и его жизненную практику. Имя имеет не только архивное будущее, но и архивное прошлое. А именно, имя регулирует права наследования — материальные и идеальные. Оно вписывает своего носителя в определенные культурные традиции, в определенный социальный класс, в определенную систему социальных конвенций, прав и обязательств. И здесь снова социальная ячейка, в которую попадает носитель имени благодаря своему свидетельству о рождении, не обязательно ему нравится.

Отсюда возникает желание сломать всю эту бюрократическую систему, чтобы получить возможность самому определить свое место в жизни. Такая возможность действительно имеется — чтобы ее достичь, надо основать новое, свое собственное государство — новые



архивы и новую бюрократию, которая бы управляла этими архивами. Или, иначе говоря, создать для себя новое гражданство — другое по отношению к тому гражданству, в котором человек был рожден. Обычный путь к созданию такого нового государства — война, переворот, революция. Все они дают возможность встать у начала новой традиции и новой бюрократии. Здесь национальное государство обновляется — либо основывается новое государство. Однако имеются и другие возможности альтернативного государства — а именно, понимание себя как подданного не эмпирической, а онтологической власти. Такое гражданство можно назвать метагражданством.

Так, платоновский Сократ выступает как гражданин универсального, транснационального государства, управляемого силой разума. Платоновское государство часто называют утопией. Это верно в том смысле, что эмпирического государства, управляемого исключительно силой разума, не существовало и не существует. В то же время Платон полагал, что разум осуществляет свою власть везде и всегда — и в том числе здесь и сейчас. И даже более того, согласно Платону, любая эмпирическая власть от разума, поскольку только разумные поступки ведут к удержанию и увеличению власти, а неразумные — к ее утрате. Поэтому Гегель и полагал позже, что история постепенно подчиняет эмпирическое государство разуму: поскольку исторически только ра-

зумное выживает, в конце истории власть разума находит себе окончательное воплощение в эмпирической власти. Христианство можно рассматривать как веху на этом пути, поскольку христианство провозгласило веру в логос, в разум — и тем самым стало популяризованным, мифологизированным платонизмом. Традиционные государства считали себя суверенными, но в то же время предполагались разумными, то есть признающими верховенство разума. В этом смысле государственное гражданство делало человека также гражданином в царстве разума. Тем самым индивидуум получал возможность апеллировать к высшей инстанции в своей тяжбе с государством — вызывать его на суд разума.

Однако в течение XIX века разум был подвергнут радикальной критике. Сначала Маркс, а затем Ницше и Фрейд перевернули традиционное соотношение разума и власти: было объявлено, что разум есть идеологическая иллюзия, легитимирующая власть. Тем самым рациональная критика власти сделалась невозможной. Теперь можно было лишь свергнуть власть — но не объяснить ее неразумность. В результате власть стала поистине суверенной. Жорж Батай пишет, что суверенной является взрывная личность, то есть опасный человек, способный действовать иррационально, иначе — способный к разрушению и саморазрушению. Таково и современное государство. Оно накопило огромный по-

тенциал разрушения и саморазрушения — от ядерного до кибероружия. Это государство всеобщего разрушения оперирует в социальном пространстве, в котором всеобщие требования разума заменены партикулярными требованиями, потребностями и желаниями различных социальных групп. Все эти потребности и желания имеют происхождение в прошлом — в партикулярных идентичностях, будь то этнические или гендерные идентичности. Все эти партикулярные идентичности противостоят универсальной угрозе тотального разрушения мира и уничтожения человечества — угрозе, которую администрируют современные государства. Часто спрашивают: куда делся критический, негативный потенциал разума, о котором говорили Гегель и Адорно? Почему негация заменилась требованиями позитивного характера — больше доходов, больше прав, больше возможностей внутри существующей системы? Ответ прост: критический потенциал овеществился и превратился в ракетно-ядерный.

В этом смысле характерно, что современное общество одновременно требует максимальной свободы потребления и сексуальной свободы для себя — и минимальной для государственных служащих. В результате эти служащие все более превращаются в касту жрецов, которым положена аскеза — в то время как мирская часть общества не отказывает себе в удовольствиях. Медиа полны возмущенными сообщениями о коррупции в среде государственных чиновников. Также и секс-скандалы непрерывно следуют один за другим. Получается, что государственные служащие не могут быть взрывными субъектами — это привилегия медиазвезд. Госслужащие должны быть серыми, аскетичными людьми без желания и воображения, чтобы сосредоточенно исполнять свою функцию — постоянно увеличивать угрозу тотального уничтожения мира и одновременно нейтрализовывать эту угрозу. В этом современные госслужащие действительно напоминают древнее жречество — до того, как христианство провозгласило, что Бог любит людей и следует разуму. Традиционные религии были прежде всего средствами защиты от божественного гнева. Зевс угрожал молниями, богиня Кали — танцем. Роль современного государства — создавать угрозу тотального уничтожения и одновременно защищать

от нее. Именно поэтому сегодня так опасаются взрывных личностей вблизи ядерной кнопки. Кожев был прав, когда говорил, что госслужащие — это аскетичные служители Ничто. Они служат Ничто, оберегают Ничто — и оберегают от Ничто.

Ничто не может быть негировано — оно может быть только демократизировано. Альтернативой власти суверенного государства не может быть лучшее, утопическое государство — ею может быть только анархия, то есть распространение Ничто на всю мирскую сферу и одновременно нейтрализация его разрушительной энергии. Очевидным образом предпосылкой анархии является всеобщая аскеза. В той мере, в которой современное общество является обществом потребления и принимает всерьез индивидуальные желания своих членов, анархия остается невозможной. В свое время марксизм видел в социалистическом государстве предпосылку для ликвидации государства в будущем, для воспитания населения в духе аскезы, которое может подготовить его к анархии. И действительно, в социалистическом обществе каждый был госслужащим и, соответственно, каждый был жрецом Ничто — жрецом онтологического безвластия, онтологической анархии, от которой постоянно исходила угроза тотальной катастрофы. В конечном счете, это тотальное государственное служение должно было привести к тотальной свободе от государства, то есть тотальному совпадению государства и общества. Этого не произошло, поскольку социализм был интегрирован обществом потребления. В результате возникла современная ситуация, в которой государственный аппарат остается хранителем Ничто, анархии и тотального разрушения, в то время как общество ориентировано на удовлетворение своих плотских желаний. Это, в сущности, очень архаическая схема — наслаждающееся общество и аскетическое жречество. Но современную победу архаики нельзя считать безусловной и окончательной. Скорее следует ждать дальнейших попыток демократизации Ничто — сколь бы опасными они ни казались.

Под властью смерти

В рамках своей концепции биополитики Фуко утверждает, что государство заботится

о человеке, только поскольку он жив — после смерти его тело передается родственникам и погребается согласно ритуалам той религии, к которой принадлежал покойный. Это, конечно, справедливо относительно физического тела покойного. Однако каждый гражданин имеет второе, гражданское тело — и это второе тело переживает его физическую смерть. Речь идет о документации его рождения, обстоятельств жизни и смерти. Такого рода документация хранится обычно достаточно долго. Но в еще большей степени хранится документация о влиянии, которое покойный оказал на структуру и функционирование самого государства — в том случае, если такое влияние имело место.

Действительно, живя в определенном государстве, мы подчиняемся его законам, принятым в прошлом, живем в домах, которые чаще всего были построены до нашего рождения, в городах, которые были основаны еще раньше, пользуемся техникой, которая была создана до нас, читаем литературу, которая была написана до нас, изучаем науку, которая была развита до нас и так далее. Иначе говоря, мы живем в мире, построенном теми, кто уже мертв, — или в ближайшем времени умрет. Государство обучает и приучает жить в этом мире и следовать его нормам — в этом весь смысл образования. Можно сказать, что государство есть зона совместного существования и взаимодействия физических тел ныне живущих людей и гражданских тел умерших людей. При этом очевидно господство умерших над живыми, смерти над жизнью, поскольку, как уже было сказано, законы и нормы, по которым живут живые, были созданы мертвыми.

Местом пребывания гражданских тел является государственная память — но эта память не пассивна, а оперативна. Речь не идет только об исторических нарративах, которые можно знать или не знать. Все законы, действующие в государстве, были когда-то кем-то приняты. Вопрос об их применении здесь и сейчас неизбежно отсылает к истории их возникновения и намерениям законодателей. Ситуация очевидна в случае прецедентного права. Но не менее очевидна она также в ситуации градостроительства — не говоря уже об искусстве и философии. Адаптация к существующим законам или их изменение невозможны без обращения к источникам.

Отсюда возникает протест живых против мертвых — против власти прошлого в борьбе за собственное будущее. Этот протест определил многое, если не все, в культуре Нового времени. Протест этот вполне понятен. Но в то же время он достаточно проблематичен, так как сам имеет давнюю традицию в прошлом — по меньшей мере, от Ницше до Делеза. Однако главное в другом: протест против прошлого только тогда имеет шансы на будущее, когда этот протест приводит к изменению государственных законов и норм — или хотя бы фиксируется в качестве текстов, открывающих перспективу такого изменения. Но это означает, что протестующий должен создать собственное второе, гражданское тело, которому государство обеспечит продолжение жизни в будущем. И действительно, любое государство прежде всего футуристично. Именно потому, что государство сохраняет прошлое, оно способно дать — и дает — обещание сохранить настоящее в будущем. Часто говорится, что люди хотят перемен — но перемены требуют их собственного сохранения, чтобы воистину стать переменами, а не остаться только случайными флюктуациями. Исчезновение государства означает отмену любых проектов перемен — вторую смерть человека, то есть его гражданского тела. И здесь речь идет именно о смерти тела, а не души.

Вопрос о государстве приобретает решающее значение только в условиях радикальных атеизма и материализма. Если государство имеет опору в божественных воле и памяти, то его архивы и нормы не имеют больше значения. Государство может даже полностью исчезнуть, будучи замененным религиозной общиной. Божественная память гарантирует стабильность архива человеческих деяний, а божественная воля — стабильность миропорядка, поэтому роль светской, мирской государственной власти остается в этом случае весьма относительной и явно временной. Религиозное сознание ожидает отмены государства — в эсхатологической перспективе конца света. Но, конечно, конец государства не обязательно должен совпадать с концом света. Если считать, что государство имеет свой источник в душе народа или в каком-либо ином объективном духе, или в развитии производительных сил, или в природе — человеческой природе или природе как таковой, — то можно

также предположить, что государство может исчезнуть без того, чтобы душа народа или законы природы исчезли. А в таком случае отмена государства не означает наступления анархии. Если есть метажоударственная преемственность законов и форм жизни, то государство как форма господства прошлого над настоящим становится действительно ненужным: непосредственная апелляция к Богу, народу или природе обеспечивает следование закону — метажоударственному, онтологическому укорененному закону — здесь и сейчас.

Любая идеология, стремящаяся к отмене государства, предполагает определенную метафизику или, точнее, метаполитику. Иначе говоря, она предполагает наличие высшего закона, стоящего над земными, чисто человеческими законами и определяющего их. Такими могут быть божественные законы, законы природы — но также и динамика развития технологии и производительных сил, а также механизмы сексуального желания и сексуального вытеснения, как они описывается от Фрейда до Лакана. Во всех этих случаях источники государственных законов отыскиваются в жизни. Государство рассматривается как манифестация жизни — будь то живой Бог, или живой дух народа, или природа. Однако в действительности государство является формой доминирования смерти над жизнью — манифестацией онтологического приоритета бессмертной смерти над смертной жизнью. Гегель был прав, когда в своей «Феноменологии духа» говорил о смерти как абсолютном властителе, революция против которого невозможна и которому служит современное, постреволюционное государство.

Действительно, основной деятельностью государства является приготовление населения к смерти. Именно государство обучает граждан осознавать себя смертными — и начать беспокоиться о страховках, пенсиях и наследниках. И именно государство регистрирует биографии своих граждан — то есть то, как они проходят путь, финал которого известен заранее. Здесь биография играет ту же роль, что и мумии фараонов в древнем Египте — прообразе всех последующих государств. Государство пишет хроники своих законов и тем самым также биографии тех, кто повлиял на их принятие и изменение, а также тех, кто им следовал или их нарушал. Иначе говоря, господ-

ство смерти есть в то же время господство политики. Политика ориентирована не на настоящее, а на будущее — если понимать под политикой принятие законов, которые предполагаются действенными также — и даже в первую очередь — после смерти законодателя. Преемственность государственных законов состоит в том, что каждое поколение имеет возможность определять законы, по которым будет жить следующее поколение.

Разумеется, приготовление к смерти — неприятное занятие. Оно неприятно даже тогда, когда происходит посредством создания второго тела — в форме общественно значимых поступков, научных открытий, философских текстов или художественных произведений. Хочется расслабиться, отдохнуть, погулять на свежем воздухе, просто поспать спокойно. Здесь следует сказать, что именно желание отдохнуть, отвлечься и развлечься представляет для государства смертельную опасность — а вовсе не революции и войны, которые как раз и образуют цепь государственной преемственности, вписываются в государственные хроники, меняют государственные законы. Желание отдохнуть и развлечься ослабляет государство и власть прошлого. Люди начинают жить настоящим — и забывают страх смерти, перестают слушаться своего онтологического хозяина. Революции и войны чаще всего следуют за такими периодами общественного расслабления — они напоминают человечеству о смерти, снова заставляют людей бояться смерти и подчиняться законам. Не зря еще в XIX веке было сказано, что только тот, кто жил до революции, может знать, что такое счастье.

Кенозис

Господство смерти над жизнью — это господство универсального над партикулярным. Действительно универсальна только смерть. Все живое партикулярно — хотя бы потому, что оно смертно, то есть, конечно, ограничено во времени и пространстве. Страх смерти есть то, что соотносит человека с универсальным. Вместе с тем страх смерти, то есть тотального исчезновения индивидуального мира человека, всегда распадается на множество партикулярных страхов, опасений и подозрений. Люди постоянно боятся возможных утрат — потери близких, денег, профессиональной перспекти-



вы и так далее. Все эти частичные утраты указывают на утрату собственной жизни как на свой горизонт — и далее на возможную гибель человечества, Земли, солнечной системы и космоса как такового. Будущее обещает смерть. Время движется в пустоту — и само это движение есть процесс опустошения: кенозис.

Государство есть одно из следствий и в то же время орудий этого опустошения, поскольку очевидно, что второе, гражданское, административное тело человека можно рассматривать как результат опустошения его первого, физического тела. Иначе говоря, административное тело есть кенотическое тело. Ранее было сказано, что мы узнаем о своей смерти от государства, однако можно предположить, что само государство возникло из попытки адаптироваться к кенотическому, опустошающему движению времени. Но если об источнике страха индивидуальной смерти и всеобщей гибели можно спорить, то еще более неясным является вопрос о том, насколько этот страх обоснован — насколько можно быть уверенным в том, что история мира действительно закончится его исчезновением. Впрочем, на этом месте следует осуще-

ствить рекомендованное Гуссерлем феноменологическое эпохе и отказаться от вопроса о том, откуда возникает первичное знание о смерти и в какой мере оно обосновано. Достаточно сказать, что наше понимание истории кенотично — мы видим будущее как смерть, отсутствие, пустоту. Любой отказ от этого кенотического видения ведет к метафизическим иллюзиям, от которых сама история научила нас отказаться.

Когда говорится об утратах, кажется, что речь идет об утратах чего-то дорогого сердцу — и таким образом любые тематизации негативности, опустошения, кенозиса представляются пессимистичными. На самом деле это не так. Большая часть того, что существует, может вызвать только раздражение и желание, чтобы оно исчезло. Кенозис есть стратегия выживания в истории, стремящаяся к нулю. Это внутреннее опустошение и стремление к нулю есть то, что мы называем субъективностью. Субъект не есть нечто онтологически предданное. Субъект конституируется антиципацией личной смерти и конца мира. Именно поэтому субъект способен сопротивляться смерти — затягивать период жизни. Карл

Шмитт ввел понятие *katechon*, характеризующее государство как осуществляющее отсрочку конца света — сопротивляющееся приходу конца света. Но чтобы выполнить эту роль, государство должно накопить разрушительную силу. В наше время уже есть государства, которые способны разрушить жизнь на всем земном шаре. Соответственно, страхи, опасения и подозрения направлены сегодня как вовне государства, так и на само государство.

Эти страхи носят универсальный характер — и именно они делают человека универсальным. Любые потребности и желания конкретны, предметны и конечны. Также конечны и любые витальные энергии. Любое представление о бесконечном желании отсылает к теологии, поскольку предполагает возможность вечной жизни — или хотя бы вечного движения, если речь идет о машинах желания. Напротив, страх бесконечен не потому, что его носитель бесконечен, а поскольку бесконечно ничто, являющееся его предметом. Так иногда говорят, что страх экологической катастрофы универсален, поскольку он объединяет всех людей, которые живут на Земле, так как все они зависят от экологии. Но даже если экологический баланс будет установлен и сохранен, остается возможность, что Земля будет уничтожена случайным астероидом или ядерной войной. Иначе говоря, даже страх экологической катастрофы остается слишком предметным — и потому конечным, а не универсальным. Бесконечности страха соответствует бесконечность воображения, которая уводит индивидуума от реальности. Страх отсылает к эмпирически недостижимому и, может быть, даже невообразимому — иначе говоря, к трансцендентному. Это тот страх, о котором писал в свое время Кьеркегор — чрезвычайно личный и в то же время универсальный. Некогда говорили о «страхе божьем», но и этот страх остается слишком конкретным — слишком определенно отсылающим к социально установленному представлению о божьей божественности. Известно, что люди, склонные к страхам и опасениям, часто прибегают к ритуалам, табу и оберегам, чтобы оградиться от опасностей, которые их, как им кажется, повсюду подстерегают. Эти ритуалы и табу носят, как правило, очень индивидуальный характер и производят впечатление бессмысленных. Все попытки их объяснения редуцируют их к пред-

метным, понятным страхам, которыми они не являются. Необъяснимость этих ритуалов как раз отсылает к трансцендентному страху или, точнее, страху трансцендентного. Кьеркегор объяснял таким образом решение Исаака — как иррациональный, абсурдный акт, вызванный страхом перед трансцендентным. Но если Гегель прав и все современные государства возникли из страха смерти, то становится понятным, почему их политические и бюрократические ритуалы часто кажутся столь абсурдными. Их абсурдность есть лишь форма кенозиса. В процессе кенозиса язык и даже социальная практика утрачивают смысл — они все более становятся бессмысленными ритуалами, как кажется, защищающими от трансцендентного страха.

Те же процессы очевидны, если проследить эволюцию пострелигиозного, атеистического искусства. Оно уже в начале XX века демонстрирует волю к абсурдному и лежащему за пределами понимания. Практически все работы того времени носят характер частного ритуала. Это особенно выявлено в перформансах Хуго Балля, который связывал свою трансрациональную чисто звуковую поэзию с занятиями демонологией. В контексте послевоенного искусства с той же ясностью эта идея была реализована в проекте Кристофа Шлингензифа «Церковь страха». В инсталляциях под этим общим названием Шлингензиф собирал как религиозные символы, так и цитаты из прошлого модернистского и современного ему искусства, как, например, уринар Дюшана. Здесь универсальное выступает не как статистически усредненное, а именно как трансцендентное, то есть такое, с чем индивидуум может вступить в контакт на тех же основаниях, что и коллектив.

Во второй части своего эссе о происхождении искусства Хайдеггер пишет, что высшее назначение архитектора в том, чтобы произвести искусственный разрыв, разлом (*Riss*) в единстве мира. Мир представляет собой «сплошность», если так можно выразиться. Архитектор разрывает эту сплошность и тем самым — зону пустоты, зону ничто. Так архитектор создает возможность возникновения публичного пространства — пустого пространства, в котором люди могут собираться. Такое собрание возникает в результате того, что люди оставляют свои обычные индивидуальные занятия —

и собираются в месте, которое также нефункционально и является местом не коллективной работы, а пространством пустоты. Примером такого пространства служит для Хайдеггера греческий храм. Но Хайдеггер не имеет при этом в виду какой-либо специфический религиозный культ служения. Он говорит о том, что собравшийся в искусственно созданной пустоте народ оказывается в центре мира — между небом и землей, между людьми и богами. Таким образом, здесь речь идет о создании идеальной наблюдательной позиции — метапозиции, трансцендентной позиции. Для Хайдеггера такая позиция не дана онтологически, но может быть создана искусственно — средствами искусства.

Государство есть также форма пустоты — маркировка определенной зоны внутри мирового пространства, которая позволяет различить внутреннее и внешнее. Народ, то есть все те, кто собран внутри границ государства, получает возможность следить за внешним пространством, от которого может произойти угроза. Здесь речь идет, очевидно, не только о внешней политике, но и о тотальности космоса, о богах, о трансцендентном. Сами по себе эти границы не имеют никакой определенной мотивации и никакого объяснения. Они обычно проводятся посредством применения насилия. Слово «разрыв» (Riss) отсылает очевидно к акту насилия. Таким образом, можно сказать, что границы государства трансцендентны всякому смыслу — они, в сущности, абсурдны. Также абсурдны государственные ритуалы и функционирование государственной бюрократии. Но, как уже было сказано, от страха трансцендентного спасает не содержание, а форма. Государственный формализм очерчивает пространство безопасности — превращая гражданина из потенциальной жертвы внешних сил в их наблюдателя.

Коррупция

Государственный формализм подвержен, однако, давлению не только извне, но и изнутри. Речь идет о подозрении, что этот формализм фиктивен, что на самом деле он служит лишь ширмой для частных интересов. В своей теории государства Платон описывает известные ему из истории государства как служащие интересам различных групп населения — как

орудия их господства. Это может быть легитимная монархия, диктатура, олигархия или господство большинства (демократия). Иначе говоря, Платон полагает, что государства всегда играли только инструментальную роль. Государство философов представляет, напротив, трансцендентную власть. Впрочем, марксизм видит в платоновском идеализме только уловку, идеологически оправдывающую фактическое доминирование господствующего класса. Таким образом, вопрос остается неснятым: является ли государство только оформлением и стабилизацией фактического господства каких-либо общественных групп, или государство обладает относительной автономией от общества — и таким образом способно сбалансировать интересы этих групп. Автономия государства часто отвергается в пользу, как кажется, более реалистического и критического подхода к государству как орудию правящего класса.

Однако по меньшей степени относительная автономия кажется более вероятной, если рассматривать государство не в синхронном, а диахронном — историческом или даже, скорее, трансторическом — измерении. Дело в том, что государственные институты остаются относительно незатронуты сменой правящих классов и групп населения. Это хорошо видно по тем странам, которые пережили достаточно радикальные революции — таким как Франция, Германия или Россия. Эту стабильность можно, конечно, попытаться объяснить духом соответствующих народов. Но в разных странах государства к тому же очень похожи между собой: везде есть президенты (или конституционные монархи), правительства, армии, полиция и так далее. Речь идет об аппаратах и институтах власти, которые, на первый взгляд, играют чисто инструментальную роль и выполняют волю господствующих групп. Но дело в том, что группы эти со временем исчезают — а государства и их аппараты остаются. И более того: сама память об этих классах и группах сохраняется исключительно благодаря государственным архивам. Иначе говоря, здесь, как и в остальных аналогичных случаях, медиум — это месседж. Если государство является медиумом для господства определенных групп населения, то оно выступает медиумом также и для утраты этого господства — и для памяти об этом господстве.

Отсюда возникает проблема с привычным отождествлением прекращения господства человека над человеком и ликвидацией государства. Действительно, если государство ликвидируется, то ликвидируется и историческая память об истории власти. Тем самым утрачивается знание того, как власть осуществляется и проявляется. Иначе говоря, с утратой государства утрачивается и способность людей установить, являются ли они объектами господства или нет. В свое время Платон стремился освободить государство от влияния частных и групповых интересов путем отмены частной собственности и предотвращения ситуаций, в которых могли бы возникнуть родственные связи — родители не должны были знать своих детей и так далее. Здесь действительно медиум становится меседж: государство перестает служить частным и групповым интересам — и таким образом приобретает автономию, которую Платон ассоциировал с высшей справедливостью.

Другим вариантом избавления от роли государства как орудия подавления является анархия. Здесь ликвидируются не частные и групповые интересы, а государство как орудие осуществления этих интересов. Но в таком случае, как уже было сказано, невозможно установить, какие из этих интересов доминируют, поскольку утрачивается медиум сравнения. Между тем любые частные и групповые интересы ориентированы на будущее — на планирование будущего, на обеспечение собственной жизнедеятельности, на самопроизводство и так далее. Подобного рода планирование будущего невозможно без разделения труда — и тогда сразу возникает вопрос: приводит это разделение труда к неравенству и возникновению власти одних над другими или нет? Ответить на этот вопрос можно только сравнением настоящего положения вещей с прошлым — но для этого именно и требуется государство как медиум такого сравнения.

По меньшей мере, в постмонархическую эпоху государство не определяет себя как орудие власти одного человека или одной семьи. Так что когда в таком государстве говорится о господстве частных интересов, речь идет о подозрении в коррупции. Это подозрение разрушает доверие к государству как чистой форме. Тут важно иметь в виду: подозрение в коррупции не требует доказательств и имун-

но по отношению к любым опровержениям. Как уже сказано, государственный формализм сам по себе является результатом подозрений и страхов — попыткой оградиться от них. Тут логика и доказательства бессильны. Люди либо верят в действенность государственных ритуалов, либо — нет. Подозрение в коррупции есть симптом утраты этой веры. Часто предполагается, что следствием подозрения в коррупции может явиться революция. Но революция возможна только тогда, когда государство официально, открыто провозглашает себя орудием господства каких-либо частных интересов. Одного подозрения для революции недостаточно. В таком государстве результатом подозрения в коррупции является борьба за признание (recognition).

Иначе говоря, общественные группы, которые подозревают, что их интересы — в результате коррупции — недостаточно учитываются, начинают оказывать давление на административные аппараты государства, чтобы улучшить свое положение. Так, многие представительницы феминизма полагают, что мужчины способствуют карьере других мужчин — в обход женщин. То же можно сказать о других меньшинствах, использующих государственные институты для улучшения своего общественного положения. Здесь государство выступает не как противник, а, напротив, как союзник в борьбе против неравенства в социальной сфере. Иначе говоря, эта борьба укрепляет, а не ослабляет государство. Любое требование отмены государства и установления анархии идет, напротив, как раз на пользу социальным группам, которые подозреваются в коррупции. Поскольку именно эти группы доминируют во внесоциальном социальном пространстве, анархия может только укрепить их позиции.

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 Кельне.



Материал иллюстрирован люстрами Ханса ван Бенгема.

Илья Будрайтскис

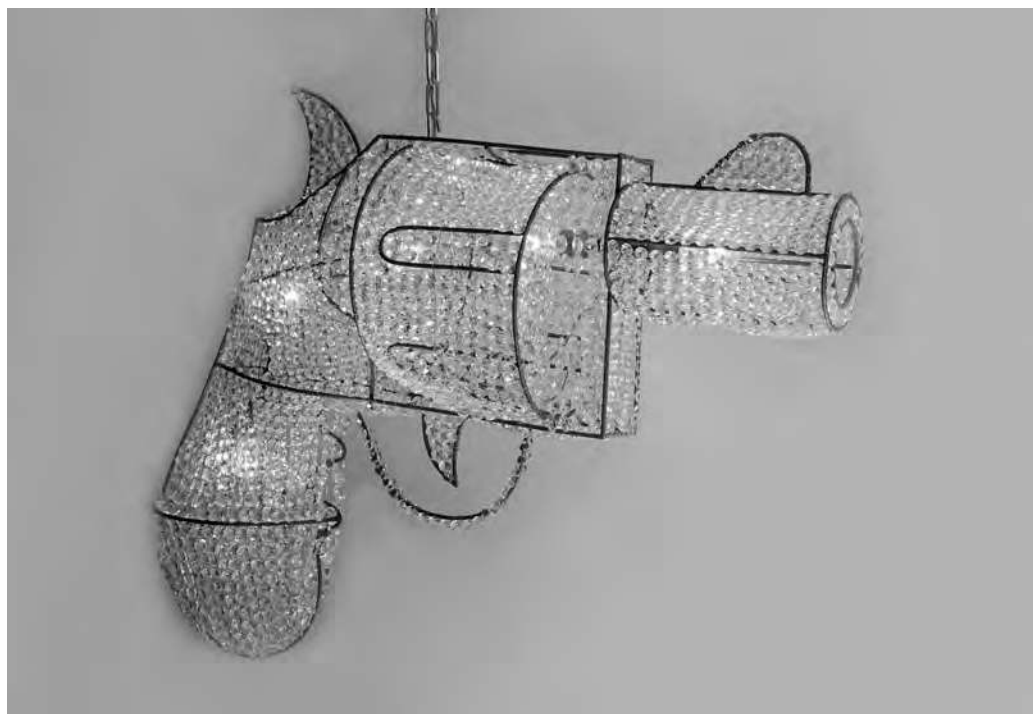
О стабильности хаоса и хрупкости порядка

Один из главных российских официальных нарративов можно обозначить как «рождение порядка из хаоса». Этот сюжет, вероятно, известен сегодня каждому: передел государственной собственности и отступление от исторического опыта в пользу либеральных доктрин на рубеже 1980-х и 1990-х привели к социальной катастрофе, моральной деградации и реальной угрозе потери национального суверенитета. Эрозией государственной власти воспользовались олигархи, превратившие страну в пространство ничем не ограниченной конкуренции за влияние и ресурсы. Рыночная революция, согласно олигархическому плану, должна была стать перманентной, сделав абсолютное господство частного интереса новым хаотическим принципом жизни. Приход Путина переломил эти угрожающие тенденции, прочно отделив бизнес от власти, и вернул стране ее достоинство. Однако созданный им порядок оказался возможен лишь в силу преемственности по отношению к предшественному хаосу: результаты рыночной трансформации были не отменены, но закреплены и развиты.

Такое обозначение преемственности принципиально антиреволюционно: современный режим не пытается произвести реставрацию, а синтезирует свершившийся социальный переворот и его критику, утвердив непрерывность национальной истории. Эта непрерывность предполагает тщетность любых радикальных перемен, целью которых является установление новой нормы. Напротив — всякий переворот лишь подтверждает скрытую логику тысячелетнего государства, воспроизводящего себя в различных формах, соответствующих духу времени. Обратной стороной этой консервативной формулы является принципиальное несовершенство государственно-

го порядка, отвергающего позитивный идеал любого рода. Ценность этого порядка определяется его хрупкостью и непостоянством, а его устойчивость возможна лишь благодаря постоянному присутствию воспоминаний о реальности хаоса в коллективной памяти. Временно изгнанный из настоящего, хаос сохраняется в нем одновременно и как призрак недавнего прошлого, и как устрашающая потенциальность.

Пришедший на смену 1990-м новый порядок основывает свою легитимность одновременно на преодолении хаоса и на генетической связи с ним. Именно способность разглядеть реальность хаоса за видимостью порядка создает современную идентичность атомизированного гражданина, который предпочитает разумно воздерживаться от любых проектов коллективного изменения существующего положения вещей. В то же время мудрая пассивность индивида находит свое подтверждение и в представлении о преемственности государственных форм, неподвластных рационализации. Эта установка соответствует другой способности — опознать в истории метафизическую структуру порядка, проступающую сквозь хаос борьбы за радикальные перемены. Наконец, еще одним элементом вписанного в социальный и политический порядок субъекта становится идея динамического равновесия — постоянного переопределения точки, в которой может быть зафиксировано примирение со своим текущим состоянием. Идея равновесия в данном случае определяет как представление о балансе групповых интересов, так и индивидуальные стратегии успеха и самосовершенствования. Ниже я попробую кратко обозначить генеалогию каждого из этих элементов и описать формулу их парадоксального сочетания.



I.

Итак, ценность существующего порядка определяется актуальной возможностью его утраты. Основание этого порядка — физическая безопасность индивида — постоянно должно ставиться под сомнение, а напоминание о его условности составляет ядро воспитания гражданина. Стоит вспомнить, что «Левиафан» Гоббса создавался именно как пособие по политике, доступное восприятию каждого. Этот трактат был написан по свежим следам английской революции и гражданской войны, завершившейся установлением диктатуры Кромвеля. Практический урок этих событий — абсолютное преимущество любого порядка перед хаосом и расколом общества — переводился Гоббсом на язык политической теории, фундаментом которой был исключительно чувственный опыт, неизбывное переживание страха перед другим.

Особенность теории общественного договора Гоббса состоит в том, что она не только не фиксирует исторический момент перехода от естественного состояния к гражданскому, но отрицает наличие какой-либо границы, от-

деляющей одно от другого. Естественное состояние не сменяется гражданским, а как бы опрокидывается в него. Природа настороженных и враждебных друг к другу индивидов, оставаясь неизменной, подвергается рационализации. Она постоянно сдерживается самодисциплиной индивидов, чей взаимный страх заставляет их делегировать свою свободу и право на суждение суверену. Этот суверен лишен своего собственного тела и представляет лишь продукт коллективного воображения. Но именно эта фиктивность тела суверена дает ему возможность опосредовать отношения между собой реальных индивидуальных тел. Переплетение этих тел, в действительности заключающих договор каждого с каждым, оказывается возможным только благодаря идеологической конструкции. Эта идеология, однако, работает не в скрытом виде, а напротив, только когда обозначает собственную условность. Порядок гарантирует не страх перед сувереном (хотя по условиям договора он обладает безграничным правом карать и миловать), но друг перед другом. В слабости суверена — подлинный источник его силы.

Хаос естественного состояния должен как бы постоянно просвечивать сквозь тонкую ткань порядка. Эта уязвимость, обратимость и врожденное несовершенство государства заставляют гражданина повиноваться.

Государство в материалистической теории Гоббса превращается в политически нейтральный инструмент, искусственного человека, созданного людьми из плоти и крови для постоянного укрощения своей дурной природы. Лишенная собственного содержания, эта чистая проекция коллективного воображения оказывалась, по выражению Карла Шмитта, «морально слепой»: государство отнимает у индивида внешнюю свободу действия, предоставляя ему полную автономию внутренней, духовной жизни. С этой точки зрения модель Гоббса часто принято считать соответствующей современной западной либеральной демократии, с ее торжеством «негативной свободы»: господством приватного над публичным, атомизацией общества и превращением политики в голую технологию.

В то же время антропологический пессимизм и условность государственного порядка, который в любой момент может быть поглощен хаосом скрытой гражданской смуты, парадоксальным образом сближают Гоббса с религиозно-консервативными установками. Например, русское самодержавие XIX века описывало себя как государство, которое не стремится к публичным целям всеобщей справедливости и не обещает счастья своим подданным. Являясь порождением греховного мира, оно, как и все существующее, обречено на гибель. Добродетель смирения состоит в том, чтобы принять несовершенство государства и отказаться от идеи его рационального преобразования. Реформы и революции движимы гордыней, предполагающей, что человеческий замысел может заменить собой божественный. Наказанием за отступление от религии и Церкви — Царства Божьего, опрокинутого в мир, — станет катастрофа, приход хаотического Царства Антихриста, в котором моральные ценности будут перевернуты и получат обратное содержание. Призрак революции, нависавший над самодержавием последние сто лет его истории, прямо отождествлялся консервативно-православной мыслью с грядущим Апокалипсисом. Возмож-

ность конца света, согласно этому подходу (например, для Иоанна Кронштадтского, Льва Тихомирова и в значительной степени для Федора Достоевского) не расположена в историческом времени — к нему нельзя подготовиться и предугадать его наступление. Его страшный образ присутствует в каждом моменте духовной брани между добром и злом, определяющей и постоянно балансирующей на грани хаоса общество, и внутреннее состояние каждого отдельного человека. Гражданский мир, скрепленный монархической властью, не идет к своему осуществлению, но определяется горизонтом будущего, но постоянно зависает на краю пропасти. Ключевым элементом консервативной проповеди подчинения является перманентная фиксация кризиса (прежде всего, морального), в котором находится общество.

И в модели Гоббса, и в консервативной эсхатологии относительная устойчивость настоящего положения вещей определяется постоянным напоминанием о возможности погружения в хаос, а, следовательно, условности и ненадежности существующего порядка. В современной российской версии оправдания порядка через потенциальность хаоса гоббсовский индивид, парализованный животным страхом перед другим, и консервативный монархист, трепещущий при мысли о катастрофе¹, удивительным образом находят друг друга.

II.

Если способность опознать реальность хаоса в условности порядка определяет поведение гражданина в настоящем, то обратный навык — видеть порядок в хаосе — соответствует взгляду на прошлое. Сквозь перевороты и восстания, хаос борьбы и конфликтов, наполнявших различные эпохи, необходимо установить истину тысячелетнего государства, постоянно воссоздающего себя через смену форм и символов. Стремление к переменам тщетно, так как представляет лишь произвольные порывы каждого поколения, воображающего, что оно способно создать нечто принципиально новое и перевернуть страницу истории. Привилегия настоящего, господствующего над прошлым, дает возможность

разглядеть «порядок в беспорядке» (по выражению де Местра) — внутреннюю связь эпох, недоступную их современникам. Все революции прошлого, вопреки собственному амбициозному самонимению, лишь утверждают то, против чего были направлены. Ослепленные милленаристской верой в возможность разумного порядка, религиозными или секулярными версиями установления Царства Божьего на Земле, они неспособны принять истину подлинного божественного замысла, не постижимого для разума. Тезис «порядка в беспорядке», восходящий к французской консервативной мысли XIX столетия, к де Местру и Токвилю, находит свое выражение в различных политически окрашенных способах девальвации революции — от религиозно-консервативного смирения до либеральной иронии, возвышающей себя над наивным историческим оптимизмом прошлых поколений. Вместе они создают либерально-консервативный консенсус презентизма — господства настоящего над прошлым и отказа от проектов лучшего будущего — выражением которого на уровне повседневности становится деполитизация и скепсис в отношении коллективных действий.

III.

Если в первом случае порядок постоянно содержит в себе потенциальный хаос, то идея равновесия предполагает его как постоянно переопределяемую точку баланса в мире хаотического столкновения интересов. Равновесие — это форма хаоса, придающая ему в ограниченной перспективе устойчивость и предсказуемость. Для того чтобы его достичь, необходимо признать невозможность установления нормативного порядка, в котором наличие общих ценностей позволяет перейти от борьбы и конкуренции к солидарности и сотрудничеству. Идея равновесия (или эквилибриума) в сфере теории международных отношений оппонирует универсалистским доктринам, восходящим к кантовскому «вечному миру» — то есть возможности глобального государства (или союза государств), основанного на законах свободы. Кантианский подход предполагает, что только преодолев естественное состояние природной необхо-

димости, полностью подчиняющие как индивидов, так и государства, можно достичь подлинного порядка, исключающего насилие и войну. Иными словами, необходимо прийти к не подлежащему пересмотру гражданскому состоянию не только внутри государств, но и вовне. Национальный суверенитет, таким образом, должен постоянно ограничиваться и в перспективе изживаться через усиление роли международных организаций и глобального гражданского общества. Несложно заметить, что современная Россия на международной арене идет в авангарде скептиков, опознающих в универсалистской риторике любого рода лицемерное прикрытие партикулярных целей западных держав. С точки зрения реализма (не только в путинской версии, но и в менее радикальных²), альтернативой утопии «вечного мира» является определение точки, в которой естественные устремления суверенных государств должны уравновесить друг друга, создав прочные основания международной безопасности. Постоянным и внеисторическим элементом системы, гарантирующей мир, является признание естественного состояния борьбы в качестве данности, тогда как конкретные очертания и принципы этой системы определяются историческими обстоятельствами. Чем меньше иллюзий по поводу возможности «вечного мира» будут иметь мировые акторы, тем быстрее может быть установлен действительный и долговременный мир.

Такой мир, опирающийся на эквилибриум, то есть сложную и хрупкую конструкцию со множеством переменных, неизбежно будет и миром плюралистическим («плюриверсумом», по определению Карла Шмитта) — ситуационным «единством непохожих». Сдерживаемый лишь на время мировой хаос состоит из множества партикулярных «порядков», внутреннее единство которых обеспечивается исторически сформированными религиозными и политическими формами. Лишь признание множественности форм дает возможность найти требуемое равновесие (к этому рецепту, в частности, сводится знаменитое «Столкновение цивилизаций» Сэмюэля Хантингтона). Принципиально, что каждый из этих «порядков» определяется исключительно с позиции текущего момента, как нечто статич-

ное и лишенное внутренней динамики. Именно поэтому «цивилизации» Хантингтона как бы не имеют истории и определяются самим фактом присутствия здесь и сейчас. Православная, исламская или буддийская цивилизации представляют собой непроницаемые, гомогенные «порядки», каждый из которых молчаливо хранит секрет собственного внутреннего равновесия. Их внешняя экспансия сдерживается исключительно противодействием других суверенных государств — так же, как в гоббсовском естественном состоянии свобода тела ограничивается лишь материальным присутствием другого тела. Порядок оказывается возможным только как результат высокого искусства дипломатии, вырывающей у хаоса войны редкие моменты мира.

Метафора равновесия сопровождается неустойчивый порядок и на уровне вовлеченного в рыночную конкуренцию индивида, переживающего постоянную неуверенность в себе и утрату надежных жизненных стратегий. Погружаясь в депрессию и ощущая гнетущую дисгармонию окружающего мира, он всякий раз должен воссоздавать свою мерцающую субъектность. Это воссоздание (происходящее, как правило, при помощи популярных пособий по психологии и бодрых тренеров личностного роста), постоянно фиксирует кризис, максимальный дискомфорт обстоятельств, посредством преодоления которого неолиберальный индивид снова обретает себя. Главным средством для этого оказывается волевой выход из статичного положения, «зоны комфорта», и постоянный поиск нового положения динамического равновесия. Успешный человек всегда одержим миссией нарушения собственного состояния покоя и потребности в действии, лишенной цели.

IV.

Итак, современный социальный и политический порядок оказывается возможным только благодаря постоянно присутствующей реальности хаоса. Условность и непостоянство этого порядка делают его господство бесконечным, а присущее ему состояние тревоги питает тоску по подлинному порядку, которой обязаны своими успехами правые популистские движения. Но запрос на порядок,

установленный сверху, неизбежно влечет за собой реставрацию хаоса борьбы всех против всех, прикрытого видимостью порядка. Эта печальная внутренняя истина всех реакционных движений: стремление к управляемости мира приводит к еще большей неуправляемости. Массовое распространение конспирологического мышления также является элементом бесплодной веры в дисциплинирующее государство, этого «сердца бессердечного мира». Потребность в порядке, приходящем на смену хаосу, — разумном порядке вещей, сменяющем состояние природы — лежало в основе традиции радикального Просвещения, от Спинозы до Маркса. Той традиции, о которой самое время сегодня вспомнить.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1 Тема перманентной возможности Апокалипсиса, обусловленного непредрежденным итогом развернувшейся в наши дни моральной битвы между истинными и ложными ценностями, была совсем недавно актуализирована в выступлении Патриарха Кирилла.

Патриарх Кирилл рассказал о признаках скорого конца света // *Интерфакс*, 20 ноября 2017.

2 Классикой реалистической мысли, например, являются «Power of the Nations» Ганса Моргентау или «A World Restored» Генри Киссинджера. В последней книге Венский конгресс 1814 года приводится как пример долговременного мира, основанного на равновесии сил.

Илья Будрайтскис

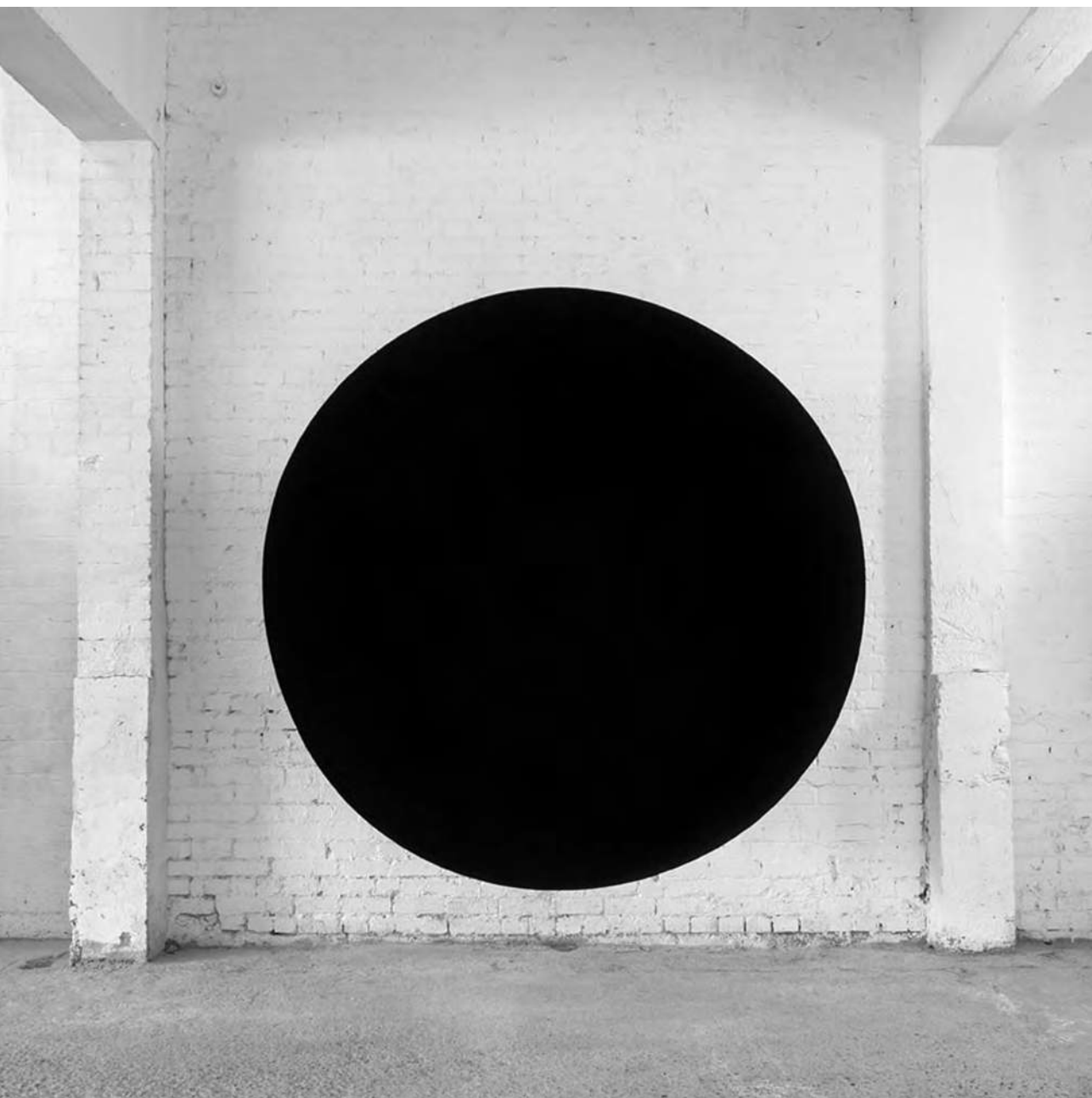
Родился в 1981 году в Москве.

Историк, теоретик, публицист.

Преподаватель «Шанинки» (Московской высшей школы социальных и экономических наук), читает авторские курсы в ряде других образовательных институций.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Аниш Капур «Пустота», 1989.

Марко Сенальди

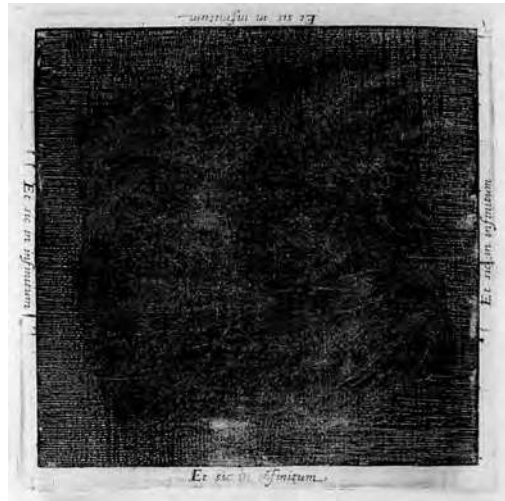
Краткая история Хаоса

I.

История идей немного напоминает головоломку определенного типа. Перед нами ряд точек, беспорядочно разбросанных в ограниченном пространстве, по-видимому, никак не связанных друг с другом и ничего не обозначающих. Но если их соединять, постепенно начинает проявляться фигура, и по мере того, как присоединяется все больше точек, рисунок становится все более отчетливым. Таким же образом, как изолированные элементы, никак не связанные друг с другом, в культурном пространстве появляются конкретные художественные феномены. Но даже если они иногда кажутся весьма отдаленными друг от друга, если вы начнете устанавливать между ними связь, то может случиться, что расплывчатая туманность превратится в четкий рисунок, имеющий определенное значение.

Что общего между древнегреческой поэмой «Теогония», современным понятием *газа*, введенным в начале XVII века некоторыми химиками, темными писаниями автора-адепта розенкрейцерства, знаменитым «Черным квадратом» Казимира Малевича и павильоном «Хендай» на зимних олимпийских играх 2018 года? Очевидно, никаких. Однако по мере приближения к этим «выпуклостям» мы начнем обнаруживать в кажущемся пустым поле культуры многие другие небольшие точки, которые образуют связанное целое, рассказывающее нам определенную историю; это будет альтернативный рассказ о современности и ее мучительных отношениях с беспорядком и его возможными репрезентациями.

В начале XVII века фламандский химик Ян Баптиста ван Хельмонт, ученый и последователь алхимической теории Парацельса, заявил об открытии нового класса летучих веществ, которые он решил назвать газом. Если вы откроете огромный том полного собрания его



Роберт Флауд. Иллюстрация понятий макро- и микрокосмоса, 1617.

сочинений, изданного под редакцией его сына Меркурия (Ван Хельмонт, очевидно, имел слабость к классике...) и переизданного в 1707 году, то обнаружите там определение газа как духа испарения, производимого ферментацией. Ван Хельмонт, отказавшись от аристотелевского понятия материи, понимавшейся как сумма четырех классических элементов (вода, огонь, воздух и земля), идентифицировал совершенно новый элемент, которому было суждено большое будущее в истории химии и в жизни каждого из нас. Он пришел к пониманию того, что воздух состоит из различных газов, проложив тем самым путь исследованиям Бойля, установившего позже, в 1662 году, закон газа. Но нам в данном случае интересно, что для того, чтобы определить этот новый «тонкий и летучий пар», он изобрел

слово, отсылавшее к греческому термину «хаос»: «Я назвал его "Газ", наподобие древнего тайного Хаоса»¹.

Так Ван Хельмонт совершает операцию, типичную для раннего модерна: пытается дать определение чему-то совершенно новому, наделяя его значением, позаимствованным из классического мира. На самом же деле хаос — это божество, упоминаемое в одной из древнейших греческих поэм, а именно в «Теогонии» Гесиода (написанной, вероятно, около VIII века до н. э.). Описывая происхождение всех богов, поэт уделяет особое внимание Хаосу, понимаемому, в отличие от настоящих современных богов, как бесформенная докосмическая сущность, наводящая ужас даже на бессмертных божеств. Хаос — это необъятная бездна, ужасная пропасть, простирающаяся между землей и Тартаром, непроходимая для человека, темное, мрачное, неупорядоченное пространство, называемое Гесиодом «самым первым» источником всех вещей, — буквально на всех, людей и богов, наводит страх.

Почему же тогда для объяснения такого рационально доступного для понимания и экспериментально демонстрируемого химического феномена ван Хельмонт избирает в качестве источника своего вдохновения древний миф о Хаосе?

Уже в эпоху классической Греции, в разгар демократического эксперимента в Афинах в V веке до н. э., самый знаменитый из комедиографов, Аристофан, позволяет себе остроумную пародию на античную теогонию, не только будучи уверен в том, что зрители его поймут, но и имея прямое намерение заставить их улыбаться. Это значит, что космос стал в городе предметом повседневных споров, а Хаос, хоть и был сначала пугающим, — мифом, обладающим невероятным очарованием. В последующие века, когда в Западном мире утверждалось христианство, все апологеты и писатели на священные темы, от Августина до Фомы Аквинского, должны были иметь дело с проблемой происхождения космоса и соотношения языческих литературных и философских источников с описанием, содержащимся в первой книге Библии, священного текста *par excellence*, — Книге Бытия. Ссылка на античное представление о Хаосе понадобилась ван Хельмунту для того, чтобы его образованные

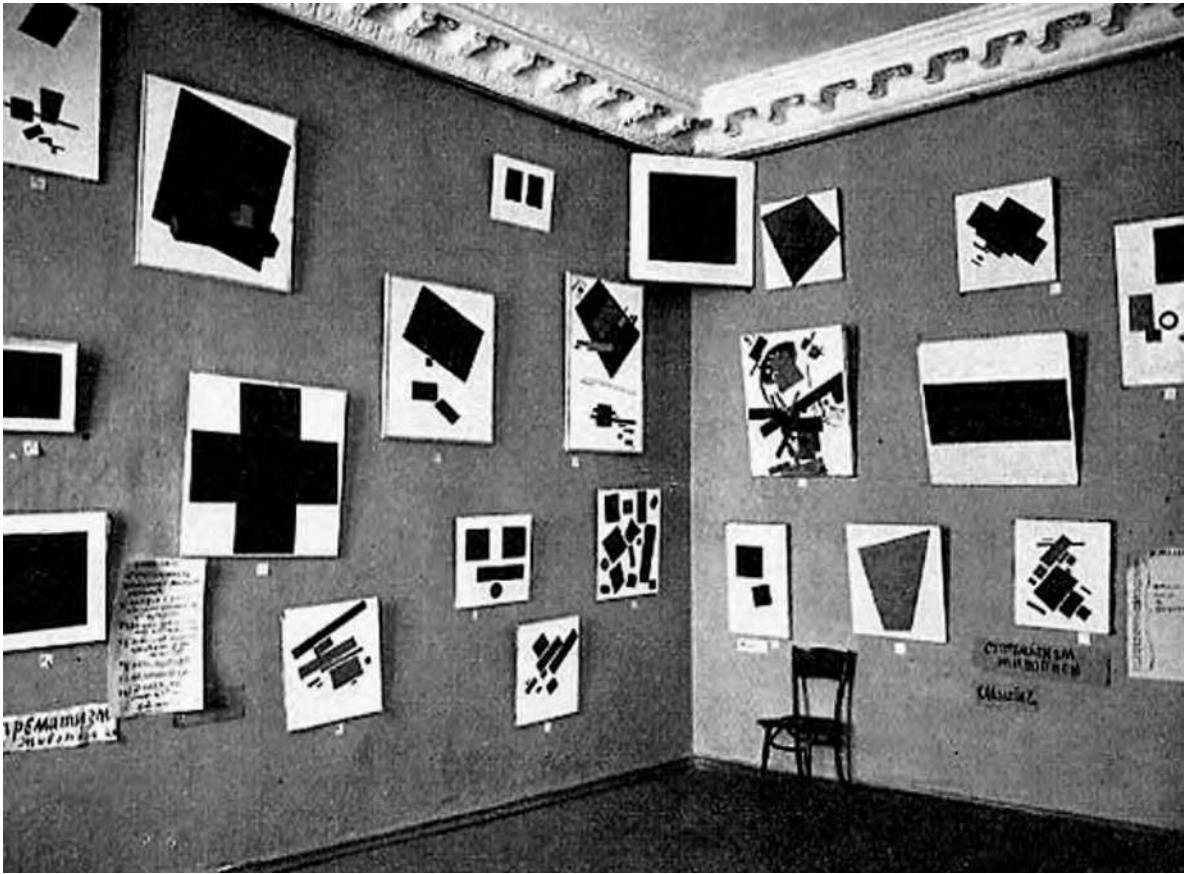
читатели легче приняли вводимое понятие газа. Однако в промежутке между древним и средневековым миром и эпохой ван Хельмонта произошло нечто, что полностью изменило отношения между человеком и космосом.

II.

В трактате Коперника «Об обращении небесных сфер», опубликованном после смерти автора в 1543 году, и прежде всего, в книге Галилея «*Siderius Nuncius*», изданной в 1610, была определена, сначала в качестве гипотезы, а затем доказана при помощи экспериментальных наблюдений бесконечность Вселенной и опровергнуто представление о центральном положении в ней Земли. Человечество снова оказалось перед лицом пугающей загадки Хаоса — только теперь это уже был не миф о предках, а реальность безграничного космоса, в пустоте которого без цели и смысла, подобно разбросанным атомам, рассеяны крошечные планеты.

Острое чувство растерянности, охватившее интеллектуалов XVII столетия сразу после открытия Галилея, засвидетельствовано в целом ряде стихотворений того времени. В пьесе Уильяма Шекспира — ровесника Галилея — Антоний говорит Клеопатре: нам надо открыть «новое небо/новую землю»; Бен Джонсон упоминает Хаос в своей комедии «Вольпоне» (1606), а поэт елизаветинской эпохи Джон Донн сочиняет целую поэму под названием «Анатомия мира» (1611), в которой провозглашает: теперь наш мир лишился связности («*all coherence gone*»), Солнце потерялось, новые звезды рождаются, а старые гибнут, все утратило пропорции и смешалось, старый порядок космоса утрачен; и наконец, Джон Мильтон в «Потерянном Рае» (1667) описывает Хаос как безмерное пространство, отделяющее Рай от Земли.

Но речь тут идет не только о поэтах. Авторы, пишущие на священные темы, но не лишённые научных амбиций, основываясь на новейших открытиях астрономии, создают новые версии не только сотворения мира, но и его конца. Чрезвычайно редкая книга 1949 года, написанная Виктором Харрисом и озаглавленная словами из поэмы Донна «*All Coherence Gone*», с подзаголовком «Исследование полемики о беспорядке и упадке во Вселенной»



«Черный квадрат» Казимира Малевича на выставке «0,10» в Художественном бюро Надежды Добычиной в 1915 году в Петрограде.

в XVII веке», подробно реконструирует детали этой истории. Речь идет об эпохальном споре, в котором тем, кто говорил о неизбежном крахе мира, противостояли оптимисты, отстаивавшие представление о космосе как неразрушимом творении Бога². Известный под названием «Полемика об упадке», этот спор свидетельствует о начале нового времени: эпохи, когда роль человека в космосе неясна, и значение Хаоса возрастает в сознании людей.

Центральной фигурой в лагере сторонников упадка был епископ Глостерский Годфри Гудман (1582–1656), который из протестантизма обратился в католичество. Свое сочинение «Падение человека», окрашенное меланхолией и пронизанное пессимизмом, Гудман

начинает с упоминания первородного грехопадения человека в Эдеме, утраты им райской благодати и дополняет это ссылками на современные ему бедствия на земле и в космосе (землетрясения, овраги, горы, циклоны, кометы...), чтобы доказать неостановимый упадок мира. Гудман использует аргументы, сегодня кажущиеся устаревшими, такие, как тесное соответствие между микро- и макрокосмом, чтобы распространить свое пророчество также и на сферу морали. Последствия падения человека (то есть первородного греха, отсюда заглавие сочинения) затрагивают и род человеческий: он оказался подвержен болезням и испорченности как физической, так и моральной. Человек и мир стре-

мились бы к хаосу (то есть к беспорядку или энтропии, как мы сказали бы сегодня), если бы были оставлены следовать самим себе; сотворивший их Бог сдерживает эту тенденцию, однако после падения все вещи неизбежно закончатся великим смятением, когда все элементы смешаются друг с другом.

Еще за несколько лет до выхода книги Гудмана философ Фрэнсис Бэкон (1561–1626) в начале XVII века в своих сочинениях задавался космологическими вопросами — так в трактате в «*Cogitationes de natura rerum*» (1605) он признает «маловажным» любое философское учение, не признающее происхождение космоса из Хаоса. Сам Бэкон придавал Хаосу чрезвычайное значение как на научном, так и на концептуальном уровне, поскольку был убежден в способности элементов материи прогрессировать от неупорядоченности к порядку благодаря противостоящей им витальной силе, которую он в противоположность Хаосу называл Купидоном (в честь бога любви и жизни). В ответ на сочинение Бэкона Джордж Хейквилл (1578–1649), верховный капеллан Карла I, а позже ректор оксфордского Эксетер-колледжа, опубликовал свою «Апологию» (1627), где опровергал позицию Гудмана относительно мирового упадка. Предполагать неизбежность такого упадка, считал он, означает подвергать сомнению совершенство божьего творения и промыслительное действие Бога в мире. Перипетии земной коры или аномальные явления, наблюдаемые в небе, компенсируются совершенством целого, и нет никаких доказательств специфической тенденции к разрушению творения. Наоборот, разрушение и рождение следуют друг за другом в бесконечном круговороте, и если (с чем он согласен) космос и начинается с Хаоса, все вещи следуют круговращению, так что после их разрушения можно ожидать воскресения и «нового расцвета».

Хейквилл утверждает, что, хотя новая астрономия все ставит под вопрос, она лишила человека того привилегированного положения, которое он занимал в античности и в Средние века, тем самым сняв с него часть ответственности. Если человек более не является центром творения, становится невозможным, чтобы его грех растлил весь космос.

Эта дискуссия весьма напоминает текущий спор между радикальными экологами (убежденными в фатальном характере разрушительных действий человека в отношении окружающей среды) и защитниками прогресса или техноэнтузиастами, причем теперь, как и тогда, речь идет не только о двух космологических концепциях, но о двух философиях. С одной стороны, мы видим ностальгию по утраченному миру, обреченному вернуться в Хаос, с другой — модернистское ощущение прогресса, которое начало формироваться — как отметили Хоркхаймер и Адорно в своей «Диалектике просвещения» 1947 года — именно у Бэкона, который и является основным проповедником оного. Очевидно и отличие в понимании Хаоса у ностальгирующих и сторонников прогресса: для одних — это всеобщее смятение, смешение всех вещей, наступление полного беспорядка в материи, для других — пустой, абстрактный Хаос, весьма близкий к современному представлению о космическом пространстве.

III.

Это разнообразие взглядов отражено и в иконографии космического беспорядка у авторов XVII века. В Средние века, комментируя «Тимея» Платона, философы отождествляли Хаос с бесформенной материей, и художники изображали его как настоящего деформированного монстра, чем-то напоминающего дьявола. Однако в свете астрономических открытий такие изображения стали выглядеть чересчур мифологично. В своем огромном сочинении «*De Ustrisque Cosmi Historia*» (1617) англо-саксонский врач, алхимик и астролог Роберт Фладд (1574–1637) дает несколько изображений хаоса до творения, которые претендуют на научное значение. В этом первичном Хаосе четыре элемента (огонь, земля, вода и воздух, представленный в виде облаков) смешаны, находятся в состоянии своего рода бесформенного беспорядка, изображенного как невозможная смесь (огонь в воде и в небе, облака на земле, земля внутри и снаружи воды и так далее). Тем не менее, при взгляде на это изображение хаоса, с современной точки зрения напоминающее Вселенную вскоре после Большого Взрыва, становится ясно, почему ван

Хельмонт выбрал его в качестве прообраза для своего газа, — это не то, что существовало от начала времен. Стремясь объединить науку, религию и магическое мышление (он был последователем розенкрейцерского алхимическо-кабалистического учения), Фладд утверждает, что первоначально ситуация была совсем иной: прежде, чем из хаоса возник порядок, существовал только Бог в своей потенциальности, как некое предвечное Ничто, темная, совершенно неопределимая бездна. Однако там, где Фладд, как кажется, возвращается к кабалистическим понятиям (в частности, к идее Бога как *Эн-соф*, чистой потенциальности), он приводит чрезвычайно оригинальный образ Вселенной «до творения» — инновационный и невероятно современный.

Образ черного квадрата, по краям окруженного латинской надписью «*Et sic in infinitum*», то есть «И так до бесконечности», — настолько же озадачивающий на визуальном уровне, насколько соблазнительный на концептуальном. По сути дела, в отсутствие других изобразительных возможностей, Фладд избирает образ, напоминающий то понятие, которое он желает выразить: непознаваемое докосмическое Ничто. Для этого подходит только абсолютная чернота в сопровождении доверенного читателю-зрителю усилия распространить эту черноту во всех направлениях, как во все стороны от наблюдаемой им плоской фигуры, так и в глубину.

Такая репрезентация оказалась наиболее адекватно выражающей современное представление о космосе как бескрайнем, пустом и темном пространстве, в котором пытается утвердиться свет, что получается у него только локально, благодаря яркости некоторых звезд, и в котором человечеству выделено совсем незначительное место. Доказательство того, что этот образ произвел сильное впечатление на современников и преемников Фладда — его широкая популярность. Если последние отзвуки дискуссии об упадке вскоре умолкли (победу одержали те, кто отстаивал представление о секулярной Вселенной, пребывающей в постоянной эволюции и изменениях, но не обреченной на упадок), современное представление о безграничном, пустом, мрачном и безразличном космосе все в большей мере становилось господствующим. На рассвете эры Про-

свещения Эдмунд Дикинсон (1624–1707), врач короля Иакова II и тоже алхимик, написал сочинение «*Physica vetus et vera*» (1702), в котором дал новое визуальное толкование монокхромному образу Фладда, придав ему круглую форму глобуса, — это практически иллюминатор, направленный в сторону космоса, а также прямо связав его с Хаосом античных греков.

Спустя некоторое время, в одном из наиболее модернистских романов XVIII века, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», опубликованном по частям в 1759–1767 гг., его автор Лоренс Стерн (1713–1768), не сомневаясь, использует настолько же радикальный образ, чтобы передать свою скорбь от потери любимого друга Йорика, который представляет собой до некоторой степени альтер эго автора. На следующей странице после описания смерти Йорика Стерн публикует черный квадрат, который выглядит как дыра в странице, открытая в бесконечность, что символизирует переживаемую автором пустоту, на сей раз психологическую.

IV.

Трудно сказать, были ли известны эти иллюстрации Казимиру Малевичу, когда он задумывал свою супрематистскую триаду — «Черный квадрат», «Черный круг» и «Удлиненный черный квадрат» (показаны на выставке «0.10» в 1915 году).

Изобретатель супрематизма (как и его коллеги-авангардисты) определенно читал знаменитую книгу «*Tertium Organum*» философа-теософа Петра Успенского, опубликованную в 1912 году, где он говорит о мистическом опыте как погружении в Ничто, в темную космическую пустоту, которую он сравнивал с «хаосом», «ужасным в своей бесконечности». Успенский позаимствовал эти понятия из философской и мистической традиции, идущей от орфических текстов через Платона, Дионисия Ареопагита к Якобу Бёме, немецкому мистику-современнику Роберта Фладда, который описывает Бога как бесформенную первоначальную реальность, бездну Ничто и творческую силу и эксплицитно сравнивает его с Хаосом³.

С подобными идеями может быть сопоставлен дух, стоящий за знаменитым «Черным квадратом», ведь, комментируя свою картину, Ма-

левич говорит о нуле, с которого начинается Бытие, а кроме того, добавляет в автобиографическом ключе: «Я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству»⁴. Это утверждение не только свидетельствует о философской глубине искусства Малевича, но также заставляет вспомнить о теории Фладда, согласно которой подлинный изначальный Хаос — это ничто, мрачная бездна, предшествующая творению. Тогда «Черный квадрат» — не первая абстрактная картина, а своего рода фотография космической (и психологической) пустоты, дыра в холсте, Ничто-Всё, способное если не репрезентировать природу Бога, тождественного космосу, то позволить догадываться о ней.

Возможно, поэтому художников после Малевича больше не удовлетворяло создание плоских репрезентаций, и они пытались выйти в трехмерное пространство, стремясь занять ту сферу бесконечности, которая (согласно Фладду) составляла остальную часть космоса за пределами видимого черного квадрата.

В 1940-х годах группа художников во главе с Лучо Фонтана породили движение спациализма с намерением открыть искусство для по-

нятия пространства, связанного уже не с земным ландшафтом, а с внеземным космосом. Известно, что на Фонтана повлияли образы космоса, снятые первыми космическими спутниками, с которыми широкая публика смогла ознакомиться после их публикации в таких журналах, как «Life»⁵. На этих фотографиях люди впервые увидели небо не таким, как смотрится с земли, голубым и освещенным солнцем, но таким, как оно на самом деле выглядит в космосе: пустой и черной бездной, без видимого горизонта.

В 1961 году Фонтана отзывается на первый полет человека в космос концептуальным произведением «Источники энергии». Это энвайронмент, созданный при помощи неоновой подсветки. Как рассказывал один из архитекторов проекта: «На первой встрече он говорил о "кошмарном черном небе", которое увидел космонавт»⁶.

Если черное небо — это современная версия бездонного Хаоса, достоин внимания тот факт, что для его освещения Фонтана избрал светильники, функционирование которых зависит именно от неона — газа, открытие которого знаменует переход от электричества Но-



Аниш Капур «Спуск в Лимбо», 2018.

вого времени к моментальной, эфирной, газообразной коммуникации современности.

Но история Хаоса как пустой бездны на этом не заканчивается. Недавно (2014) в лаборатории в Суррее было разработано покрытие на основе наноуглеродных волокон, которое не является краской или пигментом и способно поглощать до 99,96 процентов светового излучения. Оно было названо Vantablack: будучи наложенным на любой объект, оно не просто меняет его цвет, но делает его абсолютно плоским, так что становится невозможно определить форму этого объекта, поскольку глаз больше не воспринимает светотень или отблески. Сообщения об открытии сопровождались очень красноречивыми образами: объекты, покрытые Vantablack, которые ученые держат в руках, не просто черные, но кажутся вырезанными из поверхности изображения, как бы продырявливающими его.

Неудивительно, что этим материалом заинтересовался англо-индийский художник Аниш Капур, давно увлеченный восприятием пустоты. Он был настолько очарован этим материалом, поистине незаменным для его скульптур, что в 2016 году приобрел эксклюзивные права на Vantablack S-VIS. Фактически Капур опрокинул прием, изобретенный Малевичем: если «Черный квадрат» написан на холсте и передает идею о вакууме за пределами поверхности, то в случае инсталляций Капура перед нами реальная пустота, которая, однако, передает идею двухмерной поверхности, почти картины. Иллюзия настолько сильна, что в августе 2018 года посетитель, обозревавший инсталляцию «Спуск в Лимбо», состоящую из абсолютно ровной дыры в полу небольшого бетонного здания и которая выглядит как коврик или кусок черной ткани, лежащий на ровной поверхности, упал в нее и получил повреждения.

В случае инсталляций, подобных этой, кажется, что Vantablack воплощает в реальности представления древних — идею о добожественной бездне, содержащей силу всех вещей и совпадающей с самой Вселенной. И если Капур прибегает к такому богословскому понятию как лимб (описываемое у некоторых авторов, включая Данте и Мильтона, как Хаос), то английский архитектор Асиф Хан недавно использовал другой вариант Vantablack (Vbx2)

для покрытия целого здания, декорированного светильниками, размещенными в виде небесных созвездий.

Результат весьма напоминает то, что воображал Роберт Флауд. Посетитель павильона «Хендай» не верит собственным глазам: он чувствует себя словно затягиваемым в космическое пространство, движущееся в направлении прочь от него до бесконечности, потерянным в предвечном Хаосе, который теперь не ожидает нас где-то далеко в космосе, а прибыл уже сюда, став частью нашего земного опыта.

Перевод с итальянского КИРИЛЛА МЕЛАМУДА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Van Helmont J.-B. Opera Omnia, 1707. P. 69.

² Harris V. All Coherence Gone: A Study of the Seventeenth Century Controversy Over Disorder and Decay in the Universe. Chicago: The University Of Chicago Press, 1949.

³ Bohme J. Mysterium Magnum, 1625, ed. 2003, cap. 1. P. 27.

⁴ Малевич К. От кубизма к супрематизму, Петроград, 1916. Cfr. anche M. Drutt, ed., Malevich K. Suprematism. New York, 2003.

⁵ La prima immagine spaziale fu realizzata dal razzo americano V-2 nell'ottobre 1946.

⁶ Intervista ad Anna Monti, Milano, 2011 in M. Venanzi, Fontana e lo spazio. Aspetti innovativi dalle opere ambientali di Lucio Fontana, Venezia, 2011–2012. P. 136.

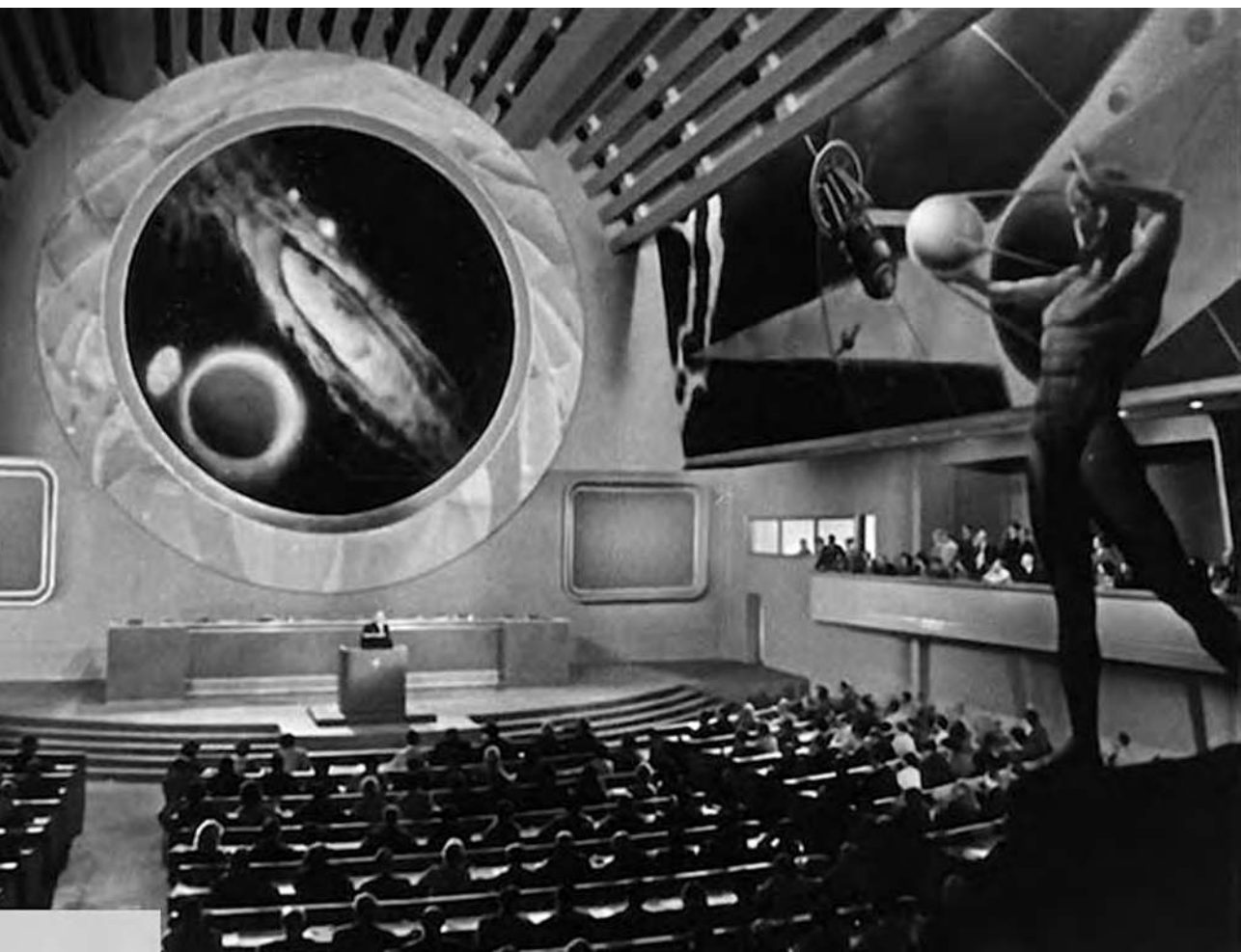
Марко Сенальди

Родился в 1960 году. Критик, теоретик современного искусства, куратор.

Преполагает в Миланском университете Бикокка. Перевел на итальянский труды Славоя Жижека, Жили Делеза, Артура Данто. Автор многих книг, среди которых «Ван Гог в Голливуде».

Кинематографическая легенда о художнике», 2004; «Enjoy! Эстетическое наслаждение», 2005; «Двойной взгляд. Кино и современное искусство», 2008; «Искусство и телевидение. От Энди Уорхола до Большого Брата», 2009; «Доказательство от противного. Массмедиа и утрата идентичности», 2014.

Живет в Милане.



Кадр из фильма «Мечте навстречу», 1963. Режиссеры Михаил Карюков и Отар Коберидзе.

Алексей Пензин

Коммунизм и энтропия в космологии Эвальда Ильенкова*

От Аристотеля к Ильенкову

Согласно знаменитому изречению Аристотеля в «Метафизике», философия начинается с чувства удивления: «Ибо вследствие удивления люди и теперь, и прежде начинали философствовать» (Метафизика, кн. А, гл. 2, 983а). Данная фраза известна, пожалуй, каждому, однако не все знают связанные с ней нюансы. В греческом оригинале Аристотель использует слово *thaumazein* (θαυμάζειν), переводимое как «удивление» или «изумление» и подразумевающее своеобразный интеллектуальный шок, пробуждающий нас к мысли. В этом смысле, как отмечает Аристотель, те, кто создает мифы, также находятся на пути к философии, так как последние рождаются из чувства удивления, в ответ на столкновение с чем-то необычным¹.

В оригинале Аристотель использует слово *arche* (ἀρχή), «первооснова», «источник», подразумевая, что удивление является неким фундаментальным измерением, характеризующим всю историю философии². Вопрос об источнике непрерывного действия самого этого *arche* остается, однако, непроясненным. В самом деле, Аристотель не уточняет природу объекта, феномена или субстрата, способного вызвать чувство интеллектуального изумления³. Единственная подходящая гипотеза, которую я могу предложить в этом кратком вступлении, звучит следующим образом: философские тексты, зачастую вдохновленные интеллектуальным удивлением, *thaumazein*, сами могут подлежать оценке в соответствии с эффектом ответного удивления, которое они вызывают у читателя. Материальность философского текста гарантирует долговечность изумления,

пробуждаемого им сквозь поколения. Устойчивость эффекта удивления наделяет текст статусом классического.

Первый тезис этого эссе звучит следующим образом: если классические тексты определяются как таковые в силу чувства подлинного удивления, которым они переполняют читателя, то короткий трактат «Космология духа» советского философа Эвальда Ильенкова (1924–1979) поистине является классикой философской мысли. Данный текст, написанный в начале 1950-х годов, остается практически неизвестным в международном интеллектуальном пространстве, чего не скажешь о других работах Ильенкова⁴. Некоторые из сочинений Ильенкова — помимо того, что они живо обсуждались в СССР и затем в постсоветское время — были переведены на немецкий, английский и итальянский языки в промежутке между 1960-ми и 1980-ми годами, затем — учитывая кризис как советского, так и западного марксизма, — стали терять непосредственный контекст своего прочтения, и лишь недавно историки мысли и философы заново начали их открывать⁵.

Далее в этом тексте я сначала кратко обрисую интеллектуальные и исторические предпосылки появления «Космологии». Затем — представлю рискованный и «спекулятивный» тезис «Космологии», связывающий проблему энтропии с отношениями мысли и материи, а также с коммунистической гипотезой, и рассмотрю его философские следствия. Наконец, я предложу несколько интерпретаций данного текста и сравню космологию Ильенкова с течениями современной «спекулятивной» филосо-

*Первые опубликовано в *e-flux journal* #88 (February 2018). Перевод — с небольшими сокращениями, редактурой и добавлениями автора — печатается с разрешения редакции *e-flux journal*.

фии. Несмотря на то, что данное сравнение позволит обнаружить некоторые поразительные сходства, которые делают работу Ильенкова как нельзя актуальной в контексте современных дебатов, оно также позволяет показать, что сегодняшняя спекулятивная мысль лишена коммунистического «драйва», демонстрируемого советским мыслителем.

Антиэнтропийная функция жизни

Эвальд Ильенков, безусловно, был одним из самых ярких представителей недогматического или, как это принято называть, «творческого марксизма» в советской философии. Ильенков представлял собой явное исключение из интеллектуального и политического контекста, не отличавшегося потворствованием индивидуальным теоретическим «особенностям». Если характеризовать ее в самых общих и грубых чертах, его работа представляла собой блестящее выражение или переосмысление общего советского дискурса диалектики, исторического материализма и так называемого «деятельностного подхода» (то есть теории, рассматривающей явления социального, политического и культурного характера с точки зрения детально разработанной схемы, в основе которой лежит анализ труда и человеческого праксиса). «Космология духа», однако, представляет собой нечто исключительное и в этом контексте. Данный текст, опубликованный посмертно, открывает целую совокупность теоретических аномалий, и, на наш взгляд, представляет более поздние идеи Ильенкова в совершенно новом свете.

Как уже было упомянуто выше, за несколько последних десятилетий наследие Ильенкова вовлекло в орбиту его исследований значительную по своим масштабам международную академическую среду, занимающуюся его изучением. Исследовательская работа, проводимая ее представителями, охватывает различные аспекты философии Ильенкова — его прочтение «Капитала» через категории абстрактного и конкретного, развитие проблематики диалектической логики и понятия «идеального», так же, как и его вклад в разработку теории деятельности, обретший впоследствии статус широкой, международно признанной методологической платформы. Однако совсем небольшое число работ комментирует интере-

сующее нас раннее эссе Ильенкова, эту впечатляющую философскую «фантазмагорию», как сам автор охарактеризовал его жанр⁶.

С точки зрения непосредственных обстоятельств, сопровождавших написание данной работы,истики мысли и биографы делают упор на влияние, оказанное на Ильенкова одним из его наиболее близких друзей 1950-х годов, ученым и спекулятивным мыслителем-самоучкой Побиском Кузнецовым (1924–2000)⁷. Кузнецов был незаурядной фигурой, взять хотя бы его имя — Побиск, которое расшифровывается как «[П]околение [О]ктябрьских [Б]орцов [И] [С]троителей [К]оммунизма». Кузнецов был междисциплинарным исследователем, обладавшим широким спектром академических интересов — начиная с биологии, химии и физики и заканчивая инженерией, экономической и общей теорией систем. В поздние годы сталинского режима Кузнецов отбывал заключение в трудовом лагере за организацию несанкционированной дискуссионной группы, в рамках которой студенты занимались обсуждением амбициозного вопроса, находящегося на стыке эволюционной биологии и философии: «Какова функция или цель жизни в масштабах Вселенной?»

В ходе своих разговоров с Кузнецовым Ильенков убедил его написать статью под разделом «Жизнь» для Философской энциклопедии, одним из редакторов которой он был в 1950–1960-е годы. Кузнецов рассматривал функцию жизни как функцию «антиэнтропии». Жизнь создает все более высокоорганизованные формы, привнося упорядоченность в хаос элементарных видов материи. Энтропия — мера рассеивания энергии; второе начало термодинамики гласит, что в замкнутых системах энтропия может лишь возрастать, что со временем ведет к окончательному рассеиванию энергии и, в конечном счете, к «смерти» системы. Соответственно, категория «антиэнтропийного» используется для обозначения способности определенных форм организации материи (таких, как жизнь) служить противовесом процессам роста энтропии. В 1950-е годы Кузнецов также писал о проблеме «тепловой смерти Вселенной» — ее энтропийного коллапса — делая отсылки к обсуждению данной проблемы в «Диалектике природы» Энгельса. Проблеме «термальной смерти» Кузнецов связывает с антиэнтропийной функцией жизни, лишь

намекая на возможность альтернативы данной опасности⁸.

Кузнецов был не единственным, кто занимался разработкой идей антиэнтропийной функции жизни. Его исследования стали частью более широкого и глобального советского дискурса 1950–1960-х годов о смысле и конечной цели как человечества, так и коммунизма. Так, к примеру, еще один друг Ильенкова, ученый и писатель-фантаст Игорь Забелин в книге «Человек и человечество: этюды оптимизма», которая была опубликована в 1970-м году, высказывал схожие идеи об антиэнтропийной функции жизни. Как мы увидим, в «Космологии духа» Ильенков не только затрагивает научную проблематику тепловой смерти и энтропии, но и объединяет ее с аргументами, основанными на его собственной, детально разработанной интерпретации классических философских текстов Спинозы и Гегеля, а также на положениях, вдохновленных работами Энгельса, как и на важнейшей посылке о решающей роли коммунизма в антиэнтропийном процессе.

Диалектический материализм как фантазмагория

Начнем с того, что последовательно суммируем аргументы «Космологии Духа». Основной вопрос, затрагиваемый текстом, касается — ни больше ни меньше — той роли, которую играет «мыслящая материя» или «мышление» в масштабах Вселенной.

Длинный пояснительный подзаголовок звучит следующим образом: «Попытка установить в общих чертах объективную роль мыслящей материи в системе мирового взаимодействия (Философско-поэтическая фантазмагория, опирающаяся на принципы диалектического материализма)». На протяжении всего текста Ильенков неустанно обращает внимание читателя на собственную приверженность диалектическому материализму, преследуя таким образом цель нейтрализации рисков, связанных с незаурядным содержанием «философско-поэтической фантазмагии». Другой защитный жест, который Ильенков также использует, состоит в заимствовании термина из научного лексикона, что позволяет ему осторожно охарактеризовать собственный — крайне спекулятивный — тезис как «гипотезу».

Темы и вопросы, затрагиваемые в тексте, касаются центральной проблематики материалистической онтологии: взаимоотношений материи и мышления. Ильенков выдвигает космологическую гипотезу, связывающую возникновение жизни и человеческого интеллекта на Земле с энтропийной природой материальной Вселенной и, что не менее важно, с историческим достижением коммунизма.

Материя «...постоянно обладает мышлением, постоянно мыслит самое себя», — решительно начинает Ильенков⁹. Разумеется, сказанное не подразумевается им в буквальном смысле; он не пытается утверждать, что материя «мыслит», как это сделал бы идеалист или анимист. Однако, поскольку материя уже приняла форму человека и поскольку Вселенная бесконечна, по закону вероятности всегда будет существовать сложный вид материи, обладающий способностью к мышлению в определенном времени и пространстве. «Мыслящий мозг» возникает и самовоспроизводится в определенной точке Вселенной: именно в этом специфическом смысле «материя постоянно мыслит самое себя».

Подобное предварительное и абстрактно-вероятностное рассуждение — которое можно встретить и в научно-популярной литературе о «внеземных формах жизни» — является, как мы увидим, лишь первым подступом к реальному ответу на вопрос о космологических отношениях форм материи и мысли. Здесь также важно прокомментировать или напомнить еще несколько моментов. Ортодоксальное советское учение диамата (догматической версии диалектического материализма), к которому Ильенков действительно близок в этом пункте, понимало материю как совокупность ее «форм движения», то есть как иерархию процессов развития, восходящую от ее низших форм, включенных в область исследования физики, химии и биологии, к высшим, представляющим собой человеческий мозг и мышление, которые, в свою очередь, придают материи ее «социальную» форму. Каждая низшая форма способствует возникновению высшей. Какова же, однако, функция «мыслящей» формы материи в случае, если нет других, более высших форм? Этот вопрос задает область гипотез Ильенкова.

Данные представления о движении различных форм материи происходят из «Анти-Дю-

ринга» и «Диалектики природы» Энгельса. На последнюю (и незаконченную) работу Энгельса Ильенков неоднократно ссылается в собственном тексте¹⁰. В самом деле, в истории марксистской философии «Диалектика природы» пользуется дурной репутацией; она считается источником неумолимых «диалектических законов», составлявших основу советского диамата. Однако эта работа Энгельса, несмотря на свой фрагментарный и незаконченный характер, содержит немало идей, крайне любопытных в свете современных дискуссий о материализме, и временами способна на полет спекулятивной мысли, на который вряд ли отважился бы сам Маркс.

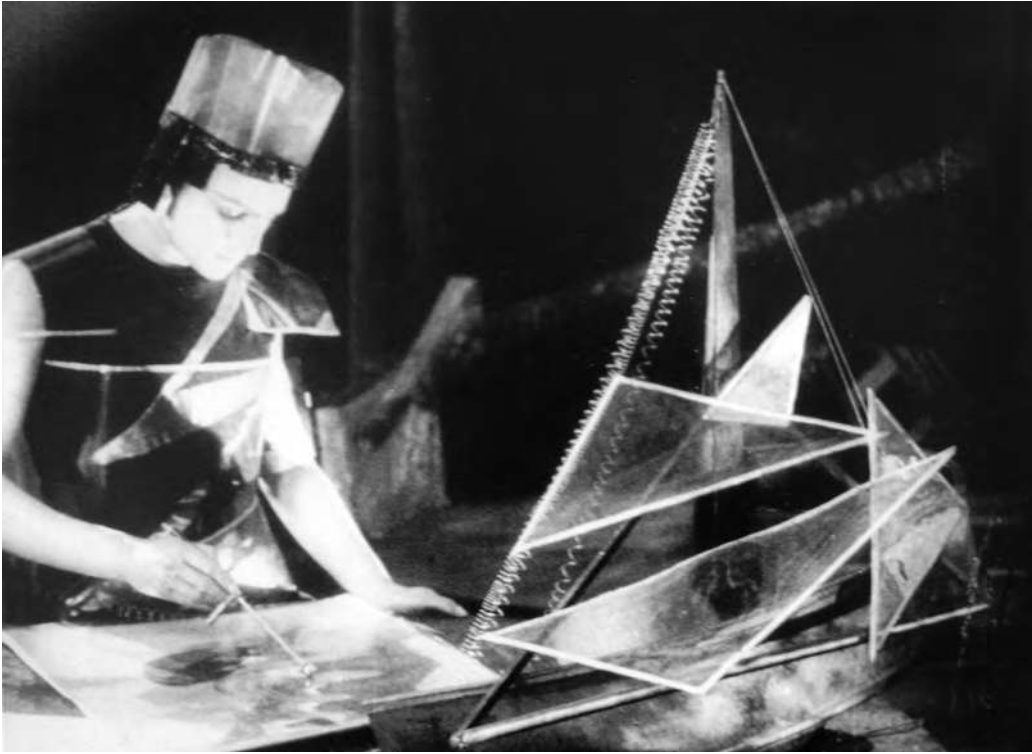
Второй пункт рассуждения Ильенкова связан с первым: поскольку Вселенная бесконечна в пространстве, ее развитие, парадоксальным образом, уже окончено, и все, включая высшие формы разумной жизни, уже существует. Разумеется, диалектика развития продолжает разворачиваться в отдельных частях и зонах Вселенной, которые еще не успели достигнуть высших форм организации материи. Однако, если мы рассматриваем материю в целом, как бесконечную субстанцию, разумная жизнь будет присутствовать всегда. Таким образом, согласно Ильенкову, материя, взятая в своей полной совокупности, может рассматриваться как спинозистская субстанция, бесконечная и неизменная. Один из немногих комментаторов «Космологии» в связи с данным вопросом отмечает, что Спиноза приводит абсолютно такую же «известную картину Вселенной как гомеостаза, который в своей совокупности остается неизменным, несмотря на то, что его составные части непрерывно перемещаются наподобие содержимому калейдоскопа»¹¹. Однако все оказывается более сложным, поскольку для Ильенкова гомеостаз возобновляется через его противоположность: катастрофу особого типа, которая исключает безмятежно созерцательное спинозистское представление о субстанции.

У Спинозы субстанция — подчеркнем, Ильенков понимает это понятие как обозначающее материю в ее бесконечной совокупности — располагает, как минимум, двумя необходимыми и равнозначными атрибутами: мышлением и протяженностью. «Грубый» материализм же, напротив, утверждает, что разум и мышление возникают как результат

диалектического динамизма материи, то есть материя необходима для возникновения мышления, но никогда наоборот. Данная модель представляет существование мышления как контингентное, не необходимое; таким образом, пользуясь словами Ильенкова, подытоживающего данную позицию, оно является «продуктом счастливого стечения обстоятельств»¹². Более тонкий материализм, следуя диалектической логике, утверждал бы обратное: мышление необходимо для материи. Материя «...не может существовать без мышления», — пишет Ильенков¹³. Однако здесь мы еще не приблизились к критической точке «Космологии», и остается не совсем понятным, в чем же выражается эта необходимость мысли как атрибута материи, помимо принятой Ильенковым интерпретации онтологии Спинозы, существовавшей в советской философии со времен Абрама Деборина.

На этой стадии Ильенков останавливается на вопросе о том, каким образом данные предположения могут изменить наши философское понимание мышления как такового. Как уже отмечалось выше, согласно общим представлениям о данной проблематике в советском диамате, мышление есть высшая форма развития материи. Ильенков, однако, более конкретен, подчеркивая, что мышление является *финальной* стадией данного развития. Форм материи, более высоких, чем мысль, не существует. Бесспорно, если бы более высокие формы материи существовали, это бы означало, что они недостижимы для мышления и представляют собой разновидность кантианского «нумена»; на основе положений о подобных более высших формах мог бы быть выстроен своеобразный фидеизм, указывающий на существование непознаваемого Бога. Как отмечает Ильенков, для Гегеля даже «сверхчеловеческий» Разум или «Дух», к которому отсылает название «Космологии», по-прежнему постижим, так как он основывается на той же логике, что и человеческий интеллект, и по-прежнему представляет собой форму мышления.

Ильенков утверждает, что путь к пониманию данного космического «состояния» один: через представление его как циклического движения от низших форм организации материи к высшим («мыслящему мозгу») и *обратно*, к их разложению на низшие (биологические, химические и физические) формы организации



Кадр из фильма «Аэлита», 1924. Режиссер Яков Протазанов.

материи. Если мы признаем предел высшей стадии развития материи, пишет Ильенков, мы также должны допустить ее низший, самый примитивный уровень, на котором она располагает только самыми простыми качествами. Заимствуя идеи из физики в том виде, в котором она существовала в то время (в 1950-е годы), Ильенков связывает данную низшую форму материи не с частицами — атомами, электронами и так далее — а скорее с «полем» как с минимальной формой существования материи¹⁴.

Идея пределов развития материи (высшего и низшего), так же, как и предположение о том, что мышление с необходимостью является свойством материи — заметим, что решающий аргумент в пользу данной необходимости еще предстоит обнаружить — образуют две основные спекулятивные рамки, на основе которых Ильенков выстраивает собственную космологию, сдержанно называемую им «гипотезой». Третья предпосылка связыва-

ет между собой две предыдущие: она заключается в предположении, что циклическое развитие Вселенной проходит через фазу, включающую в себя полное уничтожение материи — «пожар» вселенского масштаба. Данная предпосылка отражает «дух» как диалектического отрицания, известный со времен Гераклита, так и теории «Большого взрыва» и так называемой «тепловой смерти Вселенной», которая, предположительно, предшествует финальному взрыву.

Это всеобъемлющее разрушение будет неизбежно включать в себя уничтожение человечества, наделенного способностью к мышлению. С этого места спекулятивный напор Ильенкова усиливается еще больше. Как мы помним, начинал он с допущения о том, что мышление есть необходимый атрибут материи. Однако каким образом необходимость мышления приводится в исполнение? Каким образом она доказывает себя на практике? Здесь мы вступаем в наиболее радикальное измере-

ние космологии Ильенкова. Предположения, выдвинутые им на предыдущих этапах аргументации, соединяются в один ошеломляющий нарратив.

Как он сам признает, данный нарратив скорее имеет вид «поэтической фантазии». Основной тезис работы, однако, отталкивается от авторитета диалектического материализма, в основном ссылаясь на «Диалектику природы» Энгельса, в которой также затрагивается вопрос о конце Вселенной, обусловленном тепловой смертью последней — определенно не то, что можно было бы ожидать от оптимистичного соавтора «Коммунистического манифеста». Энгельс посвящает несколько страниц проблеме тепловой смерти и делает предположение о том, что данный энтропийный порог будет преодолен движением материи, однако, способом, пока еще неизвестным. Он также обсуждает идеи Рудольфа Клаузиуса, немецкого математика и физика XIX века, который, на основании второго начала термодинамики, первым ввел понятие энтропии. Энгельс отмечает, что «только чудо» может нейтрализовать энтропию¹⁵.

То, что Энгельс назвал «чудом», у Ильенкова станет парадоксальным актом самоуничтожения коммунистического разума. С надвигающейся тепловой смертью солнце и другие звезды будут постепенно остывать. Однако, как утверждает Ильенков, с помощью достижений научно-технологического прогресса человечество будет способно получить доступ к новым и более мощным источникам энергии, так же, как и возможности реструктуризации самой материи. Следствием этого станет возрастающая автономия человечества относительно материальных условий его существования, включающих в себя наиболее фундаментальные законы, такие, как закон космического возрастания энтропии. Обретенное могущество, однако, не спасет человечество от летального космического стазиса, который «...оказывается абсолютным пределом, в котором уже с неизбежностью исчезают все условия, при которых может существовать мыслящий дух»¹⁶. Мы подошли к по-настоящему поразительной части космологического нарратива Ильенкова.

Он утверждает, что современная наука до сих пор не способна объяснить процесс перехода от тепловой смерти Вселенной к Большо-

му взрыву, поскольку закон энтропии предполагает лишь то, что коллапс Вселенной, а вместе с ним и конец «мыслящего духа», приведет ее к нелепому «нулевому результату» — абсолютному гомеостазу на низшей стадии¹⁷. Вселенная нуждается в особом *вмешательстве* для того, чтобы перенаправить энергию, излучаемую в течение цикла развития материи, в новый «мировой пожар»¹⁸. Вопрос о том, что (или кто) запускает этот «мировой пожар»? Согласно Ильенкову, создание условий для «перезапуска» Вселенной, которая постепенно приближается к «тепловой смерти», и является космологической функцией мысли¹⁹. Именно человеческий интеллект, достигший своего наибольшего потенциала, должен запустить Большой взрыв. Таким образом, мышление в *действительности*, на практике доказывает то, что оно является необходимым атрибутом материи. Как пишет Ильенков: «Реально это можно представить себе так: в какой-то, очень высокой, точке своего развития мыслящие существа, исполняя свой космологический долг и жертвуя собой, производят сознательно космическую катастрофу — вызывая процесс, обратный “тепловому умиранию” космической материи, то есть вызывая процесс, ведущий к возрождению умирающих миров в виде космического облака раскаленного газа и пара. Попросту говоря, мышление оказывается необходимым опосредующим звеном, благодаря которому только и делается возможным огненное “омоложение” мировой материи, — оказывается той непосредственной “действующей причиной”, которая приводит в актуальное действие бесконечные запасы связанного движения, на манер того, как ныне оно, разрушая искусственно небольшое количество ядер радиоактивного вещества, кладет начало цепной реакции. <...> Мышление при этом остается исторически преходящим эпизодом в развитии мироздания, производным (“вторичным”) продуктом развития материи, но продуктом абсолютно необходимым — следствием, которое одновременно становится условием существования бесконечной материи»²⁰.

Особенно трогательны здесь такие фразы, как «реально это можно представить себе так» или «попросту говоря», которые контрастируют со вселенским масштабом и сингулярностью описываемого события. Представив такую умопомрачительную гипотезу, Ильенков

не преминул повторить с большой осторожностью, что этот нарратив не нарушает принципов диалектического материализма. Для Ильенкова данная спекуляция, вдохновленная положениями современной физики, также сочетается с классической философией Спинозы и его понятием атрибута; «атрибут» обозначает качество или свойство, которое строго необходимо для бесконечного существования субстанции (то есть материи с точки зрения диалектического материализма). Как отмечает Ильенков, если бы мыслящий мозг как высшая форма материи был лишь случаен и «не нужен», то, выражаясь техническим языком Спинозы, представлял бы собой «модус», а не «атрибут»²¹.

Ильенков также подчеркивает, что его гипотеза подрывает любую религиозную или идеалистическую телеологию, предписывающую человеческому (или нечеловеческому) интеллекту задачу самосовершенствования или обретения абсолютного знания. Реальная цель, с сарказмом отмечает Ильенков, «бесконечно величественнее», чем эти эгоистические «жалкие фантазии»²².

Наконец, в данном нарративе есть еще один важный пункт, который в самом тексте предстает довольно незначительным. Однако, на наш взгляд, он является ключевым для его понимания. Политическое условие, упоминаемое Ильенковым в тексте как нечто очевидное, представляет собой коммунизм или «бесклассовое общество»: «Пройдут миллионы лет, родятся и сойдут в могилу тысячи поколений, установится на Земле подлинно человеческая система условий деятельности — *бесклассовое общество*, пышно расцветет духовная и материальная культура, с помощью которой и на основе которой человечество только и сможет исполнить свой великий жертвенный долг перед природой... Для нас, для людей, живущих на заре человеческого расцвета, борьба за это будущее остается единственно реальной формой служения высшим целям мыслящего духа»²³.

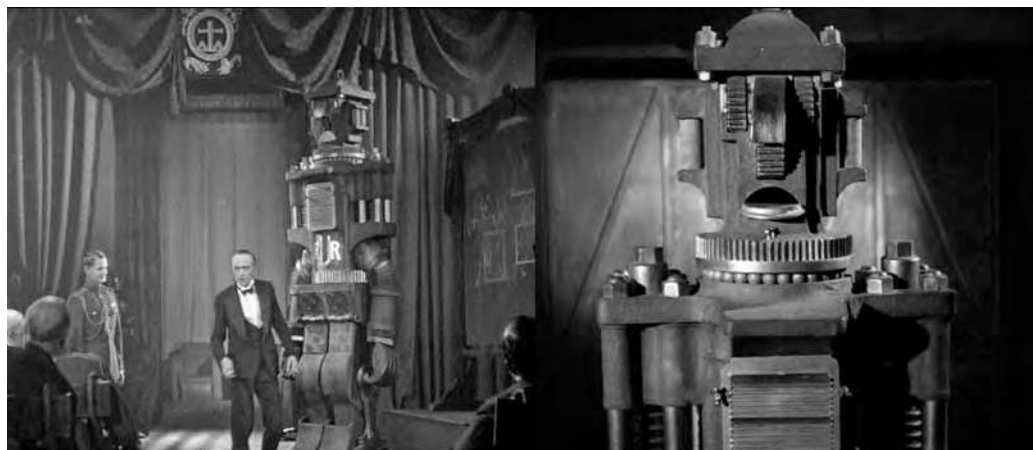
То, что было очевидным для Ильенкова, далеко не очевидно для нас теперь, в так называемую «посткоммунистическую» эпоху, намного более пессимистично относящуюся к социальному прогрессу. Гипотеза Ильенкова представляется в наши дни зависящей от многих «если», и поэтому более драматичной: если че-

ловечество неспособно достичь коммунизма, то коллективный человеческий интеллект также не достигнет своей высшей степени могущества, поскольку будет подорван капиталистической системой, которая настолько далека от какой-либо возвышенной мотивации самопожертвования, насколько это возможно. Если, следуя допущениям фантазмагии Ильенкова, финальная энтропийная смерть Вселенной неизбежна, сама материалистическая онтология даст трещину, а мышление перестает быть атрибутом материи, деградируя в контингентный результат ее локального развития. Таким образом, «Космология духа» провозглашает необходимость коммунизма с точки зрения имманентной логики становления Вселенной. В тексте Ильенкова коммунизм оказывается намного более серьезным историческим и космическим событием, не ограниченным масштабами планеты. Если мир все еще продолжает существовать, то только потому, что он был сформирован предыдущим циклом онтологической машины, чей необходимой «шестеренкой» был полностью актуализированный коммунистический разум.

«Космология» как мифология, симптом и упражнение в коммунистической субъективности

Как может современный читатель — предположительно «просвещенный», критичный и, возможно, ироничный — отнестись к «Космологии духа»? Разумеется, Ильенков знал, что это было «слишком», даже в контексте постсталинского СССР 1950-х годов. Поэтому он обращает внимание читателя как на предположительный характер утверждений, озвучиваемых им в тексте, так и на собственную приверженность официальному диалектическому материализму. Он представляет собственную аргументацию как гипотезу, которую он не пожелал публиковать при жизни. При этом он никогда не отрекался от этого раннего текста и продолжал знакомить с его содержанием своих учеников и близких друзей на протяжении всей жизни²⁴. Именно поэтому данный текст — с его грандиозными, почти «безумными» гипотезами — заслуживает внимания.

Я хотел бы предложить несколько интерпретаций «Космологии» и обосновать ее современную значимость. На первый взгляд,



Кадр из фильма «Гибель сенсации: робот Джима Рипль», 1935. Режиссер Александр Андриевский.

текст оперирует некими архаическими, домысленными содержаниями, завернутыми в упаковку языка классической философии, науки и диалектического материализма. Красноречивыми указаниями на эти мифологические элементы являются темы героического самопожертвования и «мирового пожара» — знакомые прометеевские мотивы. Когда я прислал текст «Космологии» Борису Гройсу, он предложил более радикальное прочтение его языческого содержания, назвав его «возрождением ацтекской религии» Кетцалькоатля, который «поджигает себя, стремясь обратить вспять энтропический процесс». Сам Ильенков наверняка бы приветствовал подобное сравнение здоровой дозой хорошего философского смеха. Непомерные заявления «Космологии» действительно могут вызвать такой эффект. На современного читателя этот текст в самом деле производит впечатление некой самодеконструирующейся сущности.

Однако, как мы вспоминали в начале этого эссе, уже Аристотель отмечал, что мифическое есть также в некоторой степени и в некотором смысле философское, поскольку оно основывается на том же самом эффекте изумления. Для того чтобы классифицировать жанр и замысел «Космологии», здесь можно также упомянуть парадоксальную идею «мифологии разума». Мифология разума являлась одной из тем «Первой программы системы немецкого идеализма», текста 1796-го года, точное авторство которого до сих пор является предметом

дискуссий. Предположительно он был написан молодым Гегелем, Шеллингом или Гёльдерлином²⁵. «Мифология разума» должна передавать формирующееся содержание немецкого идеализма с помощью чувственных образов и историй, напрямую доступных широким массам. Схожим образом гипотеза Ильенкова может быть названа «коммунистической мифологией разума», в драматическом нарративе сжато передающей предельные смыслы коммунистического проекта максимально открытым и демократичным способом.

Еще один критический и довольно редукционистский подход к тексту, учитывающий трагические личные обстоятельства, приведшие Ильенкова к самоубийству в конце 1970-х годов, заключался бы в прочтении его как первого психологического симптома его автора. Данное прочтение представило бы текст как бессознательную суицидальную фантазию, приправленную коммунизмом и диалектическим материализмом. Также он мог бы быть прочитан как политико-идеологический симптом, порожденный кратким, но оптимистическим промежутком между постсталинским периодом и разочарованием позднего социализма. Этот промежуток объединил в себе оптимизм социалистической экспансии, подкрепленный реальным положением глобальной супердержавы, занимаемой СССР после Второй мировой войны, и меланхолию относительно преходящей и хрупкой природы «реального коммунизма». Тогда

можно сказать, что текст Ильенкова предвосхищает будущий крах СССР как космическую катастрофу.

В более общем рассмотрении «Космология» также могла бы быть расценена как конденсированный симптом реального коммунизма, как философски артикулированной исторической тотальности, если вспомнить новаторскую книгу «Коммунистический постскрипtum» Бориса Гройса. Эта книга представляет СССР как чисто лингвистическую реальность, в которой язык, освобожденный от его инструментализации посредством рынка, являлся единственным медиумом общества, расширяющим «силы парадокса» до космических масштабов — и эта экспансия ярко представлена в тексте Ильенкова²⁶. Фантастический нарратив космической катастрофы будущего и самоуничтожения коммунистического человечества — в противовес идиллическим и утопическим представлениям — может быть связан с теорией, наделяющей коммунизм силой радикальной негативности, также ярко выраженной в «Космологии»²⁷.

Как мы уже заметили, тонкий и важный аспект тезиса Ильенкова заключается в том, что сингулярное событие перезапуска Вселенной через самопожертвование будущего коллективного сверхинтеллекта зависит от реализации коммунизма. В противном случае раскрытие всех научных и технологических сил мышления будет заблокировано и подавлено узкими интересами капиталистической системы, упрямо пренебрегающей судьбами Вселенной и ищущей лишь краткосрочной выгоды здесь и сейчас. На фоне сегодняшней полемики относительно так называемого «Антропоцена», данный аспект аргументации Ильенкова особо актуален. В отличие от Ильенкова и других советских мыслителей и писателей конца 1950-х годов, теоретики Антропоцена, как кажется, утверждают *обратное*: именно жизнь как таковая генерирует энтропический процесс, который уничтожает планету именно в тот момент, когда она обретает человеческую, наделенную интеллектом форму. Однако данная интерпретация возможна лишь в силу современного упадка исторических возможностей прошлого, в том числе и забвения таких текстов, как «Космология». Ключевым условием антиэнтропийного процесса, согласно Ильенкову, является не

только самоорганизация материи, возможная благодаря ее биологическим и интеллектуальным формам, но и «реальное движение» коммунизма. Таким образом, «Космология», указывая на упущенную возможность коммунизма, хорошо соотносится с левой критикой Антропоцена, утверждающей, что данное понятие маскирует «Капиталоцен», то есть деструктивные и токсичные эффекты всеохватывающей власти капитализма, а не абстрактной «мыслящей жизни» человечества²⁸.

Здесь также возможна позднефукианская интерпретация. Схожим образом она бы связывала текст с тотальностью реального коммунизма, представляя его как «упражнение» в построении коммунистического субъекта, которое можно обнаружить в «Космологии». В самом деле, как отмечается Фуко и такими учеными, как Пьер Адо, дискурсы физики и космологии могут иметь дополнительную, строго этическую и политическую функцию. К примеру, античные стоики рассматривали физику и космологию как нечто большее, чем формы знания или дискурса; для них эти дискурсы также представляли собой медитативное упражнение, практику, которая отделяла субъекта от его или ее непосредственной ограниченной среды и позволяла вознестись к созерцанию всего мира. Это созерцательное вознесение представляет повседневные страсти и аффекты как незначительные в сравнении с величием небесных тел; одним из частых предметов подобных размышлений было воображение глобальной катастрофы — с целью укрепления способности субъекта к самообладанию в экстремальных ситуациях²⁹.

Без сомнений, текст Ильенкова — как раз такое упражнение. Если бы он был опубликован и использовался бы в советские времена, он наверняка мог бы произвести мобилизующий эффект — как парадоксальное размышление о преходящем характере всех вещей в мире, в том числе наиболее важных из них, таких как коммунизм или существование человечества как такового. Даже после краха реального коммунизма, когда современный политический субъект ввергнут в непроглядный политический мрак, состоящий из неолиберализма, неоимпериализма и неонационализма (если не сказать неонацизма), данный текст может производить успокаивающий и утешающий эффект.

Гипотеза Ильенкова и современная спекулятивная мысль

Для более глубокого понимания различных пластов и философских ставок «Космологии» я предложу два дополнительных способа ее прочтения, которые смогу осветить лишь кратко, в качестве заключения.

Первый способ состоит в имманентном прочтении данного текста, принимающем в расчет более поздние, зрелые работы Ильенкова³⁰. Я могу кратко указать как минимум на одну такую связь. Данная связь относится к проблеме «мышления» и к способу существования его идеального содержимого. В своей выдающейся работе «Диалектическая логика» (1974) Ильенков совершает попытку разработать материалистическую версию диалектики, основанную на интерпретации философской классики начиная с Декарта, Лейбница и Спинозы и заканчивая немецким идеализмом, а затем обращаясь к Марксу, Энгельсу и Ленину³¹. В главе о Спинозе он повторяет ключевое положение «Космологии», предлагая рассматривать мышление как необходимый атрибут материальной субстанции (то есть природы как бесконечного целого). Мы должны подчеркнуть, что здесь Ильенков не имеет в виду, что конечное человеческое мышление является атрибутом материи. Мышление есть атрибут лишь тогда, когда оно берется в отношении к целому субстанции (природе); взятое вне этого отношения, мышление является модусом, но не необходимым атрибутом. Соответственно, Спиноза терминологически различал *cogitatio* (мышление как атрибут, необходимое и сущностное качество субстанции) и *mens* (мышление, разум, понятий как конкретный модус). Таким образом, выражаясь в понятиях данного технического языка, вопрос «Космологии» Ильенкова заключается в том, каким образом модус (в данном случае *mens*, понятий, скорее, как коллективный интеллект человеческого рода) способен стать бесконечным атрибутом субстанции-материи через сингулярное событие. Однако в этом более позднем, более «стандартном» труде Ильенков не возвращается к радикальному положению «Космологии», утверждающему, что окончательное доказательство необходимости мышления проявляется через способность последнего спасти Вселенную от энтропийной смерти. В раннем тексте Ильенков определенно выходит за рамки философской

парадигмы своего времени, предвосхищая современную философскую логику, которая присваивает событию способность к генерации истин и ретроактивному утверждению их необходимости.

Конечно, сегодня философия Алена Бадью служит главным примером проработки подобной функции события. Аналогично «ретроактивному» и как бы деформированному спинозизму «Космологии», в собственном прочтении онтологии Спинозы Бадью обнаруживает «имплицитное и парадоксальное спинозианство», допускающее концепт события, хоть и в виде «свертывания — или скручивания — события» (*torsion événementielle*)³². Данную имплицитную онтологию Бадью выводит из признания Спинозой существования «бесконечных модусов» и их образцовой формы, *intellectus infinitum* (бесконечного интеллекта Бога). Спиноза ссылается на данные виды модусов лишь вскользь, поскольку, как правило, он говорит о конечных модусах, которые отсылают к конкретным вещам или живым существам, с которыми мы сталкиваемся в мире. Согласно Бадью, допущение бесконечных модусов создает их проблематичное смешение с фундаментально иным понятием — атрибутов субстанции, которые бесконечны по определению. Это, в свою очередь, выявляет общую проблему непрозрачных отношений между конечным и бесконечным в спинозистской онтологии. По Бадью, эта непрозрачность вводит фигуру «пустоты», которую Спиноза недвусмысленно исключает из своей онтологии. Разумеется, пустота понимается не в натуралистических категориях (как «вакуум»), а как имя для непоследовательности, несоизмеримости, или скрытого исключения, являющегося метаонтологической предпосылкой события. Однако в своих опубликованных работах Бадью лишь намекает на «свернутую событийность» применительно к Спинозе, не поясняя при этом, как это можно себе представить. Если воспользоваться техническим языком Спинозы и отважиться указать на схожую тему в «Космологии», можно сказать, что самоуничтожение коммунистического человечества во имя спасения материи (то есть субстанции) у Ильенкова — это событие, решающее ту же проблему. Такое событие предлагает переход от мышления, понимаемого как конечный модус (как коллективный человеческий интеллект), к мышлению как бесконечно-

му модусу (как коллективному интеллекту на стадии полного коммунизма). В конечном счете мышление становится уже не модусом, но необходимым и бесконечным *атрибутом* материи (субстанции) в ходе сингулярного события перезапуска Вселенной в «мировом пожаре». Событие Ильенкова представляет собой короткое замыкание между конечным и бесконечным, которое радикальным образом дополняет онтологию Спинозы³³.

Второй способ обозначения актуальности «Космологии» в контексте сегодняшнего положения дел заключается в соотнесении спекулятивного напора текста Ильенкова с современными спекулятивными ориентациями в философии, под которыми я подразумеваю широкий спектр течений, таких как «новый материализм», «спекулятивный реализм» (или «новый реализм») и так далее. Здесь я сошлюсь лишь на один момент представительной и яркой работы в этой области, а именно, книги Квентина Мейясу «После конечности. Эссе о необходимости контингентности». Согласно центральному тезису этого текста, современная мысль скована скрытым «корреляционизмом», сформированным философией Канта и препятствующим любой спекуляции относительно внешнего мира и онтологии как таковой, если этот мир представляется независимо от трансцендентального субъекта, или — на более поздней стадии развития этой философской парадигмы — от субъекта человеческого. Однако вместо докантовской метафизики, основанной на принципе достаточного основания как условия существования отдельных объектов в мире, Мейясу предлагает спекулятивную версию онтологии, базирующуюся исключительно на одной необходимости — «необходимости контингентности». Согласно Мейясу, эта гипотеза по-прежнему делает возможной «стабильность» феноменального мира; она не превращает последний в абсолютный «хаос», хотя «хаос» всегда остается на онтологическом горизонте. И если «достаточного основания» не существует, эта онтология может быть выстроена лишь на «фактичности» или «фактуальности», которая неким образом возводит позитивистское понятие «факта» в ранг спекулятивного концепта. Подводя итог собственной аргументации, Мейясу пишет: «Более не смеяться и не улыбаться вопросам "Откуда мы произошли? Почему мы существу-

ем?", но размышлять над замечательным фактом, что ответы "Ниоткуда. Ни для чего." действительно являются ответами. И открыть, благодаря этому факту, что такие вопросы действительно были вопросами, и к тому же превосходными. Нет больше тайны, но не потому, что нет проблемы, а потому что больше нет основания ["основания" в метафизическом смысле "достаточного основания", причины]"³⁴.

Разумеется, данная онтологическая точка зрения отвергает любую историческую или космическую телеологию, основанную на вопросах типа «С какой целью?» или «Какова конечная цель чего-либо?» Гипотеза Мейясу уже не раз была подвергнута разнообразной критике. Тем не менее, прочтение «Космологии» Ильенкова, на наш взгляд, позволяет нам указать на более радикальные формы критики. «Космология» предоставляет нам веский контрпункт спекулятивному реализму, оставаясь при этом не менее спекулятивной, хотя и не более метафизически «наивной».

Тезис Мейясу вращается вокруг дочеловеческого и фактуального «архископаемого» из далекого прошлого; согласно Мейясу, «архископаемое» доказывает, что в эту давно ушедшую эру корреляции между субъектом и объектом еще не существовало, как не существовало и самого субъекта. Мысль Ильенкова устремляется к некой постчеловеческой сингулярности, следующей за событием самоуничтожения коммунистического разума в отдаленном будущем (или «гипербудущем»). Этот сценарий призван продемонстрировать, что в реальности корреляция между мышлением и материей была слабой, всегда недостаточной, если не сказать отсутствующей. И лишь воздействие коммунистического субъекта на глобальный «объект» — Вселенную — в конечном счете и полностью реализует, и снимает эту корреляцию.

Мейясу, также выстраивая аргумент поистине космологических масштабов, совершает попытку основать спекулятивную мысль на чистой контингентности и, таким образом, на контингентности мышления как такового, в буквальном смысле предлагая картину «мира, который может обойтись без мышления»³⁵. Ильенков высказывается в пользу необходимости, которая драматически раскрывается лишь в ходе события. Это событие является исходом развития форм материи и космической

борьбы за коммунизм. «Космология» представляет идею коммунизма как фундаментальное условие достижения уровня интеллектуальности (или «мышления»), который ретроактивно конституировал бы собственную необходимость как «атрибута материи» и исполнял бы свою функцию перезапуска онтологической машины Вселенной.

Восхваляя «необходимость контингентности» с помощью скромно, но рационально сформулированных девизов, таких как «Ниоткуда. Ни для чего», Мейясу обещает лишь новое — и скорее либеральное, а не радикальное — Просвещение, низвергающее любой новый фидеизм или религиозность, которые могли бы возникнуть из корреляционистского скептицизма относительно способностей рациональной мысли. Ильенков, в свою очередь, как если бы из своего времени он отчаянно бросал нам «письмо в бутылке», предлагает рассматривать мышление как «контингентную необходимость» во Вселенной. Рассуждая с современной точки зрения, мы уже способны распознать то, что Ильенков полагал очевидным, то есть, что укорененная в событии необходимость мышления подчинена достижению коммунизма. Таким образом, онтологический статус коммунизма смещается от конвенциональных представлений — о некоем конечном общественном состоянии всеобщего счастья и радости или о всегда незавершенном процессе эмансипации, лишенном какой-либо телеологии — к трагической космологической функции «исчезающего посредника», ибо в любом другом случае Вселенная неизбежно коллапсирует в вечную черную дыру.

Перевод с английского АЛЕКСАНДРА ШЕФ-ФРАНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Как мы увидим, тема мифа, а точнее, «мифологии разума», сыграет свою роль в понимании нашей темы.

² См. Хайдеггер М. Что это такое — философия? // *Вопросы философии* 8 (1993). С. 113–123.

³ Аристотель, однако, упоминает самодвижущиеся марионетки, солнцестояния и «несоизмеримость диагонали квадрата с его стороной» как примеры

объектов, способных вызвать удивление (*Metaphysics A, 2, 983 a 19–85*).

⁴ «Космология духа» впервые была опубликована (с сокращениями) на русском языке в 1988-м году, в журнале *Наука и религия*. До недавнего времени текст «Космологии» не переводился на другие языки. Первый перевод «Космологии духа» на английский недавно был опубликован в специальном выпуске журнала *Stasis* (vol. 5. no. 2, 2017), доступно по http://stasisjournal.net/imagess/Stasis_v05_i02/eng/stasis_v05_i02_06.pdf.

⁵ Здесь можно сослаться на многочисленные работы Дэвида Баххорста, Весы Ойтинена, Алекса Леванта, Андрея Майданского и Сергея Мареева.

⁶ Из небольшого числа данных работ и комментариев см., к примеру, работу о «Космологии», написанную другим и студентом Ильенкова Сергеем Мареевым, *Mareyev S. Cosmology of Mind // Studies in East European Thought* vol. 57 no. 3–4 (2005). P. 249–259. См. также эрудированный комментарий Джулиано Вивальди, переводчика «Космологии» на английский язык; его комментарий включает редкие источники и представляет богатый контекст генеалогии этой работы, *Vivaldi G. A Commentary on Evald Ilyenkov's Cosmology of the Spirit // Stasis* vol. 5 no. 2 (2017).

⁷ См. *Mareyev S. Cosmology of Mind*.

⁸ См. Кузнецов П. Еще раз о втором законе термодинамики и «тепловой смерти» Вселенной (1955), доступно по <http://www.устойчивоеразвитие.рф/files/Kuznetsov/Library/1955—OnceAgain.pdf>. Другая, более поздняя версия данного текста, была опубликована как статья под заголовком «Жизнь» в «Философской энциклопедии» под редакцией Ильенкова. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 2. С. 133–134.

⁹ Мы ссылаемся на уточненную версию текста «Космологии духа», недавно опубликованную в кн. *Ильенков Э. От абстрактного к конкретному. Крутой маршрут 1950–1960*. М.: Канон, 2017. С. 127.

¹⁰ «Диалектика природы» впервые была опубликована в 1925-м году под руководством Давида Рязанова, директора Института Маркса и Энгельса.

¹¹ *Oittinen V. Evald Ilyenkov as an Interpreter of Spinoza // Studies in East European Thought* vol. 57 no. 3–4 (2005). P. 320.

¹² *Ильенков Э. От абстрактного к конкретному*. С. 130.

¹³ Там же. С. 129, курсив в оригинале.

¹⁴ Там же. С. 137.

¹⁵ Энгельс пишет: «Энтропия не может уничтожаться естественным путем, но зато может создаваться. Мировые часы сначала должны быть заведены, затем они идут, пока не придут в состояние равнове-

сия, и только чудо может вывести их из этого состояния и снова пустить в ход». Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений, второе издание. М.: Государственное издательство политической литературы, 1961. Том 20. С. 600.

¹⁶ Ильенков Э. От абстрактного к конкретному. С. 146.

¹⁷ Там же. С. 162.

¹⁸ Там же. С. 145. Данная позиция, несомненно, является скрытой проекцией интервенционистской политики Ленина в область космологической и онтологической спекуляции. Ленин разработал этот подход в дебатах с представителями так называемого «экономического» течения большевизма, начиная со своего знаменитого текста «Что делать?» (1902). «Экономисты» утверждали, что условия революционной субъективации пролетариата обусловлены объективным экономическим развитием и его естественными законами. Возражая этим доводам, Ленин придавал особое значение субъективной интервенции партийных интеллектуалов, призванных наделить рабочий класс радикальным самосознанием.

¹⁹ В то время, как теория Большого Взрыва остается преобладающей парадигмой в современной физике, теория тепловой смерти Вселенной, появившаяся в середине XIX века и являющаяся неотъемлемой предпосылкой «Диалектики природы» Энгельса, уже не считается столь же влиятельной. К примеру, труды бельгийского физика Илья Пригожина (1917–2003), устанавливающие способность материи к «самоорганизации» (и не только в ее биологической форме), предлагают новый подход к вопросу тепловой смерти; теории Пригожина, однако, работают на уровне локальных систем, а не «системы мирового взаимодействия» в целом, таким образом, не затрагивая предпосылок гипотезы Ильенкова.

²⁰ Ильенков Э. От абстрактного к конкретному. С. 159–160, 163.

²¹ «С этой точки зрения делается понятным определение мышления как действительного атрибута (а не только «модуса») материи». Ильенков Э. От абстрактного к конкретному. С. 156.

²² Там же. С. 162.

²³ Там же. С. 165. Курсив добавлен.

²⁴ Свидетельства см. в книге «Ильенков: жить философией» младшего коллеги и друга Ильенкова Сергея Мареева. М.: Академический Проект, 2014. С. 156–171.

²⁵ См. Герель Г. Ф. В. Работы разных лет в 2-х тт., т. 1. М.: Мысль, 1970. С. 211–213.

²⁶ Гройс Б. Коммунистический постскриптум. Перевод с немецкого Андрея Фоменко. М.: Ад Маргинем, 2007. Также см. мою статью *Stalin Beyond Stalin: A Paradoxical Hypothesis of Communism by Alexandre Kojève and Boris Groys // Crisis and Critique* vol. 3 no. 1 (2016).

²⁷ О реальном коммунизме и негативности см. Magun A. Negativity in Communism: Ontology and Politics // *Russian Sociological Review* vol. 13 no. 1 (2014). Однако эта негативность была рискованным шагом в политической полемике, поскольку позволяла многим одиозным критикам «реального социализма» заявлять о том, что секретной целью коммунизма является самоуничтожение человечества.

²⁸ Термин «Капиталоцен» был введен Джейсоном Муром в его книге «Капитализм в средоточии жизни: экология и накопление капитала», Moore J. Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital. London: Verso, 2015.

²⁹ См., к примеру, Hadot P. The Inner Citadel: The Meditations of Marcus Aurelius. Cambridge: Belknap Harvard, 1998.

³⁰ В своем вступлении к английскому переводу «Космологии» Вивальди резюмируют некоторые из этих связей.

³¹ Ильенков Э. Диалектическая логика: очерки истории и теории. М.: Политиздат, 1984.

³² Badiou A. Briefings on Existence: A Short Treatise on Transitory Ontology. New York: SUNY Press, 2006. P. 87.

³³ Разумеется, и Бадью, и Ильенкова критикуют за «неправильное прочтение» Спинозы. См. текст Сэма Гиллеспи, который защищает прочтение Бадью, Gillespie S. Placing the Void: Badiou on Spinoza // *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* vol. 6 no. 3 (2001).

³⁴ Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. С. 164.

³⁵ Там же. С. 173.

Алексей Пензин

Родился в 1974 году в Новгороде.

Философ, сотрудник Института философии РАН.

С 2013 г. — также исследователь

и преподаватель в университете Вулверхэмптона,

Великобритания. Член рабочей группы

«Что делать?» Входит в редакционный совет

«ХЖ». Участник редколлегии журнала

«Стазис», Санкт-Петербург.

Живет в Лондоне, Москве и Самаре.



Алиса Чэннер. Инсталляция на выставке «Краш-тест: молекулярная революция». Куратор Николя Буррио, Музей современного искусства «La Rapasée-MoCo», Монпелье, Франция, 2018. Фото Аврелиан Моле. Предоставлено автором текста.

Николай Смирнов

Постэкзотизм: ассамбляжность «Я», несводимость «Других»

Новый властный конгломерат: рынок, идентичности, философия, искусство

Новый политэкономический и культурный конгломерат, который на протяжении последних тридцати лет определяет в том числе и процессы в сфере современного искусства, становится все более отрефлексированным и видимым. Это неолиберальная повестка с сопутствующими постколониальной теорией и спекулятивной философией. В искусстве это проявляется возросшей ролью коллекционеров, фрипортизмом и эстетикой долга как новым стилем, а также возвращением объектности и несколькими волнами *зомби-формализма*, реанимирующего различные признаки прежнего, теперь уже музейного искусства. Рассмотрим перечисленные составляющие и связи между ними несколько подробнее через призму политик идентичности, которые, как мы надеемся показать, являются энергопорождающим и смыслообразующим факторами в сфере культуры и искусства внутри этого конгломерата.

Ключевыми обстоятельствами в генеалогии вышеперечисленных явлений выступают рынок и зависимость от него политика идентичностей. Рынок действует исключительно на функциональном уровне как универсальный оператор, безразличный к содержанию операций. С одной стороны, он претендует на утопическую радикально-демократическую *ризоматическую* справедливость. С другой, вступает в сложную игру с идентичностями, одновременно желая их постоянного разложения, трансгрессии и в то же время непрерывного ассамбляжного (вос)создания.

Мы попытаемся показать, что постоянно (вос)производимое напряжение между иден-

тичностью, их эффектами и их трансгрессией прежде всего и создает энергию, необходимую для культурного производства. При этом разница между идентичностью индивидов, сообществ/этносов/культур и объектов (медиум-специфичность) в новой ситуации размытых границ между субъектом и объектом становится непринципиальной и пронизываемой. Все вместе это порождает замкнутую, нарциссичную систему, наполненную непрерывным хаосом становления и распада.

Действие составляющих обозначенного властного конгломерата суммируется в странном и парадоксальном на первый взгляд сочетании консервативных идентификационных политик с транснациональным глобальным действием рынка. Универсальность рынка является как бы снятой, пропущенной, неартикулируемой. Место видимости занимают постколониальные повестки, которые производят фиктивные общности и культурные различия. Тем самым, словами философа Питера Осборна, производится современность как дизъюнктивное единство, то есть некое вообразимое спекулятивное единство различных, несводимых друг к другу темпоральностей и пространственностей. Производство этих фиктивных общностей необходимо и их элитам как домены власти, и постиндустриальному рынку, потому что культуроцентричность его повестки выводит на первый план различие культурных продуктов.

Можно назвать эту доминирующую сегодня модель *республиканской*, имея в виду те правоцентристские консервативно-рыночные политические партии, которые сегодня играют большую роль в мире. В США и Франции они выступают под именем рес-

публиканцев, однако схожее сочетание (нео)либерального курса в экономике с умеренно консервативной риторикой традиционалистской самоидентификации мы увидим в действиях многих крупных партий в разных странах. Здесь надо понимать, что *республиканская* риторика на протяжении XX века мигрировала с левого политического фланга и сегодня гораздо чаще употребляется правоцентристами и консерваторами. В Европе и США некоторые идеи и наследие *республики* осмыслены и включены в консервативную традицию аналогично тому, как отдельные черты советского периода в России становятся составляющими нового российского консерватизма¹.

Утопический регулятор рынка и умеренно консервативная культурная повестка совместными усилиями размывают и демонтируют социально-ориентированные общественные структуры, выстроенные прежде. Возникающая в результате социал-дарвинистская этика приводит к «естественному» господству «сильных» и «достойных». В искусстве и музейной сфере это ведет к возрастанию роли коллекционеров. Рынок в новом миссионерстве таких антрепренеров и коллекционеров, как Стефан Симкович, выступает неким горизонтальным хаотично-ризоматическим регулятором. Он пытается сбросить с пьедестала прежние дискурсивно-ориентированные институции, утверждая, что несет с собой новую энтропийную справедливость самоорганизующегося сообщества любителей искусства.

В терминах Лакана, произошла замена доминирования господского и университетского дискурса на капиталистический. Ключевыми особенностями последнего является то, что 1) связи внутри него замкнуты сами на себя; 2) субъект производит различные господские означающие, то есть ведет изощренную и разнообразную идентификационную политику с целью получить от рынка и общества нужный эффект: «Субъект становится господином означающих... которые он производит и которыми обменивается»²; 3) обратная связь к субъекту приходит через воздействие объекта: произведенная прибавочная стоимость воздействует на расщепленного субъекта под видом различных объ-

ектов, словно реализуя все возможные фешистские и анимистические фантазии.

Именно этим замыканием системы обратной связи от объекта к субъекту объясняется возросшая роль объектов в искусстве и философии. Объекты, воздействуя на расщепленного субъекта, тем самым как бы субъективировались, обрели голос и дееспособность. Спекулятивная философия пытается осмыслить новое положение вещей, однако в итоге делает объекты еще более автономными. Это приводит к объектному повороту в искусстве, что вместе с запросом рынка вызывает такие явления как *фрипортизм*, *эстетика долга* и ряд волн *зомби-формализма*.

Игры с идентичностью: от сюрреализма до постэкзотизма

Последняя, третья волна зомби-формализма, актуальная на момент написания текста (вторая половина 2018 года), связана с (нео)сюрреалистическими объектами, вступающими в отношения внутри комплексных выставочных экосистем. Это в какой-то мере возвращает нас к игре с идентичностью и последующими ее трансформациями, которая была активно начата сюрреализмом. В целом та перемена в отношении идентичности, которая произошла в 1920-е годы, во время исторического сюрреализма и в не малой степени благодаря ему, имеет очень важное значение для понимания политик идентичности в эпоху Современности³.

Во время исторического сюрреализма, то есть в 1920-е, встреча с Другим впервые стала использоваться как инструмент для остранения собственной культуры. Классический ориентализм XIX века искал встречи с Другим для получения наслаждения и укрепления в собственной идентичности. В противоположность ему так называемая модернистская культурная установка 1910–1920-х, которой принадлежал сюрреализм, впервые сделала возможным подлинный культурный релятивизм. Внутри этой установки столкновение с Другим, происходившее, например, в этнографических музеях, начинает работать как, с одной стороны, радикальное вопрошание относительно норм собственной культуры,

с другой — как предоставление ей реальных альтернатив.

Некоторая ирония состоит в том, что тогда это осознавалось как прерывание Модернизма (то есть Нового времени) и замена темпорального взгляда на Землю взглядом географическим. Например, композитор Владимир Дукельский в 1929 году выступил в газете *Евразия*, издававшейся в Клараме под Парижем, со статьей «Модернизм против современности». В ней Дукельский провозглашал необходимость заменить прогрессистский нарративный линейный проект Модернизма на со-пространственный, со-временный проект Современности, где прогрессистский доминирующий нарратив разбит на соположенные различные культурные темпоральности и пространственности. Курьез в том, что то, что осознавалось и *называлось* рождением Современности и прерыванием Модернизма, было потом помещено в историю как *модернистская* культурная установка⁴. Этот парадоксальный факт, помимо запутанной терминологии, также связан с множественностью актуальных и потенциальных историй рождения Современности (что заложено в самой идее Современности, является ее конституирующим признаком) и тем, что здесь мы, видимо, наблюдаем пример из потенциально другой истории.

Сегодня умозаключения Дукельского и его коллег по еженедельнику выглядят не только серьезным предвосхищением постколониальной теории и теории Современности, но еще и — если использовать введенное Питером Осборном требование и право множественных историй Современности внутри Современности — частью некой частной истории Современности, которая может быть связана с Левым Евразийством и, шире, русской традицией. История, которая не совпадает ни с одной из предложенных самим Осборном периодизаций проекта Современности, начинается чуть раньше, ведет к другим именам, а значит, является еще одной настоящей историей рождения Современности.

Дукельский, левые евразийцы, сюрреалисты и, вообще, ряд авангардистов 1910–1920-х здесь являются носителями Современного, постмодернистского или прото-Современно-



Алиса Чэннер. Инсталляция на выставке «Краш-тест: молекулярная революция». Куратор Николя Буррио, Музей современного искусства «La Rapasée-MoCo», Монпелье, Франция, 2018. Фото Аврелиан Моле. Предоставлено автором текста.

го мышления внутри незавершенного Нового Времени (Modernity или Модернизма в их терминологии). Теми, от кого можно прямую или косвенно выстраивать историю Современности, причем, как мы показали, некую частную историю Современности. Ведь история Современности всегда стремится быть частной и относительной, что и составляет ее пафос и отличие от единой прежде истории Нового Времени. То есть хочет быть не абсолютной историей, а историей Современности конкретной пространственности, утверждая тотальный культурный релятивизм.

Итак, мы можем сказать, что в нашей гипотетической *еще одной* истории радикальная трансформация идентификационной по-

литики произошла в 1920-е годы. Тогда экзотические *другие* впервые стали работать как средство расшатать собственную идентичность, показать сконструированность любых, прежде всего, собственных культурных норм.

Диалектически это привело в 1930-е к рождению нового антропологического универсализма: раз все культуры равноправны в своей знаковой сконструированности, значит, ни одна из них не может служить *общим*. Но есть ли тогда вообще что-то *общее*? Французские этнологи после постулирования тотального культурного релятивизма занялись его поисками. После вычета культурных частностей осталась общая эволюция, фрагменты первобытной истории и убежденность в равноправии современного разнообразия культур. Этот прогрессивный проект, утверждавший *общее* вне зависимости от рас и этносов, воплотился в создании в 1938 году социалистического Музея Человека в Париже⁵.

В 1970–1980-е партикуляризмы и конструирование идентичностей вновь возвращаются. Прежде всего потому, что в ситуации постструктурализма любые структуры знания стали осознаваться как признак идентичности. А любой нарратив, даже прогрессивный и претендующий на универсализм, как некий частный. Возникла политика сообществ, в том числе меньшинств. А чуть позже — тот культурный конгломерат, который был описан выше. Постколониальная теория ворвалась в мир на волне прогрессивного негодования по поводу подавляющих структур псевдоуниверсального знания и требования признавать частности и различные культуры как некие целостности. Эта установка была (и является) критической к универсальным нарративам, но не критической по отношению к культурным целостностям.

Культурные различия стали производиться в большом количестве, что совпадало с демонтажем социалистических государств



Алиса Чэннер. Инсталляция на выставке «Краш-тест: молекулярная революция». Куратор Николя Буррио, Музей современного искусства «La Rapazée-MoCo», Монпелье, Франция, 2018. Фото Аврелиан Моле. Предоставлено автором текста.

и социально-ориентированных структур в западных государствах. Рынок прекрасно уживался с возникающими различиями, ведь они означали новые товары, а элиты «различных культурных миров» быстро усвоили постколониальную теорию. В особенности тот факт, что культуроцентричная риторика уникальности собственной культуры и цивилизации уместна прежде всего во внутренней повестке — для «народных масс», субалтернов («подчиненных»), а реальные экономические процессы управляются абстрактным оператором рынка по универсальным законам⁶.

Возникла ситуация *постэкзотизма*. Когда различные *другие* несводимы друг к другу: в культуроцентричной перспективе они существуют как бы в различных пространственных планах — что отвечает утверждаемому мультикультурализму, культурному разнообразию и толерантности. «Я» в такой ситуации становится ассамбляжно, оно способно трансгрессировать идентичности, собирать себя как конструктор — что соответствует оператору рынка, действующему как чистая «снятая» функциональность, обеспечивающая обмен и коммуникацию между *другими*. Впрочем, коммуникация здесь начинает сводиться исключительно к квантифицируемому обмену, от которого в наибольшей степени выигрывают потребители культурного разнообразия, которые либо живут в глобальных городах, либо способны путешествовать. Как пишет музеолог и исследователь Барбара Киршенблатт-Гимблетт: «Мировое наследие основывается на идее, что те, кто производит культуру, делают это с помощью своего “разнообразия” (diversity), в то время как те, кто приходит к владению этим мировым наследием, делают это благодаря своей универсальной “человечности” (humanity)»⁷. И по отношению к идентичностям: «Если создатели [мирового наследия — Н. С.] имеют культурные идентичности (усиленные политикой сохранения культурного наследия), то бенефициарии (универсальное “человечество”) — нет»⁸.

Ситуация *постэкзотизма* в применении к литературным идентичностям была введена и охарактеризована французским писателем Антуаном Володиным. Володин деклари-

рует целью создание *литературы абсолютно иностранной*. В своих произведениях он говорит от лица различных авторов и персонажей, играя с фиктивностью и документальностью, функцией-автор и коллективным фиктивным авторством. Парадоксальным на первый взгляд образом, однако аналогичным тотальной культурной релятивизации 1920-х, этот проект приводит скорее к поискам универсализма, чем частностей. Констант коллективной памяти, которые обозначат скорее *общее*, чем партикулярное. Структурно и неартикулированно рефлексивный, это также и универсализм нового политэкономического и культурного конгломерата: видимость множества несводимых друг к другу *других* при некоем «выпаренном», сублимированном итоговом универсализме, который присутствует в снятой, неявной форме.

Расщепленный субъект в капиталистическом дискурсе постоянно производит господские означающие, подобно авторам и персонажам Володина, которые занимают место видимости говорящего. Их нарочитая взаимозаменяемость у Володина вскрывает фиктивность и производность этих функций-авторов. Подпытывает же это бесконечное производство постоянная обратная связь от объектов — продуктов желаемых общественных эффектов. Вожеление объектов и комфортность работы с ними приводит к тому, что человеческие и социальные *другие* заменяются объектами.

Например, в новом этнографическом музее на набережной Бранли, открытом в Париже в 2006 году, другие культуры как контекстуализированные знаковые системы заменены на произведения искусства. По сути, все, что видит посетитель нового музея — это некие ауративные объекты, оставшиеся от непонятных, ушедших в прошлое культур. *Другие* пропали, но их объекты остались. Возникает ситуация *диаспоры объектов*⁹, которая может неплохо тематизировать разнообразные спекулятивные объектно-ориентированные построения, но де-факто призвана «оправдать общество за его неспособность иметь дело с народами и культурами, чьи объекты находятся в музеях, посвященных разнообразию культур»¹⁰.



Агнешка Курант. Инсталляция на выставке «Краш-тест: молекулярная революция». Куратор Николя Буррио, Музей современного искусства «La Rapasée-MoCo», Монпелье, Франция, 2018. Фото Аврелиан Моле. Предоставлено автором текста.

Дiaspora объектов и современное искусство: нашествие вещей и прячущийся субъект

В современном искусстве diaspora объектов концентрируется в гигантских беспшлинных (duty-free) хранилищах — «свободных портах», или freeports, подобных крупнейшему свободному порту в Женеве, где искусство большую часть времени невидимо, складировано и ожидает очередной перепродажи. Публично показывать такое искусство не имеет смысла — ведь это актив, в который вкладываются средства исходя из логики рынка, и чье функционирование по большей части проходит в спекулятивном режиме перепродаж. Усиление объектной и материальной составляющей в перечне его практик аналогично предпочтительности вложения денег в материальные активы, а различные спекулятивные философские теории

тематизируют и оправдывают игры с объектами. Критики говорят о рождении фрипортизма в качестве стиля и идеологии¹¹.

Эта ситуация определяется повышенной ролью рынка и коллекционеров. Их утопическая вера в то, что рынок работает как горизонтальный, хаотически-ризоматический, истинно демократический регулятор приводит к заявлениям, подобным тем, что делает Стефан Симкович о том, что плох не рынок, а жадные галереи. Этот продюсер, коллекционер и культурный антрепренер — тот персонаж, с именем которого связывают развитие и продвижение постинтернет искусства и первой волны зомби-формализма. Он создает быструю популярность художникам напрямую через рынок, используя интернет и социальные сети, целенаправленно публикуя посты в Инстаграме из мастерских художников в целях рекламы и продвижения. Виральность (вирусность, заразительность информации, передаваемой пользователями социальных сетей друг другу) является для Симковича ключевым принципом. Он продает работы напрямую коллекционерам через социальные медиа, декларативно подрывая институциональный истеблишмент. Рынок в его множественности и хаотичности выступает здесь как средство расшатать работающие механизмы, а сам Симкович в качестве арт-трикстера декларирует нападение на традиционную медленную и иерархическую систему.

Художник и критик Вальтер Робинсон, который ввел в публичное поле термин зомби-формализм, описывая приход технолгий с Уолл-стрит в мир искусства, заявил, что «у нас больше нет движений в искусстве, теперь у нас только движения рынка»¹². В целом власть коллекционеров и снижение роли авторитетных экспертных институций, не зависящих от рынка напрямую, приводит к господству радикально демократического усредненного взгляда пользователей соцсетей. Как пишет критик Джерри Сальц, который довольно агрессивно атакует новые тенденции: «Симковича (и большую часть коллекционеров!) просто привлекает искусство, похожее на другое искусство»¹³. Искусство, которое похоже на то, что коллекционер видит в музеях: абстрактную и фигуративную

живопись, сюрреалистический объект, инсталляцию.

Рынок искусства, перегретый спекулятивными деньгами, с недавних пор пошедшими сюда в таком количестве, что Симкович называет искусство новой киноиндустрией, требует все нового искусства, «похожего на искусство». Все это в целом приводит к такому явлению, как *зомби-формализм*. «Зомби» — потому что задействует эстетику из прошлого, как казалось, эстетику уже мертвую, отброшенную. В случае первой волны зомби-формализма — эстетику Клемента Гринберга и Фрэнка Стэллы. «Формализм» — потому что опирается на простой, эссенциалистский, редукционистский метод изготовления. Первая волна зомби-формализма была живописной абстракцией, поэтому ей дали множественные, обыгрывающие историю живописи имена: *Ain'tings* (то есть

в значении «беспредметная живопись», от *Paintings* — живопись и *ain't* — разговорная форма от глагола быть в третьем лице настоящего времени, *is*, с отрицательной частицей, *not*), *Crapstraction* (от *crap* — «дерьмо», и *(ab)straction*), *Chickstraction* и *Dickstraction* (гендерные варианты от *Chick* — «курица» и *Dick* — «половой член»).

Однако на самом деле спекулятивный перегрев вызывает возникновение не одного, а двух эстетических полюсов: в терминах Симковича «Севера» и «Юга». С одной стороны — постинтернет искусство. С другой — зомби-формализм или некий неопримитивизм, который возникает как реакция «назад к природе», возвращение к простым эссенциалистским жестам и мифологиям. Два этих полюса демонстрируют биполярное отношение человека к технологиям, что подчеркивает и сам Симкович, выступая как теоретик.



Агнешка Курант. Инсталляция на выставке «Краш-тест: молекулярная революция». Куратор Николя Буррио, Музей современного искусства «La Rapassée-MoCo», Монпелье, Франция, 2018. Фото Аврелиан Моле. Предоставлено автором текста.

Очень симптоматична известная работа Петры Кортрайт «VVEBCAM» (2007) — один из первых саморефлективных манифестов новой конструкции арт-мира и художника в нем. Художница находится перед экраном, записывая видео для Youtube через вебкамеру. Камера видит саму художницу и эффекты дополненной реальности, которые она создает во время записи в реальном времени. Кортрайт применяет визуальные эффекты в виртуальном пространстве подобно тому, как зритель своими лайками, то есть инвестицией символического капитала, голосует сегодня за ту или иную визуальность в соцсетях и тем самым выбирает ее. Зритель-коллекционер в этом утопическом мире и есть реализуемый через механизмы виральности художник или, вернее, метажхудожник.

В работе Кортрайт открыта взору и в то же время смотрит на саму себя через экран, что соответствует капиталистическому дискурсу самозамкнутой системы. В ней зритель производит частичные объекты (лайки, инвестиции символического и реального капитала), возвращающиеся к расщепленному или, точнее, спрятавшемуся за означающие субъекту (художнику), производящему господские означающие — личные мифы и идентичности, которые в свою очередь производят продукт, вызывающий новую реакцию. Это самозамкнутая, очень нарциссичная, построенная на сексуальном самоудовлетворении система. «Капиталист может теперь оставаться анонимным и не называть себя, как и сам капитал, он может играть вместе с капиталом и вместе с ним наслаждаться без смерти и без препятствий»¹⁴. И в своей работе Кортрайт диагностически схлопывает позиции автора (художника), зрителя — метажхудожника и объекта наблюдения и воздействия, открывая себя взору и в то же время прячась за означающее пользователя соцсетей и производимые ей визуальные эффекты. В итоге в этой работе происходит коллапс идентичностей, становится непонятно кто, на кого и через что смотрит, особенно с учетом факта, что зритель работы, программно существующей на Youtube, также может поставить лайк и повысить ее рейтинг. Быстрые медиа, социальные сети в частности, приводят к стремительному возникновению художественно-спекулятивных явлений в логике

финансовых операций. Само определение *emerging artist* («развивающийся», «формирующийся», «возникающий»), часто применяемое по отношению к художникам сегодня, отражает взгляд на художника как на растущий актив. Искусство в мире Симковича — это ресурс в земле, который нужно добыть, приложив усилия продюсера и антрепренера. Чтобы понятие сегодняшнего функционирования мира искусства, руководимого художественным рынком, стоит посмотреть фильмы про Уолл-стрит, прекрасно показывающие логику идущих процессов¹⁵.

При этом более глубокий анализ позволяет связать происходящие процессы с феноменом долга в различных смыслах: как большого государственного долга развитых стран, прежде всего США, вызывающего к жизни финансовые пузыри, так и ситуации перепроизводства и долгов, в которой находятся молодые художники. Ведь чтобы получить свою степень по искусству — MFA (магистр изящных искусств, Master of Fine Arts — терминальная, то есть конечная стадия образования в европейских и американских школах искусства) — многие из них залезли в долги (обучение недешево) и тем самым уже стали активом, правда, пока неприбыльным. И после окончания обучения они максимально быстро вынуждены отдать эти долги, обрекая себя на дальнейшие действия в финансовой логике. Нью-Йоркский художник и критик Крис Уайли назвал эстетику, порождаемую таким положением дел, *эстетикой долга*¹⁶.

При этом рынок постоянно требует новизны и разнообразия. С начала 2010-х мы видим, как сменяют друг друга разные волны зомби-формализма. Ориентация на абстрактный экспрессионизм сменилась фигуративной живописью и наконец некой третьей волной, в которую вовлечены (нео)сюрреалистические объекты, инсталляции и экосистемы. Стремление «оживлять» различные музейные явления дошло до объектов и до 1970-х годов, когда «отношения стали формой»¹⁷. Сегодня работа художника и выставка — это некая экосистема, ассамбляж медиум-специфичностей, которые разыгрывают спектакль объектов — желаний. Этот спектакль может разыгрываться не для тела зрителя, а для соцсетей: документации уде-

ляется повышенное внимание. Предельная субъективация объектов как будто бы больше и не требует зрителя-человека. В создаваемых экосистемах эти специфичные объекты наслаждаются своей специфичностью и материальностью, вступая в различные сексуально-материальные отношения.

Здесь два полюса нового мира — неопримиитивизм зомби-формализма и постинтернет — схлопываются в некое единство, образуя в каком-то смысле *новый нью-эйдж*. Искусство материальных отношений в природно-искусственных экосистемах и союзы материалов дополняются повышенной чувствительностью художников к единству миров. Желание целостности выливается в попытки выстроить некие тотальные выставочные экосистемы, в которых ассоциативные цепочки объектов пребывают в постоянной ассамбляжности. Зачастую подобные показы формируются как коллективная кристаллизация фантазий недавних выпускников художественных школ, общее путешествие против потока вещей. Констатация некой новой реальности мира, где различия между природным и культурным могут пересекаться в любом направлении, а объекты вступают в различные отношения на основе своей медиум-специфичности и расширенно понимаемой материальности, отмечена стремлением к преодолению всех дуализмов¹⁸. Можно сказать, что лучшее искусство из этой волны говорит о проблематике Антропоцена с помощью самих материалов и объектов¹⁹. Среднее и худшее как всегда имитирует эффекты. Ситуация постприроды одинаково внимательна и к знаниям предков, и к материальным процессам в вульгарном смысле, куда включается и цифровая интернет-среда. Точка сборки — новый материализм. «Подключение к космосу» и связываемая с ним деколонизация осуществляется, например, с помощью digital healing activism («цифровой целительный активизм», термин французского художника из Французской Гвианы Табиты Реза — декларируемая гибридная идентичность художника из заморского департамента Франции в данном случае крайне показательна), порождая *новый нью-эйдж*.

В этой реальности идентичности, с одной стороны, постоянно воссоздаются и манифестируются подобно социальной культурной

идентичности производителей мирового культурного наследия или ожившей медиум-специфичности объектов. С другой стороны, эти идентичности все время трансgressируют и претерпевают различные размывания и взаимные уничтожения с помощью универсального оператора — функции-капитала — и его аватара — ассамбляжного, постоянно пересобираемого «Я» нового западного субъекта. На философском уровне «чистая» функциональность транснационального и трансобъектного оператора концептуализируется через новую «сложную» материальность.

Любые границы здесь преодолеваются и в итоге непременно падают, однако они с необходимостью постоянно конструируются и поддерживаются. Потому что очерчиваемые ассамбляжи с идентичностью, рождаемой самим процессом начертания границ, а также их эффекты и продукты и являются главными производителями. И чтобы произвести культурный продукт в мире, желающем культурных различий, та или иная идентичность должна на какой-то промежуток времени «собраться». В то время как ее трансgressия и распадение также высвобождает энергию. Чередование этих процессов замыкает систему, превращая ее в подобие нарциссичного самоудовлетворяющегося вечного двигателя, который работает на эффектах идентичности и постоянном насилии над ней. И разница между идентичностью человека, сообщества или объекта (его медиум-специфичностью) здесь менее важна, чем их общее функционирование в этой кажущейся хаотической и бессистемной системе. При этом фиксированная идентичность с точки зрения универсального человечества всегда является Другим, а «Я», то есть новый западный субъект, работает как чистая функция, занимая место всегда ассамбляжного и трансgressирующего универсального оператора.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Здесь проявляется некоторый зазор между отечественной и европейской политической традицией, что ведет к разным значениям терминов. Так, левый политический фланг в России вследствие коммунистического опыта XX века — более

этатистский, государственнический, по сравнению с индивидуалистическими европейскими и американскими левыми. В силу этого культуртрегерски перенесенная в Россию идеология европейских республиканцев будет восприниматься как либеральная в широком смысле. А либерализм выступает у российских левых (так называемых *лево-патриотических сил*) как «капиталистический», «буржуазный», часто в ущерб его внутреннему разделению на левый и правый фланги. При этом республиканская европейская традиция будет в свою очередь неразборчива между этатистскими левыми, и правыми, и даже *неолиберальными* диктатурами, выступая по отношению к ним всем как деконструирующая, «освободительная» сила с позиций индивидуальных свобод. Мы же пытаемся использовать термин *республиканский* за вычетом этих аберраций, произвести его в предполагаемом универсальном смысле. В таком случае неолиберальная доминирующая сегодня в России политика также может быть названа *республиканской*, с учетом упомянутого повышенного в России содержания этатистской, централизованной составляющей, то есть с учетом отечественной традиции. Что вписывается в предлагаемую нами формулу *республиканского как сочетания неолиберализма и культурной специфики (консерватизма)*.

² Мати Д. Психоанализ политического // *Открытая левая*, 6 марта 2014, доступно по <http://openleft.ru/?p=2068>.

³ Термин «современность» можно употреблять в общем и специфическом смысле, как «современность» и «Современность» соответственно. В общем смысле «современность» — это постоянно отодвигаемое с течением времени актуальное настоящее. Некая темпоральная машина, которая всегда, в любую эпоху переводит будущее в прошлое, пропуская его через себя. Потому можно говорить, что любая эпоха: и древняя, и средневековая, — имела свою современность. Мы употребляем термин не в этом, а в специфическом смысле. «Современность» в специфическом смысле — это конкретная историческая эпоха, когда само понятие современности, то есть актуального настоящего, стало центральным. В этом смысле ее явное наступление можно отнести к 1970–1980-м, а доминирование — к эпохе, начиная с 1990-х. Однако отдельные и явные элементы Современного или прото-Современного мышления, как и рождение самого термина, можно встретить раньше — в 1910–1920-х, когда объединенным художествен-

ным и научным авангардом и был сформулирован проект Современности в качестве альтернативы Модернизму. Под Модернизмом или Модерностью подразумевалось все Новое Время с его логикой прогрессизма, нарративностью и явной западно-центричной культурной иерархией.

⁴ Как было сказано, впоследствии многие авторы проекта Современности, то есть объединенный художественный и научный авангард 1910–1920-х, по иронии истории были отнесены к «классикам Модернизма». Однако введенное различие между Модернизмом и Модерном («Новым временем» вообще, Modern, Modernity) позволило в какой-то степени дистанцировать их от того, с чем они боролись. Но не полностью, что подчеркивает незавершенность и *ненаступление* проекта Современности в 1910–1920 годы, несмотря на все усилия его творцов. В такой трехступенчатой последовательности Модернизм предстает форсированным завершением Нового времени (Modernity), после чего собственно и наступает Постмодерн (Postmodernity). Однако в каком-то смысле это разделение излишне, потому что, как мы видели, многие авторы так называемого Модернизма были носителями проекта Современности. Это принципиальное отличие мышления ряда авангардистов от предшествующих культурных установок в других классификациях выражается противопоставлением *модернизма и авангарда*. Здесь как раз *авангард* — это носители проекта Современности внутри завершаемого Нового времени, а *модернизм* — это терминальная стадия Нового времени (Modernity).

⁵ Частность и потенциальная репрессивность любых нарративов вообще в 1930-е еще не была осознана. Поэтому мы можем назвать проект Музея Человека прогрессивным, учитывая также то, что он создавался на фоне подъема фашизма в Европе как важная часть антифашистской борьбы интеллектуалов за программное утверждение *общего* у людей разных культур и рас. Его директор Поль Риве был социалистом, одним из основателей антифашистской коалиции интеллектуалов.

⁶ Ключевое утверждение постколониальной теории состоит в том, что капитализм на периферии западного мира нельзя понимать с помощью западного дискурсивного аппарата, а нужно выстраивать свой, *другой*, так как здесь в силу культурных отличий капитал находится в ситуации доминирования без гегемонии. В итоге это скрывает действующий универсализм рынка и выводит

на первый план культурные различия, что приводит к разделению двух сфер и двух политик: управляющая элита живет по универсальным глобальным законам, а массы, субалтерны (то есть подчиненные) по внутренним, с учетом местной культурной специфики. Но самое главное: это прячет, скрывает имеющийся универсализм. Подробнее см. Смирнов Н. Универсализм украденный, спрятанный и возвращенный // ХЖ № 106. С. 75–85.

⁷ Kirshenblatt-Gimblett B. World Heritage and Cultural Economics // Karp I, Kratz C., Szwaja L., Ybarra-Frausto T. (eds.) *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham: Duke University Press, 2006. P. 161–202; цитата на P. 183. Цит. по Dias N. Double Erasures: Rewriting the Past at the Musée du quai Branly // *Social Anthropology* vol. 16 no. 3 (October 2008). P. 302.

⁸ Kirshenblatt-Gimblett B. World Heritage and Cultural Economics, цит. по Dias N. Double Erasures. P. 303.

⁹ Выражение «объекты в диаспоре» принадлежит Джону Пефферу. Peffer J. Africa's Diasporas of Images // *Third Text* vol. 19 no. 4 (2005). P. 339.

¹⁰ Dias N. Double Erasures. P. 307.

¹¹ Heidenreich S. Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism // *e-flux journal* #71 (March 2016).

¹² Характерно, что эпицентр развития зомби-формализма, как и его критики, находится в США — финансовом центре мира, а конкретно в Нью-Йорке и на Западном побережье. Robinson W. Flipping and the Rise of Zombie Formalism // *artspace.com*, April 3, 2014, доступно по https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184.

¹³ Saltz J. Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same // *New York Magazine*, June 16, 2014.

¹⁴ Мати Д. Психоанализ политического.

¹⁵ Стоит заметить, что мы не стремимся редуцировать все происходящее до некой единой, негативной или позитивной, оценки. Понятно, что новые политэкономические обстоятельства рожают новые комбинации и новые формы, в которых есть место и саморефлексивному и осмысляющему свои условия искусству. Не говоря уже о самоценности нового. Мы здесь стремимся занять некую метапозицию и очертить новый властный конгломерат с точки зрения его механики, функциональности и рамок существования, придав ему некую спекулятивную эвристическую цельность.

¹⁶ Wiley C. The Toxic Legacy of Zombie Formalism, Part 1: How an Unhinged Economy Spawned a New World of «Debt Aesthetics» // *artnet.com*, July 26, 2018, доступно по <https://news.artnet.com/opinion/history-zombie-formalism-1318352>.

¹⁷ Имеется в виду знаменитая выставка «Когда отношения обретают форму: работы, концепции, процессы, ситуации, информация», которая прошла под кураторством Харальда Зеemannа в 1969 в Кунстхалле г. Берна. На выставке были программно тематизированы не столько объекты, сколько отношения и связи между ними, а также между ними и зрителем. Эти отношения во многом строились на медиум-специфичности экспонатов.

¹⁸ Здесь можно привести много примеров конкретных показов и пространств из разных стран. Однако мы укажем лишь два, во многом случайные, но очень характерные. Chicken Coop Contemporary («Современный курятник» или «Современная куриная кооперация» — здесь игра слов) — проект из Портланда, Орегон, США, где выставки или, точнее, показы/инсталляции с последующей подробной документацией устраиваются в бывшем курятнике, сохранившем многие признаки именно курятника, а не выставочного пространства. И проект Earth sciences («Науки о Земле») — тематический агрегатор, сайт, на котором собираются примеры близкого авторам проекта искусства. Искусства, очень чуткого к границе природа/культура, вернее, к ее размытому состоянию, что, в частности, проявляется в сочетании современных материалов и технологий с ультратрадиционными, в плане экологии, концепциями и проблематикой.

¹⁹ Напомним, что Антропоценом называют новую эпоху в истории Земли, когда человечество стало планетоформирующей геологической силой. То есть граница между культурным и природным в этом смысле пропала. Вопрос новой сложной материальности — ключевой для дискурса Антропоцена, по крайней мере, в его спекулятивно-философской части, которая как раз наиболее популярна на поле искусства.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Художник. Живет в Москве.



Материал иллюстрирован кадрами из видео Хито Штайерль «Как не быть увиденной: дидактический, блять, образовательный .MOV файл», 2013. Одноканальное HD видео в архитектурном окружении. Образ СС 4.0 Хито Штайерль. Предоставлено автором и галереей Эндрю Крепса, Нью-Йорк.

Хито Штайерль

Ужас тотального Dasein: экономики присутствия в поле искусства*

Международная забастовка художников 1979 года была «протестом против продолжающейся репрессивности художественной системы и отчуждения художников от результатов их творчества». Джорджевич разослал приглашения множеству художников по всему миру с предложением принять участие во всеобщей забастовке. Он получил тридцать девять ответов, в основном без поддержки, от таких деятелей как Сол Левитт, Люси Липпард и Вито Аккончи. Сьюзан Хиллер ответила: «На самом деле я бастую уже все лето, но это ничего не изменило, и мне не терпится снова приступить к работе, что я и сделаю в самое ближайшее время»¹.

«Уважаемый Горан, спасибо за Ваше письмо. Что касается меня, то я бастую — не произвожу новых форм — с 1965 года, то есть уже 14 лет. Не вижу, что еще я мог бы сделать — с наилучшими пожеланиями, (Даниэль) Бюрен»².

Когда легендарный концептуалист Горан Джорджевич пытался призвать художников ко всеобщей забастовке в 1979 году, некоторые из них ответили, что уже и так бастуют — ничего не производят или же не производят новых работ. Но это не имело ровно никакого значения. Несомненно, в то время его призыв приводил в замешательство расхождение в ту эпоху представления о том, что такое и как работает забастовка. Забастовка предположительно отка-

зывает работодателям в рабочей силе, вынуждая их идти на уступки требованиям рабочих. Но в поле искусства это было иначе.

Сегодня подобная реакция художников кажется очевидной. Никто из занятых в области искусства не считает свой труд незаменимым или даже хоть сколько-то значительным. В эпоху всеобщей самозанятости, а точнее самонезанятости идея о том, что кому-то есть дело до чьей-либо конкретной рабочей силы кажется достаточно экзотической.

И конечно же, труд в области искусства всегда отличался от трудовой деятельности в других областях. Одна из актуальных причин, возможно, состоит в том, что современная экономика искусства опирается в большей мере на присутствие, а не на традиционные представления о рабочей силе, привязанные к производству объектов. Имеется в виду физическое присутствие, личное здесь-присутствие. С чего присутствию быть столь желанным? Идея присутствия сулит неопосредованным общением, теплом существования без ингибиций, кажущимся неотчужденным опытом и подлинной встречей человеческих существ. Она предполагает, что присутствует не только художник, но и все остальные, что бы это ни значило и чему бы это ни служило. Присутствие означает якобы реальную дискуссию, обмен, общение — происходящее, событие, оживление, нечто действительное — ну вы поняли!

* Текст был заказан Питером Осборном для конференции журнала *Радикальная философия* в Доме мировых культур в Берлине в 2015 году и был развит на основе беседы с Ниной Пауер в Институте современного искусства в Лондоне в 2014 году. Впервые опубликовано в *DIS magazine* 24 ноября 2015. Перевод печатается с разрешения автора.

В дополнение к поставке произведений художники или, скажем шире, поставщики контента, должны сегодня предоставлять бесчисленное количество дополнительных услуг, которые постепенно начинают занимать более важное место, чем какой-либо другой вид работы. Вопросы и ответы важнее просмотра, живая лекция — текста, встреча с художником — встречи с произведением. Не говоря уже о множестве квазиакадемических и соцсетевых пиар-форматов, умножающих шаблоны, в которых неотчужденное присутствие якобы предоставляется. Художник должен присутствовать, как в одноименном перформансе Марины Абрамович. И не просто присутствовать, а исключительным образом, как будто он являет себя в первый раз, или в каком-то другом раздутьем виде новизны. Художественная профессия получает новое определение — перманентное присутствие. Но в бесконечном производстве, казалось бы, уникальных событий, серийной штамповке новизны и непосредственности, происшествие события есть также часть всеобщего исполнения, как назвал это Свен Люттикен, подсчитываемая мера эффективности и совокупного общественного труда.

Экономика искусства глубоко погружена в эту экономику присутствия. Рыночная экономика искусства имеет свою собственную экономику присутствия, вращающуюся вокруг художественных ярмарок с их списками гостей, VIP-зонами и перформативными режимами доступа и исключения на всех уровнях. Говорят, что предпросмотры мегавыставок стали совсем не к лицу для ЛКЧК (лиц с крупным частным капиталом). По-настоящему важные люди присутствуют только на предпредпросмотрах.

Есть некоторые рациональные причины предпочтения физического человеческого присутствия в сфере искусства: в среднем физическое присутствие людей обходится дешевле, чем произведений, которые необходимо доставлять, страховать и/или устанавливать. Присутствие обеспечивает так называемые задницы на стулья (явку), тем самым обеспечивая легитимность культурным институциям, конкурирующим за все более урезаемое финансирование. Институции продают билеты или даже доступ к тем или иным людям — что обычно делается в области параакадемических форматов типа мастер-классов и воркшо-

пов — и эксплуатируют надежду народа расширить широту своих знакомств или приобрести связи. Одним словом, присутствие легко посчитать и монетизировать. Это нечто, за что мало кто получает оплату, но много готовых заплатить, а значит, это довольно прибыльно.

Но присутствие также означает постоянную доступность без каких-либо обещаний компенсации. Это аналогично функции контрактов нулевого часа в других секторах экономики, пусть даже мотивация для доступности иная. В эпоху воспроизводимости почти всего физического, человеческое присутствие — одна из немногих вещей, которую нельзя множить бесконечно, это актив со встроенным дефицитом. Присутствие — это значит быть вовлеченным или занятым, не будучи нанятым или в штате. Чаще всего это означает быть призванным в режим ожидания, как зарезервированный элемент возможного вовлечения, это толпа статистов для обеспечения массы на всякий случай.

Любопытно, что спрос на тотальное присутствие и непосредственность возникает из-за медиации; или, точнее, растущего числа инструментов коммуникации, включая интернет. Он отнюдь не противоположность, а следствие технологии.

Согласно Уильяму Дж. Митчеллу, экономика присутствия характеризуется технологически усовершенствованным рынком внимания, времени, движения — процессом инвестирования, требующим тщательного выбора³. Суть в том, что технология предоставляет инструменты, делающие возможным дистанционное и отсроченное присутствие, так что физическое присутствие становится наиболее дефицитной опцией среди других. Согласно Митчеллу: «Выбор присутствия происходит, когда индивид решает, что присутствие лицом к лицу действительно стоит времени и денег». Фактически присутствие становится способом инвестирования.

Но экономика присутствия имеет значение не только для людей, время которых пользуется спросом и которые в принципе могут продать (или обменять) больше времени, чем у них есть, но даже в большей мере для тех, кто вынужден работать на нескольких работах, чтобы сводить концы с концами, или даже не сводить, кто должен одновременно

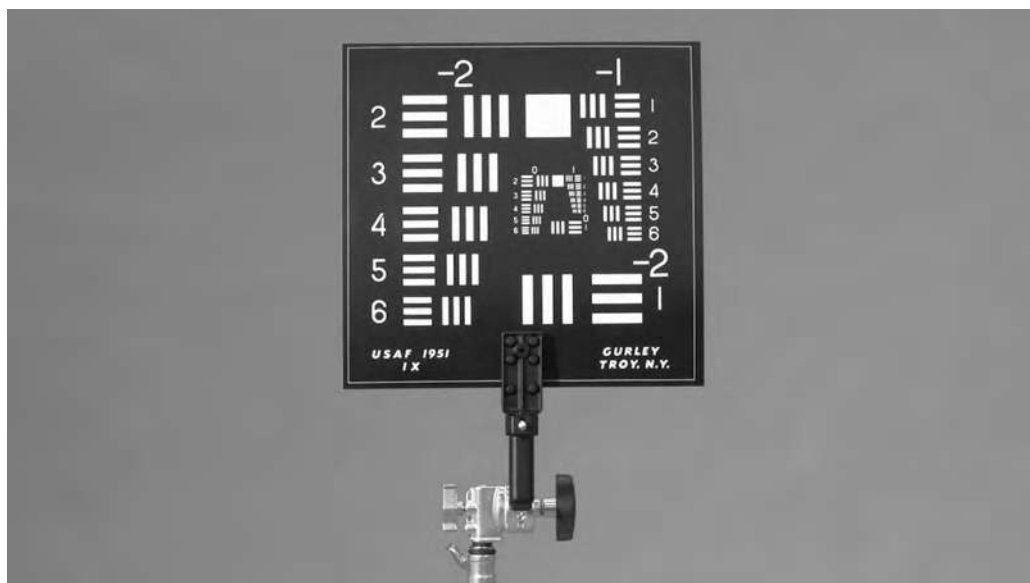


исполнять кучу микрозаданий, разгребая логистический кошмар гармонизации конкурирующих расписаний и переговорных приоритетов, или для тех, кто постоянно находится в режиме ожидания в надежде на то, что их время и присутствие наконец станут предметом обмена на что-то другое. Аура неотчужденного, непосредственного и драгоценного присутствия зависима от временной инфраструктуры, состоящей из расколотых графиков, дисфункциональных и коллапсирующих экономик «точно в срок», в которых люди неистово пытаются разобраться в реверберирующих асинхронностях и постоянном нарушении этих никчемных расписаний. Это просто мусорное время (junktime), поломка, повсеместный karutt. Мусорное время это крах, это неравномерность, это отвлечение, оно протекает сразу на нескольких параллельных дорожках. Если вы имеете обыкновение оказываться в неправильном месте в неподходящее время, если вам даже удастся быть в двух неправильных местах в одно и то же

время, значит, вы живете внутри мусорного времени. В этом мусорном времени причинно-следственные связи рассыпаются. Конец был до начала, а начало было отменено из-за нарушения авторских прав. Все, что между ними, попало под сокращение бюджета. Мусорное время — это материальный базис идеи чистого непосредственного неограниченного присутствия.

Мусорное время истощено, прервано, приглушается кетаминотом, Лирикой и корпоративной образностью. Мусорное время настает, когда знание уже не сила, а ощущается как боль. Ускорение — это наваждение вчерашнего дня. Сегодня вы раздавлены и не справитесь. Вы заняты оккупацией площади или интернет-подключения, но кто заберет ребенка из школы? Мусорное время полагается на скорость, точнее, на ее нехватку. Мусорное время — это суррогат времени, его кукла для краш-теста.

Как мусорное время соотносится с культом присутствия? Вопрос для всех философов



в зале — и он имеет отношение к названию этого доклада.

Вот в чем вопрос: правильно ли считать, что этот культ присутствия оживляет хайдеггеровские представления о Dasein в эпоху наймитов по обслуге через смартфон и аутсорсного вычислительного труда в Amazon Mechanical Turk? Является ли культ воплощенного и вовлеченного присутствия, которое невозможно скопировать и вставить, выражением неумолимой квантификации всего и вся в рамках большинства современных профессиональных занятий? Идет ли он рука об руку с подсчетом тел институциями, доказывающими свое значение через число посетителей и одновременно собирающими с посетителей их персональные данные и предпочтения? Может быть, фрагментированное мусорное время многочисленных занятий, необходимость умножать обрывки и клочки времени и жонглировать ими создают условия для некоего китчевого идеала неотчужденного, непрерываемого, сияющего, бесконечного, полного осознанности, величественного Anwesenheit?

Если некоторые из вас согласятся с этим, то я предлагаю назвать этот текст «Ужас тотального Dasein». Звучит как название раннего фильма Кристофа Шлингензифа.

Вернемся к теме забастовки. В экономике присутствия забастовка неизбежно принимает форму отсутствия. Но поскольку тот вид присутствия, который я описывала, на самом деле входит в диапазон степеней удерживаемого отсутствия, отсутствие, которое пытается ему противостоять, должно обратно пропорционально интегрировать некую форму присутствия. Возможно, ему придется принять форму целого ряда стратегических изъятий, того, что итальянские операисты называли абсентизмом.

Позвольте мне описать очень простую ситуацию в качестве модели: забастовка может принять форму произведения под названием «Художник отсутствует». Оно будет состоять просто из ноутбука на столе с закольцованной записью взгляда или, лучше, с анимированным gif-изображением художника на экране. Это весьма банально, но ведь и публика будет представлена подобным реквизитом, потому что, честно говоря, у нее ведь также совсем нет времени. Хотя намного более элегантно, и, я бы сказала, стандартным решением по администрированию экономики присутствия и осуществления подлинного и реального выбора жизненных альтернатив является ситуация, когда вы просматриваете имейлы или ленту Твиттера, при этом делая вид, что слу-

шаете меня. В этом случае вы используете себя, точнее, свое тело, в качестве дублера, или доверенного лица, или местоблюстителя, в то время как сами заняты обязательствами своего мусорного времени, что, мне кажется, представляет собой совершенно нормальную форму менеджмента отсутствия.

И я также думаю, что это вполне уже форма избегания ужаса тотального Dasein.

Этот простой пример демонстрирует роль заместителей и дублеров в ситуации, когда требуется физически невозможное присутствие сразу в нескольких местах. Тут в дело вступают техники ускользания, раздвоения, маскировки и отговорок. Открывается пространство для политики заместителей, дублеров и приманок.

Использование дублера или заместителя — это очень интересный прием. Это может быть телесный двойник или дублер для исполнения трюков. Скан или мошенничество. Посредник в сети. Бот или манок. Надувные танки или текстовые заготовки. Ополченцы в гибридной войне. Шаблон. Реди-мейд. Векторизированный фрагмент из банка образов. Все эти приемы имеют нечто общее: они помогают справиться с классическими дилеммами, возникающими из экономики присутствия.

Приведу пример такого приема. Это один из простейших примеров довольно распростра-

ненного экранного заместителя. Все видели этот обобщенный текст-образец: «Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum».

Типографский текст-заместитель Lorem Ipsum был разработан как образец для демонстрации шрифтов и интегрирован в стандартное ПО в качестве случайного текста-«рыбы». Он стал краеугольным камнем основанных на тексте цифровых индустрий и их форм СДВГ-занятости.

Почему он используется? Может быть, потому что нет еще финального текста. Возможно, он еще не написан или еще не собран из кусков. Или вообще нет времени и денег заполнить пространство. Может быть, автор текста мертв, или спит, или занят в другой вкладке. А тем временем полосы должны быть верстаны. Рекламу уже продали. Срок сдачи быстро приближается. И вот тут вступает в действие Lorem Ipsum. Этот текст-«рыба» дает еще одну отсрочку, обслуживая спрос на вечное и неумолимое присутствие.



Но Lorem Ipsum — не только «рыба». Он может быть понят и как текст. Это фрагмент трактата по этике Цицерона с названием «О пределах блага и зла»⁴. В этом трактате сравниваются различные определения добра и зла. В данном отрывке речь идет о страдании, или, скорее об урезанной ее версии, о «адании самом».

Сосредоточимся на значении оригинального предложения. Читаем: «Neque porro quisquam est qui dolorem ipsum quia dolor sit amet consectetur adipisci velit». Это значит: «Нет никого, кто возлюбил бы, предпочел и возжаждал бы само страдание только за то, что это страдание, а не потому, что иной раз возникают такие обстоятельства, когда страдания и боль приносят некое и немалое наслаждение». То есть речь о том, чтобы проглатывать ради большего блага потом. Это классический пример отложенного удовлетворения, который позже составит один из моральных столпов протестантской трудовой этики капитализма.

Но что же означает распространенная шаблонная версия Lorem Ipsum? Текст был обрезан так, чтобы устранить из него всякое упоминание о вознаграждении. Текст переводится так: «...само <...> только за то, что это страдание, а не потому, что иной раз возникают такие обстоятельства, когда страдание и боль приносят некое и немалое...»

Нынешняя версия Lorem Ipsum беззаботно вырезала удовольствие или вознаграждение из фразы Цицерона. Удовлетворения больше не существует. Теперь мы претерпеваем страдание не ради некоего большего блага или ради будущего, но просто претерпеваем его, не зная почему. Может вполне не быть ни результата, ни плода, ни гонорара, ни конца. В Lorem Ipsum страдание больше не является средством ради какой-то цели, но просто случается.

Мусорное время, фрагментированное время сетевой занятости, так же соотносится с обычным непрерывным временем, как нынешняя версия Lorem Ipsum со своим оригиналом. Его фрагменты перепутаны, обрезаны, лишены смысла и порядка, они портят непрерывный поток текста и значения. И каждый раз, когда я вижу искаженный обрывок Lorem Ipsum, я не могу не думать об отрубленных голове и руках Цицерона, прибитых к трибуне Римского форума.

На вебсайте гей-секс-лаборатории Бергхайн есть любопытная версия Lorem Ipsum, отличающаяся от стандартного Lorem Ipsum. Прежде всего, она размещена в разделе, предписывающем правила клуба, так что фразы Lorem Ipsum фактически становятся кодексом поведения⁵.

Здесь имеется довольно много отличий от стандартной мешанины из Цицерона. Во-пер-



вых, было восстановлено слово «удовольствие» или некий его вариант. Также текст продолжается восхвалением физических упражнений, что, конечно же, имеет смысл в заведении, где, помимо прочего, устраиваются атлетические фетиш-вечеринки. Эта версия вращается между болью, трудом как удовольствием и физическими упражнениями или спортом.

Правила поведения секс-клуба звучат как весьма стрессовый набор инструкций, в которых поиск удовольствия, труд и физические упражнения формируют бесконечную петлю: необходимо искать удовольствие в труде, затем тренироваться и заниматься сексом — именно в таком порядке и без перерыва. Снова и снова. Это звучит как мусорно-временная версия знаменитой остроты Черчилля: «Если идешь через ад, просто продолжай идти». За исключением того, что выхода больше нет, и впереди ждет только еще больший ад.

Но свод правил взаимодействия Lorem Ipsum может быть прочитан и иначе. В том смысле, что смесь удовольствия, спорта и страдания настолько истощает, что лучше послать двойника, или дублера, или саму Lorem Ipsum, чтобы они занимались всем сексом, страданием, трудом и спортом от твоего имени. Ведь, честно говоря, продолжать в этом духе — уж очень времязатратно, и сверх того может стать слегка затруднительно проверять имейлы одновременно с этим. Так что просто предоставьте Lorem Ipsum позаботиться об этом за вас и администрируйте ваш абсентеизм.

Возможно, поглощенность образами из банков, сериализованной фотографией товаров, всевозможными шаблонами для творческого труда, копированием и вставкой, агрегацией, а также увлечение корпоративной эстетикой и корпорацией в качестве заместителя можно рассматривать как потенциальную реакцию на необходимость быть отсутствующим. Это все заместители, которые могут быть использованы взамен себя или своего произведения. Является ли это некой разновидностью прикладного абсентеизма? Хитрый бойкот постоянного присутствия? Использование образов из банков и шаблонов — это своего рода эквивалент ситуации, когда периодически говоришь «круто», делая вид, что поддержива-

ешь надоевший разговор, оставив взамен себя стоячие панели с лазерной резкой, чтобы симулировать присутствие и посещение нескольких мест одновременно.

Суть в следующем: люди пользуются заместителями с целью справиться с ужасом тотального Dasein, или с экономикой присутствия на основе технологически усиленного дефицита человеческого внимания и физического присутствия.

Даже организатор забастовки Джорджевич после неудавшейся попытки начал искать формы заместительной политики. Он прекратил заниматься искусством под своим именем. Несколько позднее он вновь напомнил о себе в качестве технического ассистента лекционного цикла некоего Вальтера Беньямина и с тех пор в некотором роде стал его представителем. Бастует ли сам Беньямин, неизвестно.

Перевод с английского КИРИЛЛА МЕЛАМУДА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Leith Gollner A. An Investigation Into the Reappearance of Walter Benjamin // *Hazlitt*, September 11, 2014.

² The International Strike of Artists? Extracts. Доступно по <https://www.stewarthomesociety.org/features/art-strik26.htm>.

³ Mitchell W. J. e-topia: Urban Life, Jim—But Not As We Know It. Cambridge: The MIT Press, 1999.

⁴ *De finibus bonorum et malorum*, разделы 1.10.32–3. На русском: Цицерон М. Т. О пределах блага и зла. Парадоксы стоиков. Перевод с латинского Николая Федорова. М.: Издательство Российского государственного гуманитарного университета, 2000. X. 32. С. 54.

⁵ См. <http://www.lab-oratory.de/info/>.

Хито Штайерль

Родилась в 1966 году в Мюнхене.

Кинодокументалистка, видеохудожница.

Эссеистка, пишет о современном искусстве, политике, кино и новых медиа.

Среди ее книг: «Беспощадное искусство» (2017), «Проклятые экрана» (2012).

Преполагает новые медиа в Университете искусств в Берлине.

Живет в Берлине.



Чарли Чаплин, 1928. Плакат.

Степан Ванеян

Зевать — не скучно: хаотическое как герменевтическое или космос и хаосмос

Тот хаос, что до сих пор в современном мире был пассивным и лишенным сознания, призван явиться вновь и активным — вечной революцией.

Фридрих Шлегель

Когда в произведении наличествует лишь хаос, тогда и сам он — слаб и бессилён, ибо он сам — как сырой материал, эмпиричен, спокоен, неизменен и без движения. Лишь противоположность делает все по правде живым; лишь принуждение пробуждает истинную спонтанность и лишь в оформленном ощущают метафизику бесформенного: ощущают, что Хаос — мировой принцип.

Георг Лукач

Задача искусства — привести хаос в порядок.

Теодор Адорно

В предлагаемых заметках корневое слово — в конце только что представленного читателю заглавия, в котором, как видно невооруженным взором, задействована рамочная конструкция, состоящая с одной стороны, из вроде бы совсем простого и почти банального феномена (вернее — его словесного обозначения), а с другой — как раз чего-то такого, что и слово, и больше, чем слово. За ним в силу его именно непривыч-

ности трудно разглядеть какой-либо феномен. Трудно (без помощи Джойса [«Поминки по Финнегану»], автора этого слова, реанимированного Гваттари) почувствовать, что космос — непрерывная событийность и что он — «дивидуальный хаос». И потому скажем сразу: связь между хаосом (chaos) и зеванием (chaino) — прямая и очень древняя.

Напомним, что уже у Гесиода Хаос — именно зияющая бездна и пустота, то есть, некое докосмическое место, своего рода промежуток между Небом и Землей, быть может — преисподняя-Тартар (нечто большее, чем просто нечто, «из-под-дна» выглядывающее, — «исподнее» мира). Творческое и архаически довременное в Хаосе заметили и орфики, ибо он — вместе с Эфиром — порождение Хроноса. Наконец, стоицизм придал уже почти современный смысл хаосу благодаря еще одной этимологии: «chaos» происходит от «cheo» (истекаю). Хаос в этом случае — первичная неразложимость, текучесть, смешанность первоэлементов, энтропия, нестабильность и недетерминированный исток всякой трансформативности. Но в себе он остается независимостью и самостоятельностью (идея Аристотеля — с указанием на исток пространства и, соответственно, всех вещей, бытие которых — в наличии места). Невозможно не упомянуть, конечно, сходство Хаоса с библейским «тоху ва боху» и его явную синонимию исходному Ничто, подвергшемуся воздействию творческого акта (со всеми последующими христианскими рецепциями, главнейший сюжет ко-



Зевающий лев.

торых — отождествления хаоса с чистой потенциальностью — Раймонд Луллий, горизонтом возможностей — Николай Кузанский или даже с «*prima materia*» — Парацельс, в сопровождении всех оккультно-магических импликаций, через Беме и романтиков ставших актуальными, например, уже для Юнга с его «*massa confusa*» как психической субстанциальности).

Наш текст будет опираться на некоторые презумпции: во-первых, хаотическое — продуктивно, это не есть беспорядок и не деструкция (Хаос первичен и потому ему нечего разрушать — все после него), во-вторых, хаос — контингентен (в нем присутствуют и случайность, и необходимость — он обеспечивает равнозначность между возможностью и необходимостью существования, то есть, согласно Луману, он пример и необходимого, но и не невозможного), в-третьих, хаотичное — информативно (проявление максимума возможностей ответного толкования в силу неопределенности исходных данных-состояний) и потому — коммуни-

кативно. Непроизвольность некоторых состояний (всевозможные случаи автоматизма, даже в форме обсессивно-компульсивного расстройства) — случаи прорыва случайного, ненужного, необязательного и свободного, нелинейного и неожиданного. Эти состояния — сродни эмпатии, но по причине кратковременности интересны как раз моментами выхода и перехода. Это прерывистость всякого упорядоченного течения, и потому в прерывании — прорыв (даже ткани бытия — особенно обыденного и рутинного, однонаправленного и однозначного). И потому Хаос обладает телом, вернее — овладевает им, то ли нуждаясь в нем (какой хаос без космоса, то есть без идеального тела-сферы), то ли даже формируя его, причем своими средствами, где физиологическое смешивается с космологическим...

Так что не может не вызывать интереса связь древнего и бездонного зияния пустоты и мрака с зеванием — с этим актом непроизвольного и кратковременного, но не рефлексорного (так как нет стимула!) вдоха, со-

проводящегося столь же неконтролируемыми телодвижениями. Эта знакомая всем нам зевота, помимо только что перечисленных свойств, обладает и кое-чем еще: это действие — заразительно. Зевота — эмпатична и миметична, это своего рода насильственная имитация, если не имажинация и симуляция. И потому так интересно за ней наблюдать, хотя и небезопасно: мы втягиваемся не только в этот заразительный процесс-состояние, но и в нечто, расположенное за этим совсем не замысловатым и, повторим, непродолжительным актом. Ибо его незамысловатость — кажущаяся. Мы не замечаем того, что зевание — это отрицание: за мыслью, за смыслом, за рассудком, за дневным нашим опытом есть нечто, что принадлежит ночи, которая сама — согласно всем древнейшим космогониям — всего лишь атрибут Хаоса, его порождение и его проявление. Сам же он — всего лишь зияние и — зевание! Прекратить зевать — это тоже автоматический переход, но уже к свету. Зевота — символический акт кинестезийной герменевтики, хотя в это трудно поверить, если забывать о ее связи с Хаосом.

Иначе говоря, мы попробуем обратить внимание на достаточно замысловатую, комплексную зависимость Логоса от Хаоса (и наоборот). Притом, что более традиционная оппозиция — Хаоса и Космоса, то есть беспорядка и порядка, того самого «*chaosmos for Alle*», который отличается «хаогенным порядком», связанной соотносительностью хаоса, структуры, гештальта, репертуара, паттерна, конфигурации (Бензе). Но именно первая связь осуществляется на физиологическом уровне (то есть на уровне, где Логос соприкасается с фюсисом, давая некоторые явные и прямые сигналы своего присутствия, которые можно читать, ибо это — физиогномика). Но на лице наличествуют не только те или иные признаки мысли, чувства и настроения, налицо присутствие и чего-то непроизвольного, что ценно, ибо то, что непосредственно, оно же и, как правило, истинно.

Другими словами, физиологически проступает наружу самое физиогномическое — речь. И делается это с помощью той же самой функции, что, строго говоря, есть условие жизни как таковой и что совершает-

ся как раз-таки рефлекторно. Эта функция еще более фундаментальна, ибо это — дыхание, состоящее, если приглядеться, из двух прямо противоположных актов: вдоха и выдоха, причем речь совершается именно на выдохе, в акте испускания дыхания из себя, из выпуска того, что есть продукт окисления, то есть отработанного воздуха, «испорченного» из-за того, что он побывал внутри, например, меня... Выпущенный из ротовой полости, поток воздуха оправдывается лишь тем, что он — условие звука или даже целой их череды: он возможен, ибо за ним — осознанный акт артикуляции. Этим эти звуки отличаются, например, от шума, без которого, впрочем, невозможна никакая информация и прежде всего — художественная как «перекодировка различения» (Лотман).

Но на вдохе появляется новая порция свежего воздуха — неуклонное, необходимое и рефлекторное проникновение в меня самой жизни, смысл которой тем самым являет себя вне всякой рефлексии и, вообще, задумчивости. Она зачастую порождает забывчивость, но только не касательно дыхания. Мы хотим обратить внимание, что есть крайне интересная зеркальная асимметрия между двумя полярными проявлениями двух упомянутых составляющих дыхания: одна крайность — это сознательная речь, другая — бессознательная — это именно зевота.

Но проблема в том, что дыхание, помимо всех своих физиологических и филологических аспектов, — это и безусловная рецептивно-эстетическая метафора: как *Eindruck/Ausdruck* (импрессия/экспрессия), как взаимодействие внешнего и внутреннего — на уровне не только организма и окружающей среды, но и всякой сенсорики, в том числе включающей и восприятие речи (как чужой, так и своей). Дыхание участвует в речи. Речь выводит наружу «внутреннее», которое не может быть «одиноким» внутренним «говорением» (Гуссерль/Деррида), но может быть голосом (*Stimme*) и настроением (*Stimmung*), корнящимся в самых глубинах, в потемках рассудительности и сознания как такового. Строго и феноменологически говоря, мы воспринимаем речь именно в силу ее артикулированности: она отличается от шума и более того — от атмосферы, от буквально

«дыхательного шара». Речь выдыхается и речь прерывается паузами и вдохами, то есть тем, что не есть она сама, речь бытует на фоне равномерности и дыхания, в среде, которая, собственно говоря, — насыщенное силой, но не навязывающее себя поле. Ее непохожесть, прерывистость, ее зияние заставляет прислушиваться: хотим мы того или нет, но мы вынуждены ее понимать (или осознавать непонимание того, что проступает в промежутках — ибо там вовсе не тишина, а по крайней мере — шум). В любом случае, чтобы сказать, надо раскрыть рот, разомкнуть уста, а вдох очень напоминает вздох, когда мы впускаем в себя не только воздух, но и впечатления. И это взаимодействие членораздельного, то есть артикулированного, и того, что обеспечивает поток речи, будучи обязательным, хотя и не выступающим на первый план условием исполнения соответствующих функций, — именно это фундаментальное отношение конкретности, организованности и линейности, с одной стороны, и неопределенности, потенциальности и постоянной востребованности, с другой, — это все и есть взаимодействие космоса-телоса и хаоса-хоры. Эта гештальтность обеспечена именно постоянным присутствием почти реально дышащего нам в спину хаоса, который содержит в себе и испускает из себя нерегулярность, являясь дестабилизирующей, но тем самым очищающей инстанцией, преодолевающей не только всякую линейность, но и бинарность, и циркулярность, и ритуальность. Заставляющей жить и чувствовать по-новому и по-настоящему...

Но равным образом и потребность продолженного, последующего после первичного акта толкования появляется там, где возникает затруднение с прямым восприятием смысла (Гадамер), где неизбежно его контингентное трансцендирование, то есть — конфликт в исходной коммуникации и переход к искомой или неожиданной, а порой даже нежеланной ситуации, но неумолимо безотлагательной, ибо неотложно нуждающейся в толковании. Из чего следует, что исток толкования — в непонимании, в отсутствии смысла, то есть в Хаосе, который не случайно (хотя ему можно и случайно!) сродни и Янусу. Во всяком случае, согласно Шел-

лингу, этимология двуликого божества связана с возможностью открытости и закрытости, в том числе и по отношению как к миру, так и к войне (обычай держать то запертыми, то распахнутыми двери храма), так как в основании — «протопотенции», то есть — Хаос. Хотя трудно не услышать в Janus — to yawn.

Иными словами, если коммуникация — в речи, речь — в дыхании, то его не совсем привычный режим открывает другие механизмы и режимы коммуникативности. И если сознательный речевой акт — на выдохе, то случай бессознательного акта вдоха, то есть — зевоты, разверзает и высвобождает — эмерджентно — новые связи, про которые следует говорить, ибо только рассказанное — исторично и реально.

Главное, что зевота, в отличие, например, от икания, — состояние заразительное. Но это, как уже было сказано, есть признак того обстоятельства, что перед нами не рефлекторный процесс (нет внешнего стимула), а миметический и коллективный вариант эмпатии (Einfühlung). Зевота — буквально мотивирует, то есть заставляет что-то делать и что-то очень конкретное — как полное повторение, подражание и удвоение состояния, принадлежащего Другому. Зевота, как было сказано, это крайняя форма чувствительности, вернее — вчувствования. Зевота — как забота. Это механизмы безусловного связывания, причем на уровне телесности и выстраивания связей, отчужденных от индивидуальности. Такого рода безликость эмпатии предполагает и ее преодоление в новой порции напряжения и конфликта, упраздняющих прежнюю рациональность новыми диссонансами, что выстраивается уже на уровне чуть ли не пренатальном.

Поэтому важно учитывать, что этот эмпатический мимезис — автоматически автономный и просто оторванный от любого смыслопорождающего пространства: описываемый мотив (зевание) в силу своей семантической пустоты абсолютно открыт вовне, он целиком в отдаче и навязывании. Эта имитация, когда кто-то зевнул, а другой невольно воспроизвел, лишена всякого смысла: мы зеваем, не задумываясь и не преследуя никакие цели. И там, где нет смысла, бессмысленным

остается само появление феномена: кажется, это и есть чистое и очищающее (стирающее прежнее) проявление Хаоса, поражающего каждый раз своей порождающей силой. Но не как отрицание того же Логоса (он был бы тогда ему созависим), а как нечто вполне себе свободное, что нарушает прежние системы и освобождает скрытые и непроявленные возможности. Не случайно зевание часто сопровождает засыпание: включается режим иных речей, не подвластных никакой рассудительности (впрочем, и пробуждение сопровождается зевотой, но, что примечательно, и потягиванием: зевание — это всякий раз прерывание одного состояния и знак появления другого). Каждый раз зевающий оказывается на пороге и перед лицом перемен, не отдавая себе отчет в близкости и безусловности тех сил, которые то ли таятся, то ли нет, где-то то ли позади, то ли впереди — в атопии пассивности и «пассажности».

Кстати говоря, именно в силу естественности зевания и его бессодержательности, его нельзя симитировать сознательно: всякое изображение зевоты — даже самой милой (в исполнении, например, Одри Хепберн) — выглядит очень искусственно, даже если и осуществлено крайне искусно. И совсем невероятная задача — автопортрет в состоянии зевоты. У Жозефа Дюкро все почти получилось, но что-то есть угрожающее в том, как он, то ли потягиваясь, то ли замахиваясь, внимательно взирает на зрителя, который, чуть зазевавшись, может оказаться перед лицом существа с очень похожей мимикой, с очень похоже развернутым ртом, но поглощающего не воздух, а собственное порождение (Гойя и его Кронос — современники французского живописца). Разница — в поведении глаз: безумное время таращится в пустоту — оно лицом к лицу с тем, что само же и породило — Хаос



Одри Хепберн, 1953. Плакат.



Жозеф Дюрко «Автопортрет», 1802.

ослепляет. Потому-то крик — первичней зевоты, особенно если у тебя глаза кровоточат из-под повязки, о чем свидетельствует и Джина Пане, не без помощи Мунка. В этом случае наблюдение Жан-Поля неожиданно обретает почти буквальное звучание и значение: «Как только я взглянул на безмерный мир взглядом Бога, мир выпулпился на меня пустыми и бездонными глазницами; вечность легла на Хаос, разгрызая его и пережевывая».

В случае с зеванием мы имеем дело с работой по-настоящему работающего символизма, вбирающего в себя все максимально разнородное: это и моторика (потягивание, что согласно некоторым теориям, сближает зевоту с половым возбуждением — не без фазы нарастающего напряжения и последующего высвобождения усилия), это и мимика (зажмуривание глаз в сопровождении раскрытия рта) и жестикуляция (прикрывание рта рукой, что, кстати говоря, есть совсем конвенциональный момент, связанный с целым набором мифологических сюжетов, главнейшие из которых — возможность про-

никновения вовнутрь враждебной духовной сущности или выхода наружу самой души, способной покинуть тело и не вернуться к нему). Важный аспект — движение нижней челюсти, то есть то же действие, что и при речи (причем, как представляется, именно в этом движении коренится существо явления, так как его единственное невозможно подавить). Кратковременность зевоты (в среднем — не более шести секунд) сближает ее опять же с криком, с той, однако, разницей, что зевота — вполне беззвучна и буквально алогична. И вновь становится понятным родство зевоты с Хаосом, который есть смешение первоэлементов и одновременно — признак природы как таковой, в ее первичном, угрожающе пустом состоянии, которое, впрочем, чревато (прегнантно!) возвышенным, если верить Канту.

Так мы приближаемся к уже совсем фундаментальным и прямо герменевтическим мотивам: зияние-хиазм как высвобождение доселе не явленного смысла через разрыв привычных связей, пауза в говорении как затруднение в разуме, а также потеря внимания к окружающему, что нередко приходится скрывать (никакая галантность героев Оскара Блума не избавляет их как от необходимости зевать в присутствии скучной красавицы, так и от необходимости прикрывать — хотя бы собственной фуражкой). И вновь напоминаем себе и читателю, что в реальности зевают инстинктивно — как раз чтобы как-то возобновить контакт (поэтому страдающим той же шизофренией, кажется, не дано зевать, как не дано чувствовать других). Дело не в скуке, а в напряжении и стрессе и в необходимости преодолеть коммуникативную заминку: я судорожно вдыхаю, как бы втягиваю в себя окружение, концентрирую на себе ситуацию, одновременно с возобновлением контроля обозначая свое присутствие. Важно, что зевание интерпретируется и как проба воздуха, хотя для этого надо все же зевать носом, что применительно к человеку не совсем так (этим объясняется факт зевания у рыб). При том, что есть еще один экологический аспект зевания: оно действует как восстановление давления между окружающей средой и средним ухом. Но уже Дарвин описал ма-

неру павианов зевать, угрожая сопернику, в том числе и демонстрацией зубов, недаром среди хищников зевают преимущественно самцы.

И, безусловно, крайне фундаментальные параметры — пограничность, переходность и медиальная автономность (читатель может проверить себя, обратившись на время в зрителя и наблюдая уже за одними только изображениями зевающих: удержаться невозможно, особенно в случае соответствующих перформансов). Зевота — это исключительно видимый (и на самом деле мнимый) знак усталости (*Müdigkeit*) и скуки (то и другое — совсем не эмоции, хотя и состояния, фактически — аффекты). И подавление зевоты совершенно невозможно (в отличие от схожего акта чихания, которое тоже вовсе не признак равнодушия). Можно, правда, заснуть и пережить гипнопомпические феномены, но просыпаться придется. Зевоту нельзя преодолеть, ибо она не оставляет следов: ее как будто и не было. В ней есть безусловная буквальная открытость (потягивание — состояние незащищенности). И потому космогоническая метафизика, что проступает в этом зиянии, выступает и как эсхатология, всякого рода финальность (сытые и упитанные, ленивые и сонные домохозяйки Стенли Спенсера волей-неволей пробуждаются на Суд, и потому-то их потягивание, беспомощность и общая расслабленность тревожат и вызывают сочувствие, что и есть прямое действие зевоты как симптома вчувствования, а равно и знака Хаоса, который есть условие всякого суждения и суда-кризиса, когда критика сближается с экстастикой). В данном случае зевота — проявление дестабилизирующего свойства Хаоса, действующего через сенсорику и восприятие: зевота как высвобождение энергии разрушающего и нежданного, а главное — неумолимого вмешательства силы, внешней по отношению к устойчивой, казалось бы, системе. В данном — крайнем — случае этой системой выступает уже смерть.

Итак, оставаться безучастным зрителем можно пред лицом сцен плача, веселья, той же скуки и даже угрозы, но никак — перед лицом, у которого зевающий рот и прищуренные глаза. Мы переживаем мотив в дей-

ствии как непосредственное присутствие «референциального горизонта»: в следующее мгновение возможно все, зияющие высоты и зевающие глубины ждут и зовут. Хаос — это не то, что лишено структуры, это не турбулентность абсолютной детерминированности или тотальное смешение-энтропия. Это самовоспроизводящаяся неопределенность и сложность мира, пронизанного невозможной и нежданной жизнью, реальность которой — не над ней, но в ней, в пробуждении и бодрствовании. И это призвание искусства — «вздывать и одолевая хаос» (Хайдеггер).

Я не догадывался, что скоро зевну, но вот это произошло, пусть и случайно, пусть и без всякой задней (а равно и передней) мысли, — и мир явился мне по-новому: «Мир, которому суждено наступить, — это Хаос, который способен к рассуждению, он понижает все — и себя, и вокруг себя; это Хаос и он же — бесконечность» (Новалис).

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).

Профессор исторического факультета

МГУ имени М. В. Ломоносова.

Главный научный сотрудник НИИ теории

и истории искусства РАХ, ведущий научный

сотрудник ГИИ Минкультуры РФ.

Живет в Москве.



Терунобу Фудзимори, «Такасуги-ан»,
чайный домик, 2003–2004. Чино, округ
Нагано, Япония.

Виктор Агамов-Тупицын

Становление вампиром

*Вампиризм — трудовая повинность
со знаком плюс и со знаком минус.*

В современном мире «пространства желания» со знаком плюс или со знаком минус (то есть «за» или «против») выстраиваются так, что сознание потребителя оказывается легкой добычей для тех, кто навязывает ему духовный, политический или бытовой ширпотреб. Независимо от предлагаемого товара, будь то религиозные догмы или идолы массовой культуры, пространства массового соучастия строятся по тому же принципу, что и архаичные ритуальные пространства, поскольку они связаны с ортодоксией. К тому же камлания, мистерии, литургические действия, заседания советов корпораций, политические мероприятия нуждаются в реквизите, в реорганизации пространства, иными словами, в инсталляционных метафорах. Ритуал всегда создавал себя, инсталлируя не только объекты поклонения и алтарные пространства, но и сознание тех, кто в нем участвовал. Но ритуальные практики отнюдь не являются чем-то априори реакционным. Структура ритуала гибридна — это еще и аксонометрия протестных движений, бунтов и революций, который в равной мере присущи и ортодоксия, и радикальность.

Говоря о слиянии субъекта и объекта эстетического восприятия, необходимо учитывать, что во времена соцреализма использование этой модели означало власть репрезентации над зрителем. Не сам Сталин владел душами и умами людей, а его репрезентация. Жители СССР были гражданами картин и фильмов, которые им показывались. Пространство соцреалистической картины всегда было поглощающим; оно всасывало зрителя, как пылесос муху. Народ заимствовал у изображения свой собирательный образ. Зритель должен был незамедлительно начать действовать или пойти на компромисс, совершить «подвиг» согласия. Ему надлежало повторить увиденное: сначала — путем сопереживания, потом — поведен-

чески, не допуская никакой критической рефлексии. Она, если и возникает, то позднее: происходит запаздывание по времени. В период Третьего Рейха немцы в большинстве своем не считали, что нацизм ужасен. А после войны все вдруг прозрели. Аффирмативная оптика сменилась критической. Но не везде и не насовсем. В России, например, Гулаг и массовые репрессии 1930-х годов теперь все чаще называют не иначе, как «перегибами».

Вообще говоря, удовольствие от текста, от письма — это удовольствие ипохондрика, рассказывающего о своем заболевании. Будучи ипохондриком дискурса, я не могу довольствоваться одним только читательским сочувствием. Мне как писателю может помочь только медицинская экзегеза. Словосочетание «больное письмо» адекватно в том смысле, что первое (понятие) олицетворяет идею заболевания, второе — идею лекарства. Попытаюсь понять, что я хочу этим сказать. Как и любое лекарство из платоновской аптеки, дискурс (письмо) — типичный фармакон (pharmakon): яд и панацея в одной упаковке.

Притягательность невнятных вещей в том, что они очерчивают круг, приспособленный (как нам кажется) для встречи с чем-то подлинным или реальным. Ничто — адрес этого рандеву. Временное и пространственное различия — взаимообусловлены. Говоря о событиях двадцатилетней давности, мы сталкиваемся с несколько неожиданным обстоятельством, а именно с невозможностью очтожить ничто путем апостериорных актов речевой (или какой-либо другой) компенсации. Судя по всему, воспоминания и интерпретации не прикрывают (не прикрывают надолго) наготу или щель в пространстве, которая — появившись однажды, не зарастает по сей день. Другая возможность — прогрессирующее со временем отклонение языка описания от затмеваемого им смысла. Что происходит в результате подобного отклонения? Толкования и опосредования, помимо того, что они отсрочены по отношению ко времени действия, еще и сдви-

гаются куда-то в сторону, выносятся со сцены как реквизит, предназначенный для театрализации пустоты. Получается, что память не только туманит зрение, но и демонтирует чинимые ему препятствия, возобновляя наш контакт с реальным (*le réel*).

Бывает так, что благодаря своему статусу и репутации, сочинитель успешного литературного произведения, пьесы или фильма наделяет своих персонажей как бы частью собственного успеха и тем самым компенсирует его неудачу. Такие персонажи становятся вампирами на теле автора. Однако вампиры ни в чем не виноваты. Не они к нам присасываются, а мы их к себе присасываем¹. В известном смысле эти персонажи являются олицетворением «Я-идеального» и «Я-идеала», тем более что многократные превращения одного Я в другое делают вампира посредником во взаимоотношениях автора с самим собой. Не этим ли объясняется авторский интерес к вампирам и желание стать их донором? Не исключено, что своими завиральными идеями, ничемными обсуждениями, тематическими поворотами и прыжками в разные стороны мы создаем некую взлетную полосу с целью охватить взглядом горизонт прочтения чего-то более существенного, если не более сущностного. В любом случае мы амортизируем *нехватку реального*.

Есть все основания полагать, что социально-ангажированный идеализм и политическая рефлексия — часть метафизики. У всех, кто к этому причастен — метафизическая группа крови. «Капитал» Маркса вскормлен той же традицией. Соответственно, социальная рефлексия является проявлением метафизического чувства справедливости, неотделимого от поисков истины. Метафизика — либо везде, либо нигде. То же самое метаязык. Есть мнение, что его нет в искусстве (по причине сингулярности акта творчества) и в любви, потому что любовь — сингулярное событие, несмотря на повторы. Ни к тому, ни к другому метаязыковые (в кавычках) феномены, такие как индустрия культуры и порнография, прямого отношения не имеют.

Интеллектуалам никогда не найти общего языка, потому что мы по-разному позиционируем или персонифицируем зло. Получается, что у нас нет никаких общих целей, кроме текста. Мир наших фобий — многоголовая гидра,

и каждый из нас сражается не с гидрой как таковой, а с частичным объектом, то есть с одной из ее голов. Та, с которой бьюсь я, это образ взлелеянного мной зла. Не исключено, что мой круг общения, включая меня самого, и есть гидра, терзаемая собственной пастью.

В момент, когда художественное мероприятие, связанное (прямо или косвенно) с проблемой переустройства мира, обретает публичный статус, его проблемы и притязания становятся общедоступными, что, в свою очередь, влияет на политический дискурс. По ходу дела возникают социальные аллегории, некоторые из которых имеют отношение к утопии. Пример — демократия: когда о ней говорят, забывают, что она никогда и нигде не была достигнута (в той мере, в какой результат был бы адекватен проекту). Когда выясняется, что утопия осуществилась отнюдь не в том виде, который адекватен первоначальному замыслу, то сразу же возле нее выстраиваются бюрократы, занимающиеся инвентаризацией и описанием каждого винтика, каждой детали. Большой лев становится добычей гиен. Одни из них называют себя коллекционерами, другие — кураторами. Когда кто-то умер и лежит в морге, то морг — это аналог музея, поскольку все, что в нем хранится, тоже мертвое. Привилегированный мертвец может вызывать уважение, но это не делает его живым. И вот приходят врачи или биологи (они же кураторы) и начинают записывать: имя, фамилия, день рождения, дата смерти и так далее. Но если бы они решили провести полную инвентаризацию утопии под названием «человек», то им понадобилось бы сделать это на всех уровнях, включая генетический, молекулярный, атомарный и тому подобное. Но так как человек устроен крайне сложно, такая опись будет продолжаться веками, и за это время труп успеет прийти в негодность. Те, кто занимаются описью, тоже умрут, не успев ее завершить. Если процесс инвентаризации удастся закончить в обозримые сроки, то можно будет просчитать и саму утопию. Однако полная инвентаризация утопии — тоже утопия. Когда могильщики рассказывают о выбивании неправильных имен (имен с ошибками) на могильных плитах, то их истории перекликаются с идеей исправления имен, снижавшей популярность среди учеников Конфуция. Быть может, это как раз то, чем следует заниматься на кладбище? Впрочем, исправление

имен — тоже утопия. Имя поработает того, кто его носит. Исправление имен — не освобождение от рабства, а новая форма зависимости. Частичные объекты, которые отпали от общего целого, не помнят, каким оно было в начале и было ли вообще. Они либо не смогут, либо не захотят способствовать его восстановлению. Да и может ли музейный экспонат под названием «Свобода» быть воплощением самого идеала свободы? В каком-то смысле статуя Свободы является разрушителем универсальной концепции, универсальной задачи.

Интересен образ мыслителя, изображенно-го держащим в руках череп — череп как часть интерьера. В таких портретах эсхатология, мистика, метафизика — принудительный ассортимент. Важно, что это череп не животного (обезьяны и так далее), а человека — особенно в свете той неприязни, которую испытывала русская религиозная философия в отношении дарвинизма. Пример — саркастическое высказывание Василия Розанова: «Человек произошел от обезьяны, поэтому давайте любить друг друга!» Мне кажется, тему любви, соседствующую с изображением черепа, можно трактовать как попытку редуцировать свое пребывание на земле к себе подобным, включая Бога, и возлюбить себя, а значит, и ближнего на основании той общности, которую таит в себе череп. С другой стороны, любовь к хтоническому, выкопанному из глубины веков и, в данном случае, из могилы, — это некрофилия и, в известном смысле, любовь к смерти. В обоих случаях мы имеем дело с «призракогенной» активностью, тем более что «их-присутствие» — скрытый подтекст любого художественного, социального или философского проекта. Особенно интригует переход от репрезентации черепа к эстетике трупности и стагнации. К тому же, если небытие — такой же хамелеон, как и бытие, то привязанность к смерти, желание пригреть ее на своей груди — это скрытый подтекст воли к жизни. Быть может императив продолжения рода — не более чем сублимация интереса к смерти. Обидно, что мой к этому интерес как бы повисает в воздухе, поскольку я не знаю, в каком направлении продолжать выяснение причин и мотивов, находящихся за пределами сознания.

Пустота — реквизит мимесиса в том смысле, что вакантные формы с легкостью заполняются столь же вакантным содержанием и в том

числе — любой идеологией, любым дискурсом. Все они — free agents (свободные агенты), включая музыкальность в музыке, поэтичность в поэзии и философичность в философии. В искусстве художественность имеет отношение к эстетике похорон². Каждый художественный объект — это стеклянный гроб, в котором спящая царевна ждет своего принца, то есть фактически — зрителя, читателя, слушателя. Под царевной³ иногда понимается содержание, упакованное в гроб формы. В нем покоится скрытая экспрессия, и, чтобы сделать ее явной, зритель должен своим взглядом (ментальным или ретинальным) разбить стеклянный гроб, освободить заключенное в нем содержание и начать с ним взаимодействовать. Вопрос «не вампир ли это?» — первое, что приходит в голову в таких случаях. Впрочем, *вампиромания* — не контекст, а подтекст. Заканчивая, напомним, что у архитектора Терунобу Фудзимири есть проект башни на длинных ногах с колесами. В башне живет принцесса. Попытки ее похитить так и остались утопией. Секрет в том, что похищать надо не принцессу, а башню. Наличие у нее колес — метафора, но именно она предлагает расширенный подход к решению проблем, неразрешимых традиционными средствами.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Эта тема обыграна в книге Виктора Агамова-Тупицына «Критика системного разума». Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.

² Художественность воспринималась дадаистами как эсхатологический фарс, о чем свидетельствовали похороны искусства, инсценированные Тристаном Тцара в 1922 году.

³ Если спящая красавица — женщина-вамп, то ее главный козырь — *компульсивная красота* (в терминологии Андре Бретона).

Виктор Агамов-Тупицын

Родился в 1945 году в Москве. Критик и теоретик культуры и искусства. Автор многочисленных статей и книг, среди которых «Вербальная фотография» (2004), «Глазное яблоко раздора» (2006), «Музеологическое бессознательное» (2009), «Круг общения» (2013), «Anti-Shows: ARTART 1982–84» (2017), «Vis-à-vision» (2017), «Бесполетное воздухоплавание» (2018) и другие. Живет в Нью-Йорке и Париже.



Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа) «Квартирник Майка», из проекта «Flower Power Archive», 2018. Предоставлено автором.

Станислав Шурипа

Креативная тьма

В последнее время для описания текущих событий уже не хватает привычных приставок «пост-» и «нео-». На первый план выходит английское слово «dark». Еще недавно это прилагательное маркировало определенные типы субкультур; сегодня без него редко обходятся и новейшие тенденции радикальной мысли. Можно объяснить это развитием семиокапитализма и популяризацией критической теории в коммуникационных сетях. Но даже если бы речь шла лишь о новом рыночном предложении, то откуда этот спрос на тьму в XXI веке? В развлекательной культуре хоррор превратился из маргинального жанра в мейнстримный; это заставляет задуматься, но как объяснить обращенность новой философии к «темной стороне»? Все-таки теория не принадлежит развлекательной культуре.

Тем не менее, сегодня интеллектуальная сцена пестрит множеством оттенков тьмы: есть темные экологии и темный материализм, темное делезианство, темный витализм и темное Просвещение. Мраком дышат страницы произведений Юджина Такера, Дилана Тригга, Иана Гранта и Бена Вударда; неведомые чудовища из других измерений врываются в миры Ника Лэнда, Грэма Хармана и даже Квентина Мейясу. Тьма стала излюбленным источником образов для многих представителей объектно-ориентированной и акселерационистской мысли.

Тьма в XXI веке — это не конец, а начало: порождающая и креативная стихия. Современный образ исторических надежд и ожиданий: темное тело без органов, полное немислимых возможностей тантрическое яйцо, темное будущее — последняя надежда технологического прогресса и семиокапитализма. Такая роль тьмы необычна для критической

теории; скорее, она напоминает домодерновые, магические представления о первичном темном хаосе, на языке алхимиков — «нигрето». Это исходная точка алхимической трансформации, полное смешение элементов, бульон первичных вибраций, турбулентность непроявленного. Политологическим примером такого состояния в эпоху барокко служила Тридцатилетняя война; сегодня это «хаос 90-х». Из состояния нигрето материя должна сквозь мучения и погибель преобразиться к новой духовной жизни. В раннее Новое время алхимия понималась как способ ускорить природный ход вещей, освободив сущее от оков времени и материи. Сегодня «темная» философия призывает ускорять процессы глобального капитализма, чтобы он быстрее достиг своих пределов, сломался и превратился во что-то еще. Стоит ли ее считать интеллектуальной алхимией?

При всех различиях объектно-ориентированные философы, как правило, используют методы феноменологии XX века, отказываясь при этом от фигуры субъекта, традиционно выступавшей в роли точки сборки мира. Термин «объект» в названии движения отсылает к современным методам компьютерного программирования, когда сложные программы существуют в виде сети «объектов», каждый из которых имеет свой набор состояний и возможностей поведения. Это понимание слова «объект» неожиданно напоминает о средневековой схоластике, в которой термины «объект» и «субъект» имели значения, противоположные современному. Такой объект — нечто вроде сетевого субъекта.

Феноменология учит, что предметы наших представлений, какими бы они ни были, хоть монстрами Ктулху, — это интенциональные

объекты, существующие для субъекта, а не сами по себе. Отказ от интегрирующей и синтезирующей фигуры субъекта и позволяет объектно-ориентированной мысли широко распахнуть двери для всего, что еще в прошлом веке сочли бы немислимым. Так, считалось, что если нет субъекта, то не должно быть ни горизонта, ни того, что за ним, ни правого, ни левого, ни верха, ни низа — не говоря уже о таких вещах, как точка зрения, перспектива или картина мира. Без субъекта и мира нет — только пустота и вихри вещей-в-себе.

Но когда классические представления о субъекте начали уходить в прошлое, мир от этого не исчез. Исчез современный принцип самоограничения мысли. Под взглядом объектно-ориентированной теории мир расцветает разнообразием сущностей и форм: это «Circus Philosophicus» (Харман), где есть место и геометрии, и алхимическим превращениям, и эртертейнменту. Где сонмы мыслеобразов, мириады интенциональных объектов мерцают во мгле мира-без-нас (Такер), рожденной угасанием лучей Просвещения.

Еще одна черта dark-философии это меж-или даже метадисциплинарность. Легкость, рожденная заклинанием кантианского субъекта, вдохновляет на импорт в пространство теории пластов, которые до этого ускользали от материалистического взгляда. Юджин Такер в книге «В пыли этой планеты» начинает описание нечеловеческого мира-без-нас с панорамы довольно уютных сюжетов из культурной истории демонологии, колдовства и смежных дисциплин. За ними следует краткий обзор семантики негативности и отрицания в истории философии. Гегель и оккультизм не встречались уже давно — со времен Батая, и их встреча на пороге мира-без-нас в XXI веке уже не кажется абсурдной.

Одно из центральных понятий такеровской феноменологии — демон, концентрированное нечеловеческое, сетевой актор мира-без-нас, недоступный традиционному рациональному познанию и враждебный всему человеческому.

Такер проводит экскурсию по окрестностям этого демонического мира-без-нас. Мимо проплывают удивительные формы. Среди них картины дантовского «Ада» и «Демономании» Бодена, «норвежский блэк-метал старой школы» и монстры Лавкрафта (любимый писатель объ-

ектно-ориентированных философов), черти, ведьмы и некромантия, символы и ритуалы демонапоклонников, Карл Шмитт, «Экзорцист» и Хайдеггер. Все это разнообразие подсвечивается шопенгауэровским картинным пессимизмом. Демоны, чудовища и магические фигуры мерцают в такеровской тьме подобно представлениям, которые появляются и исчезают в мутных волнах воспетой Шопенгауэром Мировой воли. Что еще, если не Мировая воля (или глобальная медиасфера), способно, соединяя несоединимое, создать сцену, чтобы, следуя рекомендации философа, смотреть фильмы ужасов — «Ночь живых мертвецов», «Восставший из ада» или «Экзорцист» — вдумчивым взглядом отцов церкви типа Фомы Аквинского, Августина или Павла?

Шопенгауэр возвращается на гребне темной философской волны. Его фирменная мизантропия сегодня работает плохо, поэтому обновленный Шопенгауэр изображается, скорее, как экстатический ретрофутурист, колонизатор тьмы, конструктор машин познания непознаваемого, в обход кантианских табу дерзнувший проложить мост в прошлое от объектно-ориентированной мысли к временам, когда магия была частью натурфилософии.

Где он, этот чужой и враждебный мир-без-нас? Дилан Тригг в работе «Нечто: феноменология ужаса» находит чужое не в глубинах Вселенной, а прямо здесь-и-сейчас: это тело. Мы привыкли думать, что владеем собственным телом, но многие из сторон его жизни нам неизвестны: биологические и химические процессы, сочетания систем и хаоса, роста и распада, все то, что существует до и помимо обычного опыта, склонного забывать о различии «я» и тела. Подобно оккультистам эпохи Возрождения, Тригг видит прямую связь между микрокосмом и макрокосмом, «ужасом тела» и «ужасом Вселенной». Он называет свой проект «нечеловеческой феноменологией». Ее задача — описать чуждую попытку материальности телесной жизни, протекающей в трансиндивидуальных темпоральностях эволюции и филогенеза. Повествование Тригга о нечеловеческом связывает идеи Мориса Мерло-Понти о сплетенности тела и духа с чудовищными превращениями персонажей в кинофильмах «Нечто» или «Муха», где тела живут, пульсируют, мутируют и поглощают населяющие их души. Конечно, не обходится без Лавкрафта,

на этот раз прочитанного через попытку раннего Эмануэля Левинаса феноменологически описать существование как потребность в бегстве, исходе из мира идентичностей и воплощений, в становлении другим. Или чужим.

Ризома — мать порядка

В сумерках антропоцентризма прорастают идеи «Темной экологии» Тимоти Мортон. Альтернативный Просвещению с его волей-к-истине тип мышления Мортон называет эконозисом. Какое-либо сходство с тайными учениями можно усмотреть лишь в том, что эконозис тоже требует особой подготовки тела, души и сознания. Но Мортон не увлекает ни оккультский декор, ни пессимизм. Его эконозис — не тайная доктрина, а проект активистской философии, основанной на стремлении преодолеть оппозицию культуры и природы, сложившуюся в эпоху Просвещения. Для этого необходимо разрушить или хотя бы деконструировать понятие природы, так как оно и стало главным инструментом порабощения и разрушения того, что им обозначается. Противоположность природного и культурного — одна из ключевых ценностей Нового времени — отводит природе место «некультуры», определяя ее как нечто вторичное по отношению к разуму и поэтому подлежащее подчинению. То же относится и к телу. С точки же зрения эконозиса — наоборот: тело является ассамбляжем систем, важную роль среди которых играют и населяющие его в огромных количествах сообщества микробов. Поэтому человек — существо во многом нечеловеческое. Этот мотив бесчеловечного тела — один из сквозных для dark-философии.

Выстраивая коллажный нарратив с использованием данных биологии, антропологии, нейрокognитивных наук и литературной критики, Мортон описывает экологический кризис нашего времени — как неизбежное следствие развития того типа общества, которое пришло на смену охотникам-собираателям. С возникновением земледелия 10000 лет до нашей эры развернулась метацивилизационная «логистическая программа», основанная на сегрегации природного как нечеловеческого, его покорении и использовании. Эта губительная «агрологистика» достигла пика в XIX веке после того, как сформировалась дихотомия природы

и культуры. Их противоположность представлялась в культуре как нечто симметричное, подобно одинаковым до последней детали зданиям знаменитых музеев художественной и естественной истории, построенным в Вене в середине XIX века. Полная тождественность этих двух построек — монумент изобретенной Новым временем симметрии природы и культуры. Эта симметрия и есть машина порабощения: художественные и природные артефакты упорядочены системами знания и размещены в двух одинаковых дворцах как будто в двух одинаковых блоках логической схемы.

В мире темной экологии «все скрыто» (Мортон): здесь господствует тайное знание, которое плохо поддается записи словами, формулами или числами. Порой это продолжение практического, неформализуемого знания, которое живет в телах, привычках, ситуациях. Так, призраки, духи и другие воображаемые сущности, по мысли Мортон, являются продолжениями экологических систем. Каждое место время от времени посещают привидения, в каждой вещи обитает дух. Неоанимистическая экология Мортон продолжает его литературоведческие штудии. Поэзия романтизма превращается в стратегию преодоления агрологистической программы, ориентированной не на противостояние, а на интеграцию и вращение культуры в природу.

Темная экология отбрасывает классические представления о субъекте и объекте. Они не нужны, если есть системы, которые и мыслят, и действуют, и эволюционируют. Классическая идея пустого, единого и однородного пространства тоже теряет смысл в темном мире. Там, где существуют призраки, места обычно тоже обладают необъяснимой силой. Ньютоновское пространство Нового времени распадается на локальности, сети, лабиринты и заколдованные места, перевитые петлями обратной связи, линиями ускользания, чреваточинами, силовыми полями, кротовыми норами и муравьиными тропами. Этот фидбек всего со всем остро ощущали поэты-романтики в XIX веке и хиппи в XX-м. Эмблемой обратной связи Мортону служит уроборос — древняя змея, кусающая свой хвост. Вся жизнь планеты, с точки зрения темной экологии, соткана из процессов и взаимодействий, в основе которых петли обратной связи.

Подвижные сети спонтанных и непредсказуемых взаимодействий множеств изменчивых элементов не поддаются осмыслению в терминах классической западной философии и науки, основанных на презумпции познаваемости мира. Ее условием является вера в соответствие или корреляцию разума и мироздания. От этого принципа корреляционизма, как его назвал Квентин Мейясу, и отказывается объектно-ориентированная и акселерационистская мысль.

Непознаваемое, полагает dark-философия, можно исследовать, но для этого нужна особая неклассическая сетевая оптика, без фиксированной точки зрения и системы линз, нечто больше похожее на распознавание паттернов, чем на сосредоточенное наблюдение ученого. Этой задаче служит понятие гиперобъекта, играющее в темной экологии Мортоната важную роль. Гиперобъекты — это объекты, которые не поддаются локализации; они слишком сложны или велики, чтобы занимать определенное место. В доцифровую эпоху комплексность гиперобъектов была непроницаемой для разума, и они воспринимались лишь как

экран для возвышенного трепета. Таковы, например, изменение климата или глобальный рынок, сверхсложные образования, в которых перемешаны работа законов и вибрации хаоса. Мортон заимствовал понятие гиперобъекта из песни Бьорк, которая в свою очередь почерпнула его из языка объектно-ориентированных программистов, которые применяют этот термин для обозначения «нелокальные n-мерные объекты».

Гиперобъект Мортоната, как и демон Таке-ра, — это попытка перезапуска семантики немислимого, возвращения в оборот смыслов, к концу прошлого века уже полностью, казалось, отвергнутых критической теорией, убедившейся, что для «текста не существует внешнего» (Деррида). Теперь существует: гиперобъекты, демоны, уроборос, призраки и бессубъектное сознание сверхсложных ризоматических акторов. Объектно-ориентированная мысль использует наследие постструктурализма подобно тому, как Гегель и Шопенгауэр в свое время поступили с учением Канта, объявив особой активной реальностью — Мировым духом и Мировой



Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа) «XXV съезд», из проекта «Flower Power Archive», 2018. Предоставлено автором.

волей — то, что он считал малоинтересной вещью-в-себе.

Dark-философию порой упрекают в пренебрежении критикой общественных отношений, в подмене анализа противоречий капитализма метафизикой, вычурным эстетством и увлеченностью масскультом. Тем не менее, эти особенности помогают ей обойти ограничения, установленные Новым временем, в той мере, в какой метафизика и масскульт остаются областями на границе разума и неразумия, знания и непознаваемого. Наступление на кантианский чистый разум, эту цитадель Просвещения, ведется с разных позиций (в dark-философии есть свои левые и правые, умеренные и бешеные), но все они, пусть и косвенно, теоретизируя и заклиная нечеловеческое и запредельное, заняты рефлексией развития глобального семиокапитализма. Темные силы живут внутри самой капиталистической миросистемы, но остаются ей неподвластными; даже технонаучный разум почти не способен их наблюдать. Это вселяет в неофаустовские души визионерствующих надежду на то, что при правильном подборе магических формул тьма явит свои несметные богатства и сокровенные истины-не-для-всех.

Антибудущее

В пространстве коммуникационных потоков граница между бытием и ничто размывается, превращаясь в серую зону, где миры перемешаны, а онтологии объектно-ориентированы, то есть задаются не субъектом, а объектами, разнородными, непостоянными и локальными. В этой серой зоне идет постоянное производство разного рода виртуальных сущностей, состояний, форм, данных, метафор и следов нашего времени. За серой пеленой коммуникаций — не светлое будущее с плодами прогресса, как считалось еще недавно, а полная тьма, бесконечная и чужая. Но не пустая и бесплодная, как полагает наука, а переполненная неведомыми и враждебными силами и сущностями.

В образах тьмы аллегорически выражает себя ощущение хрупкости человеческого мира. Постсовременная эпоха начиналась вместе с осознанием ограниченности ресурсов. Доклад «Границы роста», опубликованный в 1972 году Римским клубом на основе компью-

терного моделирования показал, что во второй половине XXI века природные ресурсы будут исчерпаны. Второй важный фактор — постоянно растущий разрыв между человеком и машиной. В 1970–1980-х годах ответами на это стали экологическая мысль и новая волна постгуманистической фантастики. Ими были обозначены проблемы, которые в XXI веке станут центральными. Экологическая мысль родственна теории коммуникаций и теории систем: это сетевые дискурсы, основанные на ценностях баланса и эквilibриума. Когда они инсталлировались в информационном обществе конца прошлого века, порождаемые ими формы жизни воспринимались как убежища от последних порывов холодного ветра прогресса с его ценностями бесконечного накопления и экспансии. В XXI веке на пересечении экологии, компьютерной науки и sci-fi культуры возникают условия для новых попыток прорыва к запредельному. Только теперь оно — не в межзвездном пространстве, а совсем близко, между «здесь» и «сейчас».

Технологическая эволюция стремительно увеличивает разрыв между возможностями человека и быстродействием цифровых машин. Оцифровка и автоматизация все полнее захватывают опыт, сознание и психику постсовременного человека. То, что казалось неуловимым и мимолетным, записывается в нескончаемых числовых массивах. Линейное и непрерывное время дробится и распадается на эпизоды, фрагменты, в которых перемешаны труд и досуг, настоящее и прошлое, посекундное время часов и эластичное время коммуникаций. Когнитивная деятельность мозга безнадежно отстает от машинных скоростей и объемов; восприятие и понимание, узнавание и запоминание не могут ускоряться до бесконечности, все упирается в минимальную длительность, задержку, время прохождения сигнала. В этом интервале, как в бездне, роятся образы запредельного, отголоски сверхсложности капиталистической миросистемы, непредсказуемости кризисов, волн разрушения и созидания, столкновений сил хаоса и контроля.

Глобальные массмедиа сегодня наполняют научно-фантастические сюжеты. Их уже давно можно назвать фантастикой лишь условно: по большей части это экстраполяции современных проблем и конфликтов. Не столько попытки взгляда в будущее, сколько метафоры на-

стоящего: черные дыры, гигантские цунами и астероиды-убийцы, не говоря уже о восставших зомби — что это, если не подобные образам сновидений ребусы, шифрограммы бесчеловечности глобального капитализма и психопатологий массового потребительского общества? Хоррор и сай-фай служат неисчерпаемыми источниками образов и для dark-философии. В результате нередко получается по-блогерски субъективное и красочное сочетание философской теории с элементами литературной и кинокритики.

Дрожь земли

В Новое время главным источником тьмы полагалась вещь-в-себе, то, что невозможно познать, но можно номинально обозначить. Кант придумал для вещи-в-себе специальное название — ноумен, чтобы подчеркнуть, что за данным людьми ярлыком скрывается только тьма. Все остальные элементы реальности — феномены подлежали познанию. В лучах Просвещения они должны были выстраиваться согласно классам и категориям, типологиям и генеалогиям. И только вещь-в-себе не имела ни идентичности, ни происхождения. Считалось, что все это ей и не нужно, ведь она по определению исключена из процесса познания реальности. По схожей логике из поля политической репрезентации исключались и угнетенные классы.

Сборник ранних текстов пророка акселерационизма и «киберготической фикшн-философии» Ника Лэнда называется «Ноумены с кликами». Опираясь на теорию «шизоанализа» Делеза и Гваттари, автор представляет планетарное становление капитализма как взаимодействие процессов детерриториализации и ретерриториализации. Капитализм для Лэнда — это мегамашина по производству баланса между глобальным и локальным, между рынком без границ и местными системами власти, например, государством. Реальность намного полнее и насыщеннее, чем этот компромисс между контролем и накоплением богатств. Капитализм производит собственную реальность за счет ограничения пространства возможного, посредством незавершенного или отклоненного синтеза.

О каком синтезе речь? У Канта синтетическим называется эмпирическое, связанное

с опытом знание. Различие аналитического и синтетического отражало исторический спор двух главных философских школ докантовской эпохи: континентального рационализма и британского эмпиризма. Первый утверждал, что все знание происходит из рациональных умозаключений, второй — что из опыта. Рационалисты считали мироздание полностью познаваемым силами одного лишь разума, «на кончике пера». Эмпирикам требовались данные чувств, а значит — эксперименты. Только Канту удалось примирить стороны, переведя их противостояние в оппозицию аналитического и синтетического знания. Лэнд проецирует эту оппозицию на более древнюю противоположность внутреннего и внешнего. Так главный кантовский вопрос о границах познания превращается в главный вопрос Западной цивилизации об источнике накопления богатств.

Что такое философия, если не фольклор западного этноса? Неоожиданные трактовки классики — конек Лэнда. Кантовское различие аналитического и синтетического знания переводится в обнаруженную Клодом Леви-Строссом оппозицию «обычной» и «праздничной» еды в традиционных культурах. Обычную еду употребляют внутри племени, а праздничную готовят для представителей других племен и богов. Так и кантовский синтез для Лэнда — лишь ритуальная защита от бесконечного и запредельного. Встреча с внешним происходит у Канта в ограниченном формате «праздничной еды». Ее роль играют понятия, специально придуманные философом для сопряжения человеческого и нечеловеческого, например, «априорные синтетические категории» пространства и времени, парадоксальным образом знакомые нам до опыта. Лэнд считает, что эти конструкции — химеры, поскольку они основаны на вере в познаваемость внешнего человеку мира.

Лэнд — пионер борьбы с корреляционизмом. Если считать эмпиризм и рационализм мировоззренческими программами условной торговой республики и абсолютистской монархии, то преодолевший их конфликт Кант — это законодатель метафизической сверхдержавы Нового времени, в которой идеалы свободы и автономии воплощаются в культурно-политической архитектуре господства и подавления любых возможностей расширенного понимания реальности. В этом чувствуется насле-

дие критики Делезом и Гваттари цивилизации как мегамашины по дрессировке желания посредством форматирования опыта. То, что Делез и Гваттари называют желанием, Лэнд именует синтетическим интеллектом. Это внеличностная дочеловеческая сила, заявляющая о себе в так называемом природном коварстве или бестиальности. Огромное множество систем и технологий Нового времени направлены на подавление синтетического интеллекта дисциплиной знания-власти с его технологистикой всего сущего.

Числа — это ключевой, казалось бы, элемент корреляционистской системы мышления, позволяющий измерять и упорядочивать реальность. Для Лэнда они связаны не с разумом, а с врожденным чувством числа, с проявлением витальной силы, биологического интеллекта, «животной хитрости». Числа ведут за пределы разума и его законов: они — места встречи системного и спонтанного, единичности, присущей живому. Укрощение и одомашнивание чисел было ключевой задачей Просвещения. До этого числа полагались хранителями тайн мироздания; теперь нужно было заставить их служить власти-знанию. Промышленная революция на Западе стала набирать обороты только после того, как числа были укрощены кантианством, предписавшим видеть в них лишь знаки количеств, существующие для измерения и учета, контроля и укрепления иерархий. Но ведь у чисел есть и качества, их способность быть порядковыми, а не количественными показателями. Что и позволяет им преодолевать пределы человеческого разума: считать можно до бесконечности, это процесс, а количество всегда определено, и эта ограниченность перекрывает доступ к бесконечному.

Делезовское становление-животным у Лэнда оборачивается прорывом в ницшеанскую бестиальность. Природа для Лэнда — это скопище комплексных мыслящих систем, поглощенных борьбой и трансформациями, полных непредвиденного и непредсказуемого. Дикое, животное начало существует в силу сверхсложности природного, в многомерных сетях экологических взаимосвязей, а не в «естественной простоте», как было склонно думать Новое время. Для Анти-Эдипа становление-животным — ускользание; для Лэнда — исход. Бегство в неизвестность, во внешнее, за фронтиры разума, цивилизации, человечности.

Исход в данном случае понимается не просто как бегство, но и как расширение возможностей. Это движение исхода-расширения уже давно играет важную роль в процессах колонизации и глобализации. Его логика работает и в истории художественных движений, и в контркультуре прошлого века.

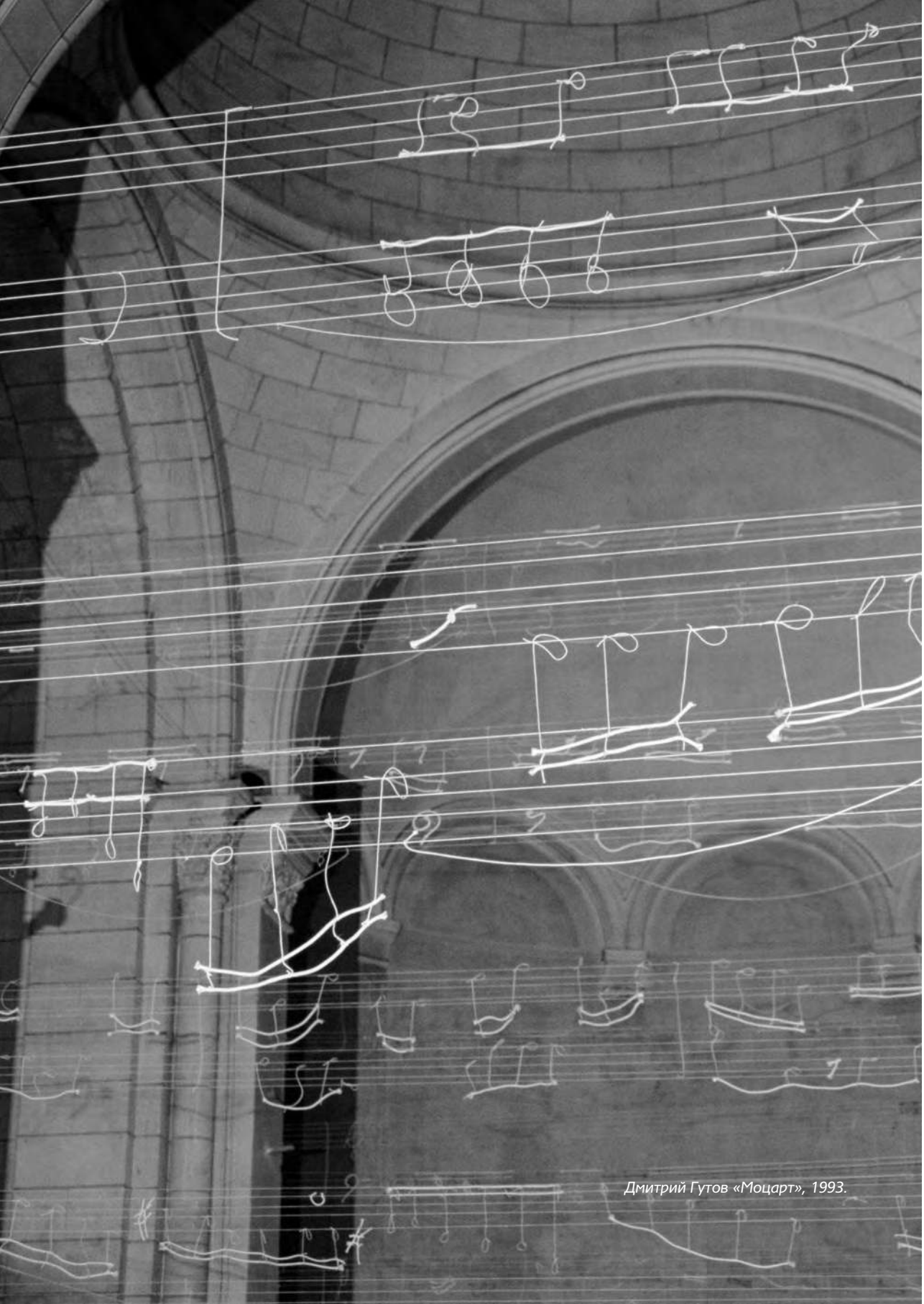
Идея расширения разума за счет интеграции неразума — бессознательного, тела, языка, предрассудков, безумия, молчания масс, абсурда, хаоса — была программной для феноменологии, структурализма и мыслителей, которые работали на их стыке. От Клода Леви-Стросса и Мориса Мерло-Понти до Мишеля Фуко и Жана Бодрийяра — разум стремился преодолеть собственные границы, понять то, что некогда считалось противоположностью, а теперь понимается как его расширение. Эти мыслители полагали расширение разума необходимым шагом на пути к освобождению, и в этом они остаются частью проекта Просвещения. Чего не скажешь о Нике Лэнде. Его тексты — образец «бешеного акселерационизма», в котором возможность освобождения понимается в лучшем случае как бегство в никуда, непредсказуемый прорыв вовне. Истоки такого настроя можно усмотреть в традициях не только британского эмпиризма, но и клубного андеграунда 1990-х. Говорят даже, что, если прислушаться к стилю письма Лэнда, можно уловить эхо ломаных ритмов джангл-музыки.

Тьма наших дней может выглядеть опасной, активной, непроницаемой, чудовищной; в любом случае за ней — не просто зияние вселенской пустоты. Вниманию объектно-ориентированной и акселерационистской мысли приковано к тьме, как будто это последний неосвоенный континент, сказочно богатый самым ценным ресурсом — возможностями. Может быть, сейчас они и недоступны для разума, но это ненадолго. Современное нечеловеческое имеет все шансы завтра оказаться слишком человеческим.

Станислав Шурипа

Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске.

Художник, куратор, критик и теоретик современного искусства. Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Москве.



Дмитрий Гутов «Моцарт», 1993.

Валерий Савчук, Константин Очеретяный

Приговор дна

*Не забудется оно:
Люди теплые, живые
Шли на дно, на дно, на дно...*

Валерий Савчук: Начну наш диалог с констатации — последствия цифровой революции ширятся: на рынок выбрасываются все новые и новые товары — от практичных и удобных, до тех, которых впору назвать репликантами, химерами, монстрами. Рубеж тысячелетий породил волну эсхатологических ожиданий. Прошло без малого двадцать лет, и на наших глазах футурологические прогнозы обретают форму, а предчувствия — плоть. Казавшееся невозможным еще вчера сегодня становится обыденностью. Мы наблюдаем, как в пространство искусства возвращаются ответственность, искренность, сюжетность, картина, ручодельность. Однако в противоход глобальному воскрешению все чаще звучит тема смерти настоящего в будущем. Каковы же причины того, что общество находится в растерянности перед будущим? Ведь на первый взгляд все говорит о стойкой тенденции роста уровня жизни: это и вопросы питания, медицинской помощи, транспортной доступности, всеобщего среднего и возможности высшего образования, автоматизация тяжелого ручного труда и так далее. Ответ парадоксален: росту всеобщего благосостояния в настоящем противостоит контртенденция алармических ожиданий будущего, будущего, на которое не хватит ресурсов. И не только природных, но и идеологических, моральных. У человека все меньше остается табу, запретов, норм.

Цифровые технологии требуют огромных энергетических и материальных затрат, среди прочего и в реализации эпифеноменов, по-

рождаемых ими. Например, для удовлетворения возросших потребностей у представителей бурно развивающихся стран. Вспоминается фраза, приписываемая Уильяму Гибсону: «Будущее уже наступило, просто оно не слишком равномерно распределено».

Константин Очеретяный: Что касается будущего, мне представляется интересным рассмотреть происходящие трансформации в метафизической перспективе. Франц Кафка утверждал, что «смерть Бога» трансформировала негативное измерение божественного в божественную силу негативного. Современная бюрократия, как социальная мегамашина современности, присваивает себе такие божественные атрибуты как всемогущество и всезнание. Она формирует новый тип человека — с расщепленной чувственностью и специализированным сознанием, все подсчитывающего и учитывающего, но лишённого метафизической чувствительности, человека, которому все открыто, но все одинаково безразлично. Цифровые технологии — продолжение бюрократического проекта негации иными средствами: все неизбежно превращается в информацию, но ее увеличение дает все меньше смысла, тотальная рациональность частного превращается в инорациональность общего. Очеловечивание техники расчеловечивает человека, отчуждая его от самого себя. Интерактивность техники ведет к интерпассивности человеческих сообществ: существенной проблемой современности является инерционный гуманизм. По привычке считают человека законодателем опыта мира. То есть мы по всем доминирующим в критике культуры определениям — потребители, а по инерции культурного опыта — законодатели. Длительное время в науке и искусстве (и их бастарде — технике,

все больше заявляющей по истечению Нового времени о своей автономной роли в культуре) — шла борьба человека за реальность. Оказалось, что это реальность — научная, художественная, техническая — борется за нас. Мы открыты тем опытам, которые предоставляет нам реальность. В том числе технологическая, цифровая реальность. Мы длительное время колонизировали внечеловеческий мир — переносили гуманистические оценки на опыт техники, медиареальности, цифрового мира, и вот теперь сами становимся жертвами возвращения вытесненного: реколонизируемся цифрой. Это уже не мы коммуницируем, а все больше (через нас) паразитарные образы, мемы, лайки, репосты. Человек в информационную эпоху становится не источником, а переносчиком информации. Неслучайно столь популярна сегодня у художников тема паразитологии медиа и шума как новой формы коммуникации. Поскольку увеличение информации приводит к исчезновению смысла, то его ищут в сбое коммуникационных систем — в багах, глюках, глитчах. Не желая соглашаться с подобным положением вещей, человек чув-

ствует себя человеком только в статусе источника помех: отсюда феномены троллинга, распространения шок-контента, сетевых девиаций. Разумные формы коммуникации, ориентированные на дискурсивность, похоже, уходят в прошлое. Современная коммуникация — это вызов, ее содержание — шок-контент. Приватное становится публичным, скандал — обычным явлением, оскорбление — привычным обращением. В формате бытия-онлайн для признания и усиления ауры присутствия, то есть для перехода в формат медиаперсоны, самой результативной стратегией оказывается поведение, которое традиционно считается неразумным. Все это вкупе формирует новые эмоциональные карты и новую социальную чувствительность, новые способы рубрикации близкого и дальнего, своего и чужого/чуждого. Поскольку смысл размыт в информационных потоках, обрести целое художники надеются в допонятийных модусах существования, в допредикативных переживаниях: искусство в цифровую эпоху претендует прежде всего на транслюцию допредикативного опыта. Вальтер Беньямин различал две формы насилия: че-



Дмитрий Готов «Над черной грязью», 1994. Галерея Риджина.

ловеческое и божественное. Человеческое насилие разрушает устоявшийся порядок с целью установления порядка иного — нового, в то время как божественное насилие есть насилие по преимуществу, то есть инаковость как таковая, разрушение порядка без установления какого бы то ни было нового порядка. Возможно, человек интерпретирует негативную силу техники как насилие земное, собственную же негативность он признает модусом божественной силы: в то время как техническая цивилизация подводит себя к границе техногенных, социальных, гуманитарных катастроф, отдельный человек хочет видеть себя ангелом-истребителем, божественным существом, высвобождающем энергии первотворения мира, что, конечно же, порождает ощущение хаоса. Но связать такие энергии — значит ослабить их. Кризис — это радость от еще несвязанных энергий, а нежелание их связывать — отказ от участия в производстве миров — подобно богоуподоблению. Чувствуя себя отдаленным от мировых процессов, отчужденным и самозамкнутым, человек хочет как бы усугубить свое одиночество — сделать так, чтобы оно было подобно одиночеству Бога до создания мира. Искусство давно претендует на переприсвоение силы негативного: прежде чем наступит окончательный крах цивилизации, а человек достигнет божественного одиночества, первоэнергии высветит художник. Отсюда пессимизм и нигилизм в культуре, отсюда же и воля к аутодеструктивным жестам: первым мир должен быть аннигилирован в художнике, он — первый владелец высвобожденных энергий божественного творения. Воля художника здесь — воля к монополии, в этом смысле художник не перестает быть зеркалом общества, пусть и достигнув дна.

В. С.: Да, инновационный нигилизм радикальных одиночек и маргинальных групп важен, он осуществляет терапевтическую роль: его негативной энергией питаются экономика, политика управления массами, индустрия развлечений и мода. Это заметил еще в 1930-х годах Э. Юнгер: «Общество (бюргерское) обновляется в ходе мнимых нападков на самое себя. Свойственный ему образ мыслей сказывается в том, что всякую противоположность оно стремится не отторгнуть, а вобрать в себя. Где бы ни встретилось ему то или иное притязание, заявляющее о своей решимости,

оно идет на утонченный подкуп, объявляя его очередным выражением своего понятия свободы и, таким образом, придавая ему легитимность». По сути дела, Юнгер выразил то же, что диагностировал в начале XX века В. Розанов: «Нигилизм давно лижет пятки у богатого, <...> нигилизм есть прихлебатель у знатного». Культурная легитимность этого вида терроризма поддержана позитивностью обнаруженного противоречия, позитивностью обнаруженного конфликта и стресса. Того, что мы можем обнаружить в таких феноменах, как «бунтующая экстравагантность» — течение моды, которое как нельзя точно отражает позитивную оценку протеста, адаптированного к прирученному феномену моды нигилизму, к радикализму в рамках буржуазного вкуса. Способность апроприации уже не срывается, ибо система стала разомкнутой. Силы вторжения извне превышают сегодня способность само- или регенерации.

Новизна переживаний — тоже ресурс. В XXI веке вера в действенность антибуржуазных, антиглобалистских провокаций художников — самообман. Тотальный дефицит подлинности эмоциональных реакций, непосредственных и неапроприированных консюмеризмом, меняет стратегию взаимоотношений художника и общества, индустрии развлечений и медиа. Но именно этот акт подлинности — смесь ужаса и восторга, чувства необратимости и страстного желания остановить уничтожение — наиболее востребован. Как бы нам ни хотелось остановить расстрел талибами Будды, Триумфальной арки в Пальмире.

В перспективе битвы за ресурсы подлинности переживаний, как мне представляется, важное место занимает акция Бэнкси на аукционе Сотбис в Нью-Йорке 6 октября 2018 года. Этот акт вандализма в отношении уже проданной собственной работы — не символ ли конца устоявшихся правил общества потребления? Бэнкси покусается не на режим и строй в целом, но лишь акупунктурно жалит в болезненную точку — владения и частного потребления оригинала. Поистине прав Никола Буррио, говоря, что «локус репрезентации перемещается сегодня на территорию поведения». Здесь важна именно подлинность переживаний очевидцев акции — смесь ужаса и восторга, чувства необратимости и страстного желания остановить уничтожение и в ито-

ге... исполнение этого желания. Всю эту гамму противоречивых чувств запечатлели десятки камер. Владелец приобретенной «картины» по сути купил документацию акции, информационное событие, спрессованные эмоции.

Но жест Бэнкси наследует авангардные аутодеструктивные жесты, скорость смены значения которых говорит о скорости трансформаций в обществе, но более о смене вектора авангардного жеста в современности.

Симптоматично, что аутодеструктивным искусством — авангардным по преимуществу, которое ныне опрометчиво связывается с акционизмом, боди-артом, перформансом, — совсем еще недавно называли запланированное разрушение художественного произведения. Последнее существовало столько, сколько длился акт саморазрушения. Жан Тэнгли, например, устроил в 1960 в саду Музея современного искусства в Нью-Йорке хепенинг машину, которая с шумом и треском разломалась на части на глазах у публики. Конструкцию из лома он назвал «Оммаж Нью-Йорку». В своем тексте он присягал идеалам жизни и движения, чтобы освободить их от смерти в статическом произведении. Механизм разрушения у Тингели был вызван встроенной программой так, чтобы художнику больше не нужно было участвовать. Он, как и все, смотрел на произведение, пока оно само себя разрушало, не имея возможности вмешиваться в процесс. Его акция решительно сопротивлялась идеалу власти автора над произведением искусства, над иллюзией рождения произведения в муках творчества.

К. О.: Мы утратили не только эмоциональную, но и метафизическую чувствительность. Ее не поддерживают ни философия, ни наука, ни техника — словно бы нет общих проблем. Части устраниют целое; приватное — публичное; информация — смысл, органы — тела. Даже чувственность устранила чувствительность. Маршалл Маклюэн расширение чувственности связывал с воздействием медиа, предупреждая при этом, что техническое расширение чувственности будет сопровождаться ампутацией сенсорных способностей: человек печатной культуры утрачивает тактильные, аудиальные техники ориентации в мире, гипертрофируя визуальное восприятие; человек цифровой культуры, наделяя телесными чувственно-аффективными характеристиками

даже наиболее высокие абстракции (которые иначе не могли бы войти в информационное поле) и переживая их как экстатический порыв, по видимости лишается целого ряда определений, характеризующих телесность присутствия.

В эпоху господства цифрового формата все, что существует в культуре, претендуя на смысл и значение, должно соответствовать условиям трансляции, а в случае любой трансляции неизбежны потери. Можно передать образ, звук, даже тактильные ощущения (что используется в контроллерах компьютерных игр, а также в интерфейсах смартфонов и других мобильных гаджетов), но запах, например, остается непередаваемым. Для обеспечения своей «мобильности», — всеприсутствия как открытости глобальным событиям, — новое цифровое тело лишается своего естественного шлейфа, наиболее примитивного, первобытного (если не первобытного) измерения — запаха, и, соответственно, способности его воспринимать. Из восприятия телесности уходит не только запах, но и все непередаваемое в медиаформат, особенно это характерно для процессов цифровизации. Получается, что целостный образ человека распался, он давно существует в формате органов без тел. Наше присутствие в мире — уже больше не телесное. Старое тело распалось, а новых форм нет. Страсть к потреблению, в том числе и информационному, такой информационный каннибализм — это следствие медиаанорексии, ключевому диагнозу современной эпохи. Возможно, беспомощность искусства — это симптом поиска новой целостности. Мы ждем от искусства, что оно даст нам новое тело, новые формы присутствия, новую судьбу и, может быть, потребуем слишком многого.

Канадский нейрохирург Уайлдер Грейвс Пенфилд еще в конце 1940-х годов схематично показал, как различные органы тела репрезентируют себя в коре головного мозга. Символически это исследование было воплощено в так называемом «гомункулусе Пенфилда» — выставленной в Британском музее скульптуре человека, пропорции органов которого соответствуют зонам мозга, где они представлены. У такого человека огромные кисти рук, губы, язык, а остальное тело гротескно мало. Можно предположить, что медиа, вторгаясь в тело, изменяют его под свой формат, создавая циф-

ровую телесность. Символически модифицированные пропорции органов рожают как бы иные миры. В этом случае задача искусства — создать единые условия чувствительности, объединив человечество в переживании общего опыта, и тем самым как бы снять дисбаланс чувственности, но оно может и довести этот дисбаланс до предела, когда чувствительность перерастет либо в боль, либо в бесчувствие.

В. С.: Здесь уместно вспомнить Шеллинга: «Философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает как бы частицу человека. Искусство же позволяет целостному человеку добраться до этих высот». Романтический идеал роли искусства в наши дни переворачивается. Современное искусство позволяет нам достигнуть дна — предел глубины падения, и, по-шаламовски оглядевшись вокруг, дает возможность увидеть стирание человеческого до основания, до предела выживаемости, до состояния, которое привычно именуется животным, в котором нет места человеческому, поскольку низведенный за грань выживания человек не видит другого, не видит себя в другом, не сочувствует ему. Именно это неравномерно присутствующее в настоящем будущее, сгустившись, наличествует в настоящем искусстве, искусстве дна, искусстве предела падения и разочарования. Художник не лжет, когда, отчаявшись, говорит, забывая себя. Именно тогда у него есть шанс выразить меня в моих обстоятельствах.

Не только в центре урагана, но, как известно, и на дне океана всегда спокойно. Дно имеет преимущество незыблемого покоя. И если Всемирный потоп, являясь по сути наказанием, одновременно дает надежду на спасение, то у достигшего дна художника надежда призрачна, положение его отчаянное. На дне он не обнаружит ни черный квадрат, ни акулу, ни 100 миллионов. семян подсолнечника, ни непроглядную пыль на невидимой лескеверху. Но, собрав себя в точке недвижимого мгновения, всегда уникального и еще-не-известного, художник достигает дна и тем самым обретает твердую почву, от которой и может оттолкнуться, вырваться из хаоса и пойти вперед.

Безусловность новых форм всеобщности: постправды, постгуманизма и манипулирование отдельным человеком посредством капельного орошения персонального id со всей

остротой ставят вопрос о месте и роли изобразительного искусства.

К. О.: Уточню, всякое познание, как и сознание, есть продукт общественный — сообщить нечто как имеющее смысл для другого возможно, только если уже достигнут определенный уровень общности, однако, чем в большей степени смысл и опыт способны быть переведены во всеобщие понятийные формы, чем больше они способны кодифицироваться как сообщение, тем в большей степени индивидуальные особенности смысла и опыта, несущие на себе печать прикосновения к событию, нивелируются. Возникает дилемма: либо опыт события переживается изнутри, либо его символизируют, переводят в формат сообщения и тем самым объективируют, иными словами — утрачивают. Сегодня объективированный опыт полностью заслонил для нас опыт первобытный (первобытный), допредикативный. Смысл художественной практики может состоять и в том, чтобы вернуться от опыта сообщения к опыту приобщения: познание само по себе имеет не гносеологическую, а онтологическую природу, оно представляет собой способ бытия, а следовательно — художественный акт не только трансформирует опыт сознания, он прежде всего возвращает нам первобытный опыт. Первоначально искусства — не слова, не образы, это тела, сливающиеся в оргиастическом экстазе: из опыта тел, чувствующих друг друга, выводят чувствительность к бытию, поскольку тела здесь развоплощены и превращены в стихии — первобытные состояния; из опыта воспроизводимого оргиастическими мегамашинами древности выводят и трагедию, и комедию, и философию, и ритуал. Фрейд полагал, что укрощение огня — позднее культурное завоевание, связанное с отказом тушить огонь при помощи поливания мочой. Изначально речь шла о соревновании стихий. Тот, кто смог отказаться от желания тушить огонь, от желания интенсифицировать доступную стихию, ради подавления иной — стал иной стихией влады. Косвенное воздействие ведь более могущественное, чем прямое. Так и мы вынуждены открыть себя цифре, ради того, чтобы унести ее в себе, овладеть ей на своей почве. Художник — здесь первый из отказавшихся тушить огонь.

В цифровую эпоху наметилась тенденция использовать технологии против них самих; ориентированные на кодификацию смысла, на перевод его в бинарный код, они превращаются в спиритуализирующие машины, возвращающие нас к допредикативному опыту. В эпоху спиритуализирующих машин, когда в коммуникационном взаимодействии речь идет не об обмене смыслами, понятиями, другими дискурсивными элементами, а об обмене состояниями, роль художника существенно меняется. Он уже больше не монополист энергий освобожденных от концептуального, перцептивного или, например, имажинативного каркаса, он также и не законодатель состояний — теперь все свободно обмениваются состояниями. В этом смысле художник снова превращается из разрушителя в устроителя — в мире, где все свободно обмениваются состояниями и солидаризируются друг с другом на допредикативном уровне стихийной эмпатии, художник должен создать язык, который позволит видеть

и говорить, и который прервет детский лепет (или в контексте цифровой культуры — белый шум). Мир, созданный художником, должен привлечь души затерявшиеся в сети, ставшие призраками цифры, будучи законодателем слова, он возвращает им тело.

В. С.: Соглашусь с изменением роли художника, но замечу, что современное искусство в убеждении своей несостоятельности в будущем, намечает два пути выхода из создавшейся ситуации. Первый — раствориться в объятиях хаоса, уподобиться ему, с той конечной целью, чтобы со временем, вместе с самой жизнью, предварить самоорганизацию порядка, явить его новые основания, новые формы и заявить о перспективе новой неопределенности. В связи с чем, очевидно, возрастает роль мистериальных практик, вызволяющих человека из стерильности экзистенциальных злоключений и обнадеживающих пророческими проектами будущего. Второй — сопротивляться, беззаветно неся бремя представ-



Дмитрий Гутов совместно с Константином Бохоровым «Волан», 1992. Инсталляция в рамках выставки «О прозрачности», деревня Зименки, Московская область, Пионерский лагерь им. Ю. Гагарина.

лений о настоящем искусстве, полагая свою версию реальности, художник претендует на ее более глубокое понимание, чем реальность, отражаемая научной, философской, политологической и прочими гуманитарными дисциплинами. Наметился устойчивый крен движения от тотальности к локальному топосу. И он же — ключ к пониманию многих особенностей, в том числе города: «Вероятно, то, на чем стоит город, оказывает воздействие на его биографию и судьбы населяющих его людей. Лондон, например, выстроен на речном галечнике, Нью-Йорк — на скальном массиве, Санкт-Петербург — на болоте, Калькутта — на зыбком черном шламе речного устья, а Бомбей — город-гумус, город-компост — на перегнившей рыбе и перепревших пальмовых листьях»¹. В свете этого важно замечание петербургского художника Валерия Лукки: «Я пытаюсь передать свое понимание Петербурга — этого прекрасного и ужасного монстра, тонущего в финских болотах, где невыносимо тяжело жить, но легко быть художником».

Конструкция очевидности жестко нормирована предрассудками. В очевидности уже виденное и, что особенно, пробелы возвращаются повсеместно. Художник, не доносящий уникальную боль своего топоса, обречен на вторичность. Так, Ай Вэйвэй, повесивший надувные лодки на фасад флорентийского дворца «Палаццо Строцци» в знак сочувствия беженцам, транслирует здесь опыт массмедиа, а не экзистенциальный опыт своего контекста, что сделало его выдающимся художником. В данном случае это сомнительная работа выдающегося художника, в которой он опирается не на свой экзистенциальный, а на медийный опыт.

Внимание к ограниченным условиям художественной рефлексии в результате дает новый способ мысли, осознавшей свою задачу в движении к локальности, от всеобщего к единичному, от глобализации к культурной самоидентификации, от внешнего к внутреннему, от евклидовой геометрии к страбоновской географии. И трудно сказать, чего больше в ней: строгой логики процедуры или метафорической силы искусства. Мир мыслится через локальное, осознаваемое как то, что неотвратимо влечет к осознанию ограниченности или, иными словами, конкретности при-

ятия политических решений и практических действий. Как и конструкция взгляда художника, конструкция мысли философа меняется под действием восприятия или неприятия мира, его экзистенциального контекста. Локальность осознается важнейшим фактором существования так же, как и простые факты существования — отношения между людьми, образ жизни, коммуникации.

Пониманию же будущего как тревожно неизвестного, надвигающегося как расплата за наше неразумие и расточительность, противостоит образ прозрачного и представимого будущего, которое связывается с хаосом, с темной стороной человека, изгоняемой в идеальном государстве, в эпоху инквизиции и, само собой, в просвещении. Спасет ли современного художника рефлексия оснований (дна) западной культуры? Можно ли в исходном увидеть подтверждение настоящего (и времени, и способа мысли, и искусства), а в настоящем — подлинное условие будущего? Система образного представления замыкается и коллапсирует в точке Ничто или перспективы цифровой реальности. Когда хаос наступает — он всегда нов как знаковое произведение эпохи, как любовь или смерть. Но хаос дает шанс *creatio ex nihilo*.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Глушкова И. П. Утроба Бомбея. Реальный город в магической прозе Салмана Рушди // *Независимая газета Ex libris*, 2 января 2000. С. 3. — Ред.

Валерий Савчук

Родился в 1954 году в Краматорске. Философ, теоретик искусства. Автор статей и книг, среди которых «Кровь и культура» (1995), «Режим актуальности» (2004), «Философия фотографии» (2005), «Медиафилософия» (2013) и другие. Живет в Санкт-Петербурге.

Константин Очеретяный

Родился в 1988 году. Теоретик искусства, техник тела и компьютерных игр, сотрудник Центра медиафилософии Санкт-Петербургского государственного университета. Автор монографии «Хаофония» (2013). Живет в Кронштадте.



Александр Пономарев, «Голос в пустыне», 2014.
5-я биеннале современного искусства в Марракеше.
Предоставлено автором.

Александр Пономарев

О сопротивлении энтропии

Черное море. Одесса. Аудитория Высшего инженерно-морского училища. Профессор Коваленко берет мел и уверенным жестом пишет в доске формулу. Энтропии... И пошло-поехало — Порядок, Хаос, Энергия, Стрела времени, Пространство, Вселенная!.. Формулы с годами забываются, но возникшее тогда ощущение тайны, Целого, Космоса, который лежит где-то «здесь и сейчас», преследует меня всю жизнь. Оно было и тогда, когда тонны холодной воды давили на нашу подлодку, начиненную советскими торпедами. И тогда, когда звездная Вселенная надо мной расширялась и бешено при этом колебалась, выбрав наш корабль центром своего вращения. И на операционном столе, когда потерянный мир вдруг возвращается к тебе после действия сильного наркотика. И каждый раз перед белым листом бумаги, в котором уже скрыты все значения, все возможности, а ты — художник — находишься в иллюзии, что сейчас что-то прояснится, добавишь, организуешь и тем самым приостановишь процесс все возрастающей Энтропии!

Ведь что значит создать что-то? Будь то корабль или произведение искусства. Это привнести в мир то, чего раньше в нем не было, то есть — из хаоса создать структуру.

Илья Пригожин, бельгийский физик, кстати, русского происхождения, считал, что искусство детерминировано и обратимо, а естественное непременно содержит элементы случайности и необратимости. То есть любые события — это следствие неустойчивости самого хаоса. Известны две концепции понимания мира. Первая — мир устроен просто и подчиняется законам, не оставляющим места для новации. Вторая — мир непости-

жим. Ее символизирует Бог, играющий в кости. Пригожин полагал самым разумным отыскать узкую тропинку между этими двумя концепциями. И с моей точки зрения эту тропинку протаптывает искусство.

В Балтийском море есть кладбище затонувших кораблей. И я как-то подумал: а что если попробовать их спасти, применив собственный рецепт — через искусство? Я разрисовал яркими красками эти торчащие из воды останки, превратив их в художественный образ. Так родился проект «Корабельное воскресение». Тему перерождения утилитарного, милитаристского в эстетическое я продолжил в проекте «Северный след Леонардо». Как известно, первым изобретателем подводной лодки был Леонардо да Винчи. Сохранился эскиз субмарины, который художник сопроводил подписью: «Как с помощью приспособлений многие получат возможность оставаться под водой в течение определенного времени... Я не публикую и не разглашаю мой метод по причине злобной природы людей, которые занялись бы предательскими убийствами на дне морей, разрушая корабли в их самых нижних частях и топя их вместе с командой». Я разрисовал настоящую, действующую подводную лодку и проплыл на ней по Северному Ледовитому океану, переместив ее таким образом из сферы войны в сферу искусства. То есть, наполнив новым содержанием машину, несущую смерть, я трансформировал ее в объект искусства. Это стало началом моего длящегося проекта «Утилизация стай». Человечество всегда будет воевать, но желтая субмарина,

читай «искусство», непотопляема в своем стремлении к миру. С тех пор моя субмарина путешествует по миру. Она всплывала в Париже, Люксембурге, в Москве, Венеции...

Согласно Платону, люди проводят свою жизнь в «подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет». Но они отгорожены от огня и света стеной и обречены видеть только то, что у них прямо перед глазами. А перед глазами у них только собственные тени и тени вещей, которые проносятся поперек стены, как в театре, другие, более «свободные» люди. Узники пещеры рассматривают эти тени, судят о них, дают им название, считая истинными, в то время как суть вещей им недоступна. То есть пещера — это то место, где истину ищут, но где ее нет. Но люди не могут оторваться от иллюзий повседневного восприятия. А исти-

на — там, у Солнца: в мире идей, доступных философам и художникам.

Тема платоновской пещеры меня интересует давно, и отсылки к ней можно уловить во многих моих работах. Сейчас я работаю над проектом, в котором она является альфой и омегой, формой и содержанием.

Инсталляция из льда и воды, которую можно назвать и скульптурой, и архитектурным сооружением, разместилась в самом центре Москвы — в северной части ландшафтного парка «Зарядье». Я называю ее климатроном или термобилем, потому что здесь концептуально важны понятия тепла и холода. Эта температурная составляющая связывает климатрон с темой энтропии. Со вторым законом термодинамики. Поскольку в замкнутой системе тепло переходит от более нагретого тела к менее нагретому, то постепенно их температуры сравниваются, энтропия повышается, и система приближается к тепловой смерти, что, по не-



Александр Пономарев «Субтициано», 2009. 53-я биеннале современного искусства в Венеции. Предоставлено автором.

которым гипотезам, и грозит нашей Вселенной. Соответственно, чтобы понизить энтропию, нужно поддерживать разницу температур, а для этого необходимо прилагать определенные усилия. Поскольку мы в пещере, то речь опять же об идеях. Лед, в отличие от зеркала, не отражает, а вбирает в себя свет. В данном случае — свет лучей из мира идей. Вопрос в том — смогут ли люди их уловить? Уловить сигнал...

И моя собственная инсталляция на выставке про энтропию в Венеции, которая проходила в 2011 году, как раз об этом — о сигнале из мира эйдосов, метафорой которого выступает болид, космическое тело.

Оплодотворяющий первозданную природу болит запускает Стрелу времени. Стивен Хокинг рассматривал три различные стрелы времени. Термодинамическая, то есть направление времени, в котором возрастает беспорядок, или энтропия. Психологическая — то, как мы воспринимаем течение времени. И космологическая — направление времени, в котором Вселенная расширяется. Считается что только совпадение направлений всех трех стрел допускает существование разума. Согласно же теории относительности, наш пространственно-временной континуум искривлен гравитационными волнами, которые образуются в результате движения материи. И каждое тело — источник волны, которая воздействует на другие тела и объекты и изменяет их. Но оно и само меняется под воздействием волн, порождаемых другими телами. Пространственно-временная рябь никогда не прекращается... Океан/Далай дышит... и ничего не знает о времени. Ни прошлого, ни будущего, только настоящее, только волнение. Осознание времени, его неумолимости — удел человека.

Достоевский говорил: «Человечество как океан, в одном месте тронешь — в другом отдастся». Только через поступок мы понимаем, что живы. И в этом действии и освобождение, и ответственность. И для художника вдвойне. Потому что волны, которые он порождает, имеют большую амплитуду.

Океан/Далай — комплексная инсталляция, которую я реализовал после путешествия на Тибет через Гималаи. Там я снимал фасады древних монастырей, по которым пробегают

Волны Вечности. На экране их воплощают буддийские тяжелые занавески, повернутые к Солнцу! Я дую с экрана на 12-метровый туннель воды, и по нему пробегает реальная волна, здесь, перед зрителями. Далай в переводе с древнетибетского — Океан, но не как вместилище воды, а как в фильме Тарковского «Солярис» — общее пространство мыследеятельности, которое и связывает человека с Вселенной. Далай — Мир, где смыкаются прошлое, настоящее и будущее, где волны стихий — Огня, Воды, Воздуха и Земли, формирующие Океан Мировых Энергий — сливаются с волнами информации.

Но согласно теории информации, энтропия — это свойство не системы, а нашего знания о ней, и то, как мы ее описываем на основании этого знания.

Ницше говорил: «Искусство нам дано, чтобы не сойти с ума от истины». А философия... По утверждению Монтеня, «философствовать — значит, учиться умирать»... Однако в последние лет десять очень много говорят и о смерти самой философии. Как, впрочем, и о смерти искусства, смерти автора...

Федя Конюхов ворчит на меня: «Чего ты все свои инсталляции делаешь? Надо что-то для вечности создавать». Имеется в виду, что инсталляция — вещь временная. Ты работаешь, тратишь много интеллектуальных и физических сил, к твоей работе подключены множество людей, на выходе получается что-то масштабное, эффектное, но выставка заканчивается, и все разбирается. И нередко на создание работы уходит гораздо больше времени, чем на ее демонстрацию. И в этом смысле ты вроде как действительно делаешь вещи, с позиции вечности, мимолетные. Но что значит вечность? И разве только прочный материал монумента, установленного «на века», гарантирует ее? Самая знаменитая работа Дюшана «Фонтан» представляла из себя обычный фарфоровый писсуар, подписанный R. Mutt (Р. Дурак). Вскоре после демонстрации он пропал, якобы был выброшен на помойку. Спустя почти сорок лет Дюшан делает первую реплику, и не факт, что на ней был тот же писсуар, что и в семнадцатом году. А еще через десять лет другие художники сделали восемь копий дюшановского «Фонтана», которые сейчас

хранятся в разных музеях. Дело же не в физической долговечности произведения. Важен эффект, который оно произведет. Художник редко что-то создает с мыслью: «Вот это я делаю для вечности, это увековечит мое имя». Он реагирует на проблемы современности, пытается открыть какие-то новые бытийные просторы, и вопиет к миру. Есть такое библейское выражение: «Глас вопиющего в пустыне». В обыденной жизни оно употребляется в значении, что некто не может достучаться до сердец людей, не находит нужного отклика. Но библейское толкование этого фразеологизма несколько иное. Иоанн Креститель на берегах Иордана призывал к покаянию и исправлению. И люди, которые слышали его голос, распространяли весть о нем, и пророка приходили послушать и другие. То есть, исправляя кривизну людских сердец, Иоанн предуготовлял пришествие Христа, иными словами, указывал путь к спасению.

И мой проект «Голос в пустыне», который я реализовал на 5-й Биеннале современного искусства в Марракеше, с одной стороны — реакция на конкретное событие, случай с «Costa Concordia», который отразил довольно общую ситуацию — социокультурную, социальную, — связанную с тем, что мир оказался в таком состоянии, когда капитан огромного парохода может бросить четыре тысячи человек и убежать с корабля, терпящего бедствие. Вопросы этики постепенно перестают быть важны... На открытии я показывал перформанс: над склоном холма в пустыне Агафай, где находился гигантский корабль 60 метров в длину — клон «Costa Concordia» из стали и бамбука, летали вертолеты и потоками воздуха и воды уносили песок, открывая надпись «Vada a bordo!» («Вернись на борт»), я сбегал вниз с горы и поднимал буквы этой надписи, призывая трусливых капитанов вернуться на борт. Но, с другой, этот мой проект в первую очередь о спасении — каким обра-



Александр Пономарев «Голос в пустыне», 2014. 5-я биеннале современного искусства в Марракеше. Предоставлено автором.



Александр Пономарев «Голос в пустыне», 2014. 5-я биеннале современного искусства в Марракеше. Предоставлено автором.

зом мы можем спастись? Кто те люди, которые приведут нас к этому спасению? Кто возвестит о рождении младенца Христа? И в проекте об энтропии образ младенца в утробе — это потенциальная возможность рождения нового мира.

Искусство для птиц и рыб — так порой определяют мое искусство. В определенной степени так можно сказать и об Антарктической биеннале, первый форум которой прошел этой весной 2017 года. Я долго к ней шел, целых двенадцать лет. По одной из гипотез, Антарктида — это Атлантида, исчезнувшая с лица Земли двенадцать тысяч лет назад. Под двухкилометровым ледовым панцирем скрыты развалины городов атлантической цивилизации — того самого идеального государства, о котором рассказывал Платон. Есть версия, что много тысяч лет назад этот ледяной континент находился между Америкой и Африкой,

но в результате страшного тектонического катаклизма он переместился к Южному полюсу, и все погибло. Так это или нет, но в любом случае недавно гипотеза о том, что Антарктида не всегда лежала подо льдами подтвердилась — поднятые из пробуренных скважин биологические остатки свидетельствуют о том, что когда-то на этом континенте было тепло. И даже очень. Людвиг Больцман предсказывал нашей Вселенной гибель от холода. И если согласиться, что Антарктида — это и есть погибшая Атлантида, то можно сказать, что это сбывшееся предсказание Больцмана в миниатюре. Поэтому Антарктическая биеннале для меня — это возвращение через искусство тепла, которое этот континент некогда утратил. И значит — сопротивление энтропии.

Александр Пономарев

Родился в 1957 году в Днепропетровске.

Художник, комиссар Антарктической биеннале.

Живет в Москве.



Билл Ворн «Мегаисторические машины»,
2010. Роботизированная инсталляция.
Предоставлено автором.

Дмитрий Галкин

Заклинатели хаоса (памяти Поля Вирильо)

Убийство в музее

Ницше, Маринетти и Кейдж, наверное, были бы в восторге! Художественный объект начинает вести себя столь опасно, что угрожает экспозиции, музею, репутации куратора, да еще раскрывая при этом брутально-витальный потенциал актуального искусства! Прекрасно! Искусство разбушевало!

Дело было в Нью-Йорке — на выставке «Дизайн и эластичный разум» (2008) в МоМА куратор Паола Антонелли совершила преднамеренное «убийство» одного из объектов экспозиции. Она приняла решение отключить био-реактор, обеспечивавший поддержание жизненных процессов клеток в инсталляции австралийской группы «СимбиотикА» «Безжертвенная кожа». Маленький кожаный пиджачок, выращенный из стволовых клеток мыши, стал расти слишком быстро, превращаясь в опухоль, которая за пять недель приготовилась к тому, чтобы выбраться из реактора. И был умерщвлен. После трагической расправы куратора над арт-объектом, его автор и директор «Симбиотики» Орон Каттс скажет в интервью *Нью-Йорк Таймс*, что ему нравится эта история — в ней есть какая-то франкенштейновская чувствительность к жизни, выходящей из-под контроля.

Возможно, критично настроенный читатель ответит, что эта странная радость художника сродни нездоровому бытовому восторгу от того, что ваша ванная комната покрывается плесенью или бактерии разрушают вашу слизистую. Может, и так. Да не совсем. Художественные эксперименты с хаосом, онтологиями становления, новизны и распада имеют богатую и интересную историю. И одну из главных ролей здесь сыграло (и продолжает играть) технологическое искусство (термин был предложен французским историком и искусствоведом Франком Поппером для указания на фун-

даментальную интеграции искусства и технологий, а не простую эстетизацию последних).

Случай с «пиджачком из МоМА» забавным образом перекликается еще с одним музейным покушением на «убийство», произошедшим там же в Нью-Йорке, но в 1982 году. Тогда пострадал знаменитый робот K-465 — один из символов флюксуса и детище самого Нама Джунга Пайка. Еще в 1964 году на фестивале авангардного искусства в Нью-Йорке зрители увидели совершенно неожиданное представление:хламообразный и ветхий гуманоидный робот шагал по улице под надзором художника (использовалась многоканальная дистанционная система радиуправления), «махая руками», декламируя иннаугурационную речь президента США Дж. Кеннеди и испражняясь бобами. Названный в честь одного из фортепьянных концертов Моцарта, робот по сути был музыкальным экспериментом: ирония одновременно над классикой и технологической современностью. И вот почти двадцать лет спустя, во время большой персональной выставки в Музее Уитни, Пайк — с присущей ему изощренностью — подготовил своему детищу в известной мере трагическую судьбу: после снятия K-465 с пьедестала в музее он неожиданно попал в автокатастрофу, прогуливаясь с «отцом» по Манхэттену — на углу Мэдисон и 75-й улицы его сбила машина (за рулем сидел приятель Пайка известный художник Билл Анастаси). Первая автокатастрофа с участием робота! Трагическая судьба искусственного музыканта-авангардиста! Перформанс был назван весьма многозначительно — «Первая катастрофа XXI века».

Конечно, в этих историях много различий и нюансов. Замысел, материал, степень перформативности... Непредсказуемая «опухоль» пиджачка из мышиных клеток и инсценировка несчастного случая с роботом неравнозначны



Нам Джун Пайк «Первая катастрофа XXI века», 1982. Акция в Нью-Йорке. Предоставлено автором.

хотя бы по масштабу бедствия. Понятно, что постгуманисты из лаборатории «СимбиотикА» работают с автономией (полу)живого и не имеют иллюзий гуманизма (разве что — поиск нового биодизайна добротной одежды). Их биоинсталляция вышла из-под контроля без всякого сценария, однако, намекнула на локальную катастрофу. В то время как гуманист Пайк через абсурд «случая с роботом» пытался нас заставить увидеть в грубой железяке человека — глуповатого, но хрупкого и симпатичного гуманоида. Впервые идею робота (а также первое употребление слова *robot*) как копирования механики человеческого тела для выполнения работы за самого человека мы находим у Карела Чапека в пьесе 1920 года «R.U.R (Rossum's Universal Robots)». И если Чапек подарил нам драматургию и мифологию робототруженика, то Пайк — роботоскульптуру «богемного бездельника».

Общее же в этих «убийствах» то, что они показывают нам технологически детерминированную встречу с хаосом в образе «объективной случайности», катастрофы, инци-

дента в художественно инспирированной модели реальности.

Unknown quantity: рождение хаоса из духа технологической катастрофы

Таким образом, наше небольшое «расследование» музейных «убийств» в Нью-Йорке подводит к исследовательской задаче прояснения механики рождения хаоса из духа технологической катастрофы. С одной стороны, эта тема может показаться неоригинальной и затасканной — спасибо популярной культуре. Но технологический киноапокалипсис скорее отвлекает от проблемы, чем ее исследует. И на самом деле, в теории все выглядит гораздо ужаснее, чем в кино, поскольку логически точная аргументация иногда действует убедительнее фантазии. Итак, рассмотрим две версии технологически инспирированного хаоса — две экспоненциально заданные логики порядка, движущиеся к экстазу катастрофы, сравнимому разве что с праведным экстазом Апокалипсиса.

Экспонента первая. Известный французский теоретик Поль Вирильо (покинувший этот мир в сентябре 2018 года) когда-то сравнил серый и пустой мир надвигающегося хаоса с ощущениями человека от нарастающей скорости автомобиля (или поезда) — на большой скорости все начинает распадаться на фрагменты и сливаться в потоке неразличимости, а опасение возможного инцидента нарастает. Вирильо исходит в своих аргументах из идеи скорости как физического субстрата технологий (скорость света, скорость звука). Техническое и физическое достижение определенных скоростей предопределяет культурную динамику: скорость поезда и автомобиля произвела индустриальную революцию, скорость электрического сигнала — постиндустриальную, благодаря которой оформляется мир над/за временем и пространством, возможный только в «перспективе реального времени».

Вполне логично данный аргумент приходит к сентенции, которая может показаться до некоторой степени банальной: изобрести самолет — значит изобрести авиакатастрофу. Создание человеком любого материального субстрата, обретающего свойства машины, автоматически означает самое эффективное заклинание катастрофы и хаоса. В результате мас-

штабы прогресса становятся одновременно и масштабами катастроф, количество которых растет экспоненциально с развитием и распространением новых технологий.

Экспонента катастроф постоянно подталкивает людей к вспышкам осознанности, но это лишь подтверждает фундаментальный тезис Вирильо о бессознательности использования любого технического инструмента и тем более машины. Так что наша история с убийством в музее вполне подпадает под позитивную повестку дня современного искусства как изощренной системы социальной осознанности и психоаналитического саморазоблачения.

Тем не менее, Вирильо — пессимист, он видит в технологической детерминации неизбежность фатальных ошибок, сбоев и катастроф, настаивая, что техноускорение жизни (скорость компьютеров, транспорта, информации) несет хаос и дезориентацию в нашу повседневную жизнь. И осознанность не станет панацеей.

Так, может быть, вычтем осознанность из объективности хаоса?

Экспонента вторая. Логика/кривая катастроф также лежит в основе аргументов теоретиков Сингулярности. Реймонд (Рэй) Курцвейл — ярчайший из них — развивает известное наблюдение об экспоненциальном росте производительности элементной базы компьютерной техники (разумеется, речь идет о «законе Мура»), экстраполируя эту идею в виде глобального процесса ускоряющегося технологического роста в разных областях — от компьютерных технологий и интернета до биотехнологий. Технологический рост в совокупности экспоненциально достигнет своего пика — так называемой точки сингулярности, в которой дальнейшее развитие событий практически неизбежно попадает на кривую катастроф и предсказуемого хаоса — приблизительно в 2045 году. И здесь для Курцвейля — и любого трансгуманиста — апокалиптический финал не очевиден. По его мнению, настоящая катастрофа связана с необходимостью признания того факта, что известный нам вариант биологического творения под названием *homo sapiens* подходит к пределам своих возможностей как существо конечное во времени и пространстве, обладающее ограниченным разумом и несовершенной социальностью. Технологии неизбежно превзойдут во всем этом соз-

давшего их человека, которому придется искать новую формулу самого себя, будь то бессмертный биоконструктор из заменяемых органов, киборг с техноорганами и техносенсорной системой, или элемент всеобщего планетарного сознания, подкрепленного искусственным интеллектом.

Сингулярность — это технологически детерминированный момент излома в хаос, который скорее относится к объективной случайности, не позволяя впасть в грех психологизации и психоанализа. И все же, можем ли мы и должны ли вычесть осознанность куратора-«убийцы» в истории с биопиджачком из MoMA? Что тогда останется от этой истории?

Психохаос: истерика целибатных машин

Вернемся к искусству, сохранив важную линию дисфункциональности и хаоса, которая почти самопроизвольно развивается от музейных «убийств» до технофатализма Рэя Курцвейла и Поля Вирильо (который, кстати, был уверен, что страх техноапокалипсиса — малого или большого — опаснейшая психопатология современности). Даже в постчеловеческой перспективе из хаоса и катастрофы не стоит изымать элемент человеческих переживаний — ведь это почти конструктивный элемент беспорядка. «Примитивность» известного нам вида человека в том и заключается, что самый глубокий и настоящий контакт с другими он испытывает на уровне иррациональной энергетики желаний и страстей. И как машинам обращаться с этой функцией? Нелепо делать вид, что психическая жизнь млекопитающего *homo sapiens* — это эффективный и безболезненный эмоциональный контакт с себе подобными. Так что же делать «умным» машинам с нашими патологиями? Игнорировать?

Канадский художник Билл Ворн решил основательно заняться этими вопросами еще в конце 1990-х годов. Его роботизированные инсталляции «Истерические машины» (2002–2006) и «Мегаистерические машины» (2010) стали воплощением абсурдных, дисфункциональных и даже девиантных роботов, поглощенных своими собственными психопатологиями. Похожие на металлических осьминогов, роботы свисают с потолка, валяются на полу и, «ощущая» с помощью сенсоров присутствие посетителей, «истерят».

Структуру этой роботизированной чувственности можно уподобить простой безмозглой нервной системе, которая импульсивно реагирует на то, на что способна реагировать. Без особого смысла и значимого контекста, кроме вызываемых у посетителей эмоций и проекций, следующих в цепи встреч-событий человеческого и нечеловеческого. В этой цепи «истерика» маркирует тот факт, что любая машина есть холостой процесс — самодостаточный и роковой. Как роковая женщина рядом с иконографией компьютера и гильотины на выставке Харальда Зеемана, вдохновленная идеей celibатных машин Марселя Дюшана.

Разумеется, машина-холостяк — это такая форма порядка ради порядка (бесцельного, но целостного). Однако перенесенная в ситуацию встречи человеческого и нечеловеческого, она неизбежно становится главным агентом и фактором хаоса. Британский философ Эндрю Пикеринг характеризует эту ситуацию как «онтологический театр». Вполне в ницшеанском духе — здесь невозможно следование заложенному сценарию. Сюжет, развитие действия, обстоятельства и финал — всегда открыты, а celibатный порядок разрывается не только истерикой, но и самой динамикой онтологического спектакля.

Возможно, этот сюжет удачно завершит еще один известный пример роботов-холостяков — работа «Городские паразиты» мексиканского технохудожника Джильберто Эспарза. Эспарза конструирует и запускает в привычные условия городской среды обитания разнообразных роботов-паразитов, которые занимают буквально тем, что паразитируют на различных источниках «питания». Интересно, что художник иронично иллюстрирует один из важных тезисов-выводов пессимиста Вирильо: любая техническая система становится паразитарной и катастрофичной. «Но тогда она обретает цель и смысл, — скажете вы, — высасывать жизнь из донорского тела. Следовательно, это уже не холостой ход». На что я бы ответил: «Обретает не цель и смысл, а пародию на них, в которой столь любимая Вирильо тема осознания конечности раскрывается в образе паразитической надежды».

Симптом: то, что «должно» случиться

«Постойте! — возразите вы. — Но разве эстетика холостого хода не была превращена

в нечто совсем обратное эпохальным пародийным жестом Джона Кейджа? Не об этом ли его 4'33"»? Да, без истерик, паразитов и технокатастроф он режиссирует хаос в живой театр становления! Да и Нам Джун Пайк, похоже, просто весело вторит ему вместе со своим роботохламом... И не забудем — машина как главный герой театрально-музыкального действия опробована еще в ранних экспериментах европейского авангарда. Футуристы декларировали замещение актера световым моделированием и роботополнителями. Когда Всеволод Мейерхольд экспериментировал с биомеханикой, хореограф Оскар Шлеммер ставил футуристические спектакли с использованием роботообразных костюмов и мобильных механических устройств, танцующих на сцене. Шлеммер пытался техническими средствами создать переходы между динамикой человеческого тела и абстрактной геометрической формой, стирая границы между телом исполнителя и сценическим пространством. В его планы, которым не суждено было осуществиться (до Пайка, конечно), входило создание радиоуправляемых и автономных танцующих роботов. Кибернетическое искусство 1960-х развивает эстетику модернизма. Это прекрасно видно на примере авангардных постановок Юрия Анненкова и его концепции «театра до конца», в котором все управляется механическими и электрическими агентами — роль режиссера, сценариста и сценографа больше не является центральной и сводится к организации функционирования машины.

В этой истории Кейджу оставалось сделать только один шаг — переосмыслить машину как хаос. Сверхзадача (была и остается) — предельная объективность искусства и составление с романтической трогательностью замысла автора и его сентиментов/концептов. Хаос машины — шаг к объективности и случайности, к тому, что «должно» случиться в цепи недетерминированных действий с открытым финалом как уникальное и единичное событие. С Вирильо эксперименты Кейджа, конечно, сближает общее ощущение тотальности рационально-детерминистской технологической среды.

В перформансе «Вариации V» (1965) для танцевальной труппы Мерса Каннингема Кейдж, Билл Клувер и их коллеги-инженеры устано-

вили десяток фотоэлектронных датчиков света, а также аудиодатчики движения (специальные антенны), которые активировали несколько аудиомагнитофонов, а также самостоятельно порождали резонансные шумы. Так они зациклили исполнителей и машины в общей импровизации под музыкальное сопровождение, которое рождалось как результат движения танцоров на сцене. А Нам Джун Пайк управлял проекционной видеосистемой, создавая в реальном времени видеоколлажи на специальном экране.

Годом позже, в расширенном составе, они разыграют тотальность машины и хаос технического глитча в масштабном фестивальном проекте «Девять вечеров» (1966, Нью-Йорк). Десять художников в сотрудничестве с инженерами компании Bell подготовили свои оригинальные работы. Каждое представление управлялось центральным «мозгом» всего фестиваля — электронной системой TEEM (Theatre Electronic Environment Modular System), которая координировала работу проекторов, видеокамер, магнитофонов, акустических систем, микрофонов и световых установок. Джон Кейдж исполнил с помощью TEEM композицию «Вариации VII». Система помогала модулировать звуки, шедшие в реальном времени из телефонной линии, микрофонов и бытовой техники. Кейдж описывал перформанс как «музыкальный фрагмент, неопределенный по форме и в деталях, в котором используется звуковая система, созданная коллективными усилиями специально для этого фестиваля. Звуковую ткань произведения составляют только те звуки, которые витают в воздухе в сам момент исполнения. Они поступают из телефонных линий, микрофонов и звучат вместе с различными частотными генераторами и домашней бытовой утварью (соковыжималка, кофемолка) без каких-либо музыкальных инструментов». Во время фестиваля «Вариации VII» исполнились дважды. Оба раза Кейдж искал «встречи шансов»: ни нотации, ни последовательности частей, только семь звукогенераторов и потенциально любое количество исполнителей. Во второй раз событие получилось более насыщенным, поскольку был подключен элемент участия аудитории. Зрители прогуливались, сидели и лежали рядом с группой исполнителей. Их присутствие влияло на звуча-

ние и динамику сигналов обратной связи, что лишь усиливало недетерминированность происходящего.

Постоянные технические погрешности придавали всему фестивалю еще большее впечатление настоящего хепенинга и еще более наглядно демонстрировали потенциал случайности, заложенный в применении технологий. Эту случайность отказа, сбоя, всегда неожиданную и создающую замешательство, совершенно необязательно вслед за Вирильо квалифицировать как «катастрофу». Скорее, она открывает нам — уже по ту сторону катастрофического — космологический порядок случая и хаоса, а вместе с ним — роковой, судьбоносный характер технологий.

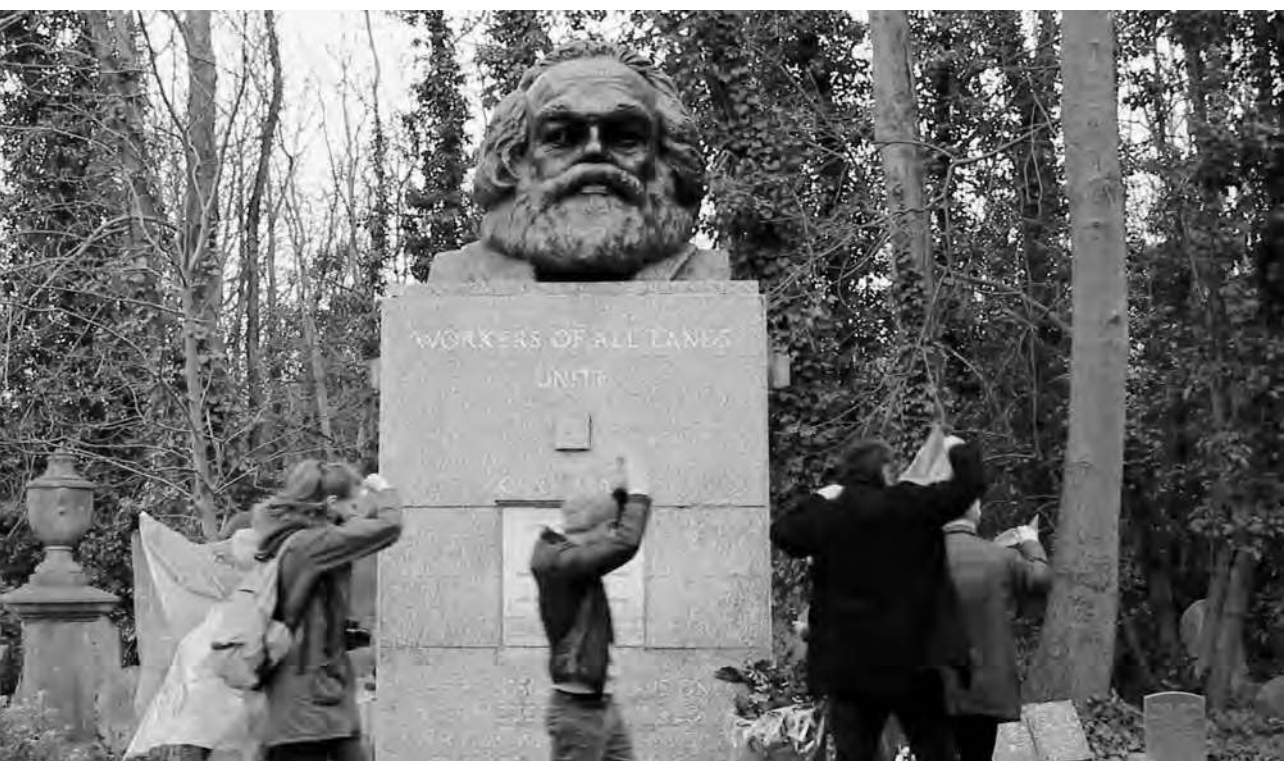
Урок Кейджа таков: в объективности случая, закливаемого художником, нет предписанной содержательной логики, будь то наша первая экспонента Вирильо или вторая Курцвейля. Есть только то, что «должно» случиться без отсылки к провидению, законам судьбы или кривой катастроф. Так что музейные «убийства» и целибатные машины — это не что иное, как симптомы, разоблачающие знаки-события, содержащие и собственно хаос «великого случая», и психопатию как форму его осознания через холостой ход. Вирильо (вместе с Биллом Ворном и раковым пиджачком «Симбиотики») прекрасно диагностирует социально-психопатическую драматургию технотерминистского мира, но не достраивает онтологию становления. Кейдж добирается до онтологии хаоса и случайности и в каком-то смысле изобретает арт-терапию той самой психопатологии, конструируя новые задачи и функции искусства в исследовании современного технологического хаоса.

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор Сибирского филиала ГЦСИ, профессор Томского государственного университета. Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013).

Живет в Томске.



Хоровод вокруг могилы Карла Маркса в рамках фестиваля «Фестум футболум», 2016, Лондон.

Кястуtis Шапока

Концепция «нового беспорядка» в повседневных ситуациях в сегодняшних авангардных практиках

Идеология вездесуща. Оpoznанная или не опознанная, она проявляет себя в сфере повседневного, когда индивидум, согласно своим представлениям (детерминированным) о мире, выбирает то или иное практическое поведение, подчиняющееся ритуалам, а также через разного рода специализированные общественные институты, в том числе и культурные, которые производят идеологическую «материю»¹. Но эта «материя», симулируя (повседневную) ситуацию, способствует возникновению ложного сознания. Являясь частью так называемой «идеологической иллюзии», довольно стереотипной, хотя и принимающей разные облики в рамках тоталитарных режимов или неолиберального капитализма, она поддерживает механизмы регуляции и отчуждения. Идеология не то чтобы уводит от реальности, но создает социальную реальность, которая скрывает травмирующее ядро тотальной реальности².

Иллюстрацией подобного положения вещей может служить ситуация, которая сложилась на так называемых постсоветских пространствах, где в начале девяностых XX века крушение «идеологической иллюзии» воспринималось как открытие или возвращение к настоящей реальности. Но оказалось, что таковой не существует, или, вернее, докопаться до нее практически невозможно, так как на месте «онтологического освобождения» возникла череда новых идеологических иллюзий, конкурирующих между собой.

Медиареальность, распыленная той или иной дискурсивной системой (например, историей) в частицах (повседневных) ситуаций, — не «зеркало», в котором отражается мир, а, скорее, симулирующие естественный порядок, декорации, выстроенные некими заинтересованными группами с прагматической целью³. Спектакль, который в них разыгрывается, можно интерпретировать как специфическую социальную взаимосвязь между субъектами, осуществляемую посредством идеологических медиа.

Перед нами встает задача дестабилизации и перекодирования социальных и культурных микроситуаций. Речь идет о выпадении из фальсифицированной повседневности и переходу к «реальному действию»⁴, которое можно отчасти воспринимать и как возвращение к «пролетаризации» реальности⁵. И хотя после распада Советского Союза такая постановка вопроса кажется некорректной, некоторые современные контркультурные или квазиактивистские практики (в том числе и на постсоветском пространстве) свою деятельность позиционируют именно в этом ключе, при этом не имея никаких сантиментов к проекту восстановления Советского Союза. Акцент ставится на выявлении классового характера так называемой «официальной культуры» через аутопсию микроситуаций.

Эти вопросы уже ставились на повестку дня радикальными послевоенными неоавангардными движениями, такими как леттризм, ситуационизм, Флюксус, которые активизи-

ровали и проблематизировали понятие «повседневной ситуации» в рамках активистских практик, мелкого саботажа, пранкерства, выпадения из официальной художественной системы⁶. Так деятельность каждого индивидуума в рамках Ситуационизма должна была программно стать непрерывным *dérive*, или психогеографическим течением, (урбанистическим) странствием без всяких предпосылок и конъюнктурных ориентиров, выводящим из «идеологической иллюзии» на почву «прямого опыта»⁷. Отчасти опираясь на ситуационистов, схожую концепцию «ситуации» предложил Джорджо Агамбен, согласно которому такая дестабилизированная микроситуация «это не жизнь, превращенная в искусство, и не искусство, превращенное в жизнь. Реальная природа ситуации очевидна только при ее историческом размещении в соответствующем ей месте, то есть *после* конца саморазрушения искусства и *после* транзита жизни через испытание нигилизмом <...> это пункт неразличимости между жизнью и искусством, где *оба* феномена *одновременно* претерпевают решающую метаморфозу»⁸.

Освобождение повседневной ситуации через дестабилизацию ее лженатуральной логики связано также с концепцией идеологических микрореволюций. Вальтер Беньямин, говоря об авторе как производителе⁹, касается проблемы мелкобуржуазной левой интеллигенции, пролетаризация или революционные идеи которой являются по большому счету абстрактно-теоретическими¹⁰. По мнению Беньямина, пока культурная продукция, производимая мелкобуржуазной левой интеллигенцией, не перейдет черту ментальной и институциональной иерархии, «компетенции» этого социального класса, пролетаризация и освобождение ситуации останутся иллюзорными¹¹. Потому ее представителю (а такой тип интеллигенции преобладает и в современной глобальной художественной системе) необходимо перешагнуть через себя и *предать* свой социальный класс¹². Только став предателем в упомянутом смысле слова, можно докопаться до ядра «прямого действия» и выйти на «чистую практику».

Несмотря на радикальность, движения леттристов, ситуационистов и Флюксус были

не лишены некой наивной романтичности. Но надо отдать им должное — они подошли к осознанию этого противоречия. По словам бывшего участника движения британской панк-культуры, активиста, сторонника концепции неоисторизма, писателя Стюарта Хоума, «находясь на более развитом этапе “буржуазного общества” и имея перед собой образец искусства времен Г. Дебора, искусства, имеющего претензии заменить собой религию, ситуационисты были должны парадоксально перешагнуть гегелевское понятие искусства и прыгнуть прямо в философию, которая в гегелевской системе означала “чистый разум”. Соглашаясь с ранним Марксом, Ги Дебор считал пролетариат той силой, которая в силах реализовать философию на практике. <...> Именно это убеждение позволило ситуационистам порвать с романтической теорией искусства. <...> С того момента, когда в среде художественных практик (точнее говоря, в тех, которые регулируются соответственными культурными институтами) распространилось понятие присвоения, сам художественный дискурс подошел к некоей противоречивой исторической черте. И это противоречие нельзя решить в рамках художественной системы. <...> Современному авангарду не остается ничего, как только безоговорочно расширять критику институций художественной системы и в то же время брать под опеку тех, кто дерзнул выйти за рубеж фиксированной системы. Это не совсем то же самое, что и “преодоление” искусства с отказом от него»¹³.

*

Ярким примером сегодняшних интернациональных контркультурных художественных образований, деятельность которых дислоцируется и в зонах постсоветского ареала, является союз или «вахдат» (wahdat) ДАМТП (ДАМТП) — открытый для всех союз (умерших и живых рабочих), отказывающихся себя называть художниками, индивидуумов, именующих себя «Шахтерами данных и работниками психического труда». Поскольку ДАМТП не считает себя элитной группой авангардистов, членом «вахдата» может стать любой желаю-

щий, отказавшийся от привилегий буржуазного общества и заявивший о своем решении публично. Как говорит один из членов «вахдата», уроженец города Алитуса¹⁴ — Редас Диржис — «работник психического труда», это работник души (Psychē), или человек, производящий смысл. От художника «работник психического труда» отличается тем, что придерживается позиции, не допускающей ситуации, когда (художественная) система присваивает и искажает созданный им смысл, и манипулирует им.

Являясь интернациональным нецентрированным движением — всевозможные брифинги, манифестации и другие действия могут происходить в любом уголке мира — ДАМТП периодически собирается в рамках «Алитусской биеннале художественной забастовки», задуманной, как (само)деструктивная квазиинституциональная периферийная единица. ДАМТП действует в идеологических рамках критики и разрушения того, что обычно вкладывается в понятие «серьезная культура». «Серьезная культура» в любом ее изводе исходит из предпосылок профессионализма, экспертов, силы

и иерархии — пирамиды, в которой культурная единица или же вся система ставит себя на привилегированное место. А в этом случае не имеет значения, с какой культурной системой — консервативной или современной — мы имеем дело, так как ментальность «серьезной культуры» идентична ментальности «буржуазной культуры».

В практическом плане ДАМТП пытается дестабилизировать художественную систему, учитывая ошибки романтического мессианизма классического и послевоенного авангарда, сосредотачиваясь на социокультурных и, что важно, конкретных микроситуациях и их перекодировании. Союз не приветствует художественный индивидуализм и связанный с ним квазирелигиозный миф «возвышенного творчества» и «гениальности», акцентируя важность коллективной (само)организации и принципа «сделай сам» (например, сделай сам себе биеннале). Также он старается избегать галерейного пространства и навязанных им социальных ролей.

Соответственно, ДАМТП уходит от формата «зрелища» и документации манифеста-



Хоровод вокруг могилы Карла Маркса в рамках фестиваля «Фестум футболом», 2016, Лондон.

ций, придерживаясь позиции *иконоборчества*. Выставка, перформанс и другие виды системного спектакля, по мнению членов ДАМТП, лишь поддерживают пустой миф (капиталистической) художественной системы и ничего более. Поэтому ареал активности ДАМТП — публичное пространство и паразитирование на (официальной) художественной институциональной системе.

И все же в рамках «Алитусской биеннале», которая не является институцией или собственностью ДАМТП, провозглашаются некие общие идеи, например, идея *художественной забастовки*, впервые сформулированная приверженцем самоуничтожающегося искусства Густавом Мецгером. По его мнению, художники-активисты, исходя из целей, которые они перед собой ставят, делятся на тех, деятельность которых обращена на прямые социальные перемены, и тех, которые добиваются перемен в структуре художественной системы¹⁵.

Упомянутый Стюарт Хоум, в начале девяностых перенявший идею художественной забастовки в Британии, дополняет Мецгера, говоря, что художественная забастовка обращена против замкнутости и имеет мало

общего с довольно циничным (коммерческим) брендом «смерть искусства». Согласно коммунитарной философии, отказ от художественной деятельности является не «смертью» искусства, а одним из видов культурной открытости, равно как и механики ее производства. Коммунитары такие понятия как «смерть», «искусство» и «индивидуализм» считают продуктами буржуазной идеологии. Таким образом, художественную забастовку можно понимать как элементарную пропагандистскую тактику, которая выявляет проблему социальных классов на уровне культуры.

Вне биеннале ДАМТП действует манифестациями меньшего или большего формата, прибегая к видам активности, которые по первому впечатлению могут напоминать (коллективный) «перформанс» или «акцию». Но между ними есть принципиальное различие, так как ДАМТП имеет своей целью не создание еще одного (критического) зрелища, а его разрушение, то есть ставит перед собой исключительно пропагандистские задачи — втянуть всех желающих и, в конечном счете, растворить ядро и конъюнктурную структуру спектакля в массовости, спон-



Футбол в Тейт Модерн в рамках фестиваля «Фэстум футболум», 2016, Лондон.

танности, нерепрезентативности, дискуссиях, отказе от намеченных ролей.

Все действия ДАМТП объединяет паразитирование на (художественной) системе. Так фестиваль «Фестум футболум», в котором, кроме ДАМТП, принимали участие и другие внесистемные организации¹⁶, представлял собой цикл нелегальных или полуправовых мероприятий, проводимых в разных местах Лондона, в числе которых: матч «квантового» футбола (игра в нарушение классической схемы, игра без правил или по своим правилам) в одном из престижных районов города, откуда «квантовые футболисты» были изгнаны полицией (с тем же результатом был затеян аналогичный футбольный матч и в Тейт Модерн), хоровод вокруг постаментов Карлу Марксу на Хайгейтском кладбище и так далее. Еще один пример — Кассельский фестиваль-чемпионат разных форматов антибуржуазного футбола (трехстороннего, звукового, с завязанными глазами), проводившийся не только на центральном стадионе города, но и нелегально в экспозиционных зонах работавшей в то время «Документы».

Коллективная (само)организация в виде брифинга или другой манифестации, по мнению ДАМТП, должна стать не очередным зрелищем или произведением и даже не акцией, а отправной точкой для дискуссий внутри группы (открытой всем при условии, что включившиеся будут не зрителями, зевачами, а участниками) и совместных поисков смысла и тактик разложения, деконструкции, демистификации понятия и структуры зрелища, спектакля.

«Значимость предъясняется буржуазными практиками как объективно обуславливаемая, и это якобы подтверждают соответствующие теории. Но они не являются рациональными. В лучшем случае они создают иррациональное уважение практикам, исходящим из потребностей буржуазии <...> Искусство есть фетиш. Потому мистификация становится частью концепции искусства»¹⁷. Как мы видим, концепция «манифестации» или «семантики действия» у ДАМТП отчасти близка бахтинской концепции карнавальной культуры, в которой ценностная вертикаль сводится к тотальной горизонтали, где

«верх» приравняется к «низу», а действие неотделимо от языка.

*

Еще один пункт в критической позиции ДАМТП по отношению к «серьезной культуре» — деятельность, направленная против системы элитарного профессионализированного языка, то есть против академического дискурса. ДАМТП считает, что академический дискурс — неважно, консервативный, либеральный или (теоретически) левый — обслуживает буржуазную идеологию. Академический дискурс с его набором соответствующих, пропитавшихся капиталом понятий варится в собственном соку и укрепляет миф системы, в которой сам и функционирует. Академический дискурс не способен перешагнуть через свою всеобъемлющую (институционально-бюрократическую) абстрактность и, будучи просто частью конъюнктурного ритуала, так же как и выставки, перформансы и прочие институционально обусловленные субституты, бессилен прорваться к реальности, повседневности, откликнуться на зов «прямого действия» и «конкретной ситуации»¹⁸.

По мнению исследователя японского фашизма Тосака Юна, интеллектуалы среднего класса по-прежнему создают абстрактную *репрезентационную* зону, противопоставляя ее принципу конкретности, бытию здесь и сейчас. Юн подвергает критике два крыла либерального интеллектуализма — академическую философию и журналистику. Первая погружает человека в метадисциплинарную абстрактность, отделяя от (презренной) реальности. А вторая создает базис для якобы «реальности простых людей», который, будучи идеологически и/или коммерчески обусловленным, на самом деле диктует новые формы потребления и отчуждения.

ДАМТП прерывает дурную бесконечность логики художественной и академической системы, то есть системы зрелища и искусственно создаваемого понятия «актуальности», и тем самым приближается к альтернативным ситуациям (пролетарской) (само)организации. Акцент в «манифестациях» союза ставится не на символическом значении, как



Футбол в Тейт Модерн в рамках фестиваля «Фэстум футболум», 2016, Лондон.

это происходит в «хепенингах», «акциях (протеста)» или «перформансах» в рамках художественной системы, а на демистификации и дестабилизации реальной ситуации как таковой. На разоблачении всех видов буржуазного спектакля.

Необходимо выйти из заколдованного круга *репрезентации*, а значит, и из неолиберальной институциональной системы современного искусства. Нужно не создавать новые эксцентрические, все более шокирующие или, наоборот, утонченные ультраинтеллектуальные художественные формы, а искать новые форматы, качественно отличающиеся от буржуазных, социал-культурных обликов, синхронизированных структур мышления и поведения. Перефразируя Антонио Грамши, надо нащупать пролетарские моральные предпосылки, культурную сущность, «глубинную орнаментику пролетарской социальной организации»¹⁹. В сущности, нужны не новые формы искусства, а радикальное практически-критическое переосмысление сегодняшней системы культуры в целом и системы современного искусства в частности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства (1970) // Ленин и философия. Перевод с французского Нины Кулиш. М.: Ад Маргинем, 2005.

² Жижек С. Возвышенный объект идеологии. Перевод с английского Владислава Софронова. М.: Художественный журнал, 1989. С. 51.

³ Lefebvre H. Critique of Everyday Life, Volume I. London: Verso, 1991. P. 135.

⁴ В рамках художественных практик, даже радикальных, вопрос о границах «прямого» или «реального действия», преодоления или непреодоления границ художественной системы как в узком, так и широком смысле слова со времен западного неомодернизма, советского и/или восточноевропейского подпольного концептуализма и по сей день остается открытым, несмотря на якобы резко изменившуюся ситуацию.

⁵ Carrier A. Le cartel d'unité d'action syndicale // *Socialisme ou Barbarie: Organ de Critique et d'Orientation Révolutionnaire* 1 (Mars-Avril 1949). P. 67–72.

⁶ Черта между сознательным выпадением и просто-напросто непопаданием (хотя цель — именно стать истеблишментом) в некую офици-

альную систему в мире искусства тоже очень тонкая.

⁷ *Chtcheglov I. Formulaire pour un urbanisme nouveau // Internationale situationniste 1 (June 1958). P. 17–18.*

⁸ Агамбен Дж. Средства без цели: заметки о политике. Перевод с итальянского Эльдара Саттарова. М.: Гилея, 2015. С. 80.

⁹ Кстати, в английском переводе «the author as producer» можно усмотреть не только производительный смысл слова, но и сегодняшний квазилитературный подслон, то есть автор как продюсер, который ничего материального уже не производит, а, по словам Дж. Агамбена, логику производства и потребления заменяет логикой бартерного обмена, заменяющего концепцию реальности.

¹⁰ Бенъямин В. Автор как производитель // Учение о подоби: медиаэстетические произведения. М.: Издательство Российского государственного гуманитарного университета, 2012. С. 140.

¹¹ Там же. С. 140.

¹² Там же. С. 154.

¹³ *Home S. Kultūros antpuolis. Avangardo atgimimas*, доступно по <http://anarchija.lt/aktualijos/67-stewart-home-kulturos-antpuolis/13886-stewart-home-kulturos-antpuolis-avangardo-atgimimas>.

¹⁴ Город на юге Литвы, в Дзукии, административный центр Алитусского уезда и Алитусского района; шестой в Литве по численности населения. В довоенное время был курортным городком (через Алитус проходит река Неман), а в советское время превращен в один из крупнейших промышленных центров Литвы и, соответственно, один из наиболее пролетаризированных городов республики.

¹⁵ *Metzger G. Call for an Art Strike from 1977–1980 // Yawn: Critique of Culture no. 38 (1993). P. 1848.*

¹⁶ Martin Zet, NXTPA (New Cross Triangle Psycho-geographical Association), Temporary FIASCo (Federation Internationale Autonome des Sitologistes Contemporain) Manager, ABRACADABRA-C (Alytus Biennial Reversion into Abolition of Culture And Distribution of its Aberrant Bacillus Right Abroad – Committee), D3FC (Deptford Three Sided Football Club), CLASS (Cambridge Lettrist and Situationist Society), LPA (London Psychogeographical Society), POLARIS, Jannah The Princess of Impermanence, DIVUS-London.

¹⁷ *Tylor R. Art, an Enemy of the People. Sussex: The Harvester Press, 1978. P. 47–48.*

¹⁸ Забавно, что идеологический базис ДАМТП мною в этой статье объясняется и обрамляется

именно тем академическим дискурсом, против которого резко настроен ДАМТП. Но это мое личное решение как автора. И эту мою попытку объяснить деятельность и позицию союза именно изречениями некоторых мейнстримовых академических философов сами члены ДАМТП резко осудили бы и тотчас же отмежевались от меня и этого текста. Еще и потому, что союз, декларирующий иконоборчество, настроен и против (само)исторификации (то есть мистификации своей деятельности). Потому этот текст — попытка обрисовать некую квазиавангардную практику популярным языком, но ни в коем случае не позиция самого ДАМТП.

¹⁹ *Gramsci A. Marinetti the Revolutionary? // The Antonio Gramsci Reader: Selected Writings 1916–1935. Edited by David Forgacs. New York: New York University Press, 2000. P. 74.*

Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе.

Художник, критик, куратор.

Редактор-составитель двухтомного

исследования альтернативных

художественных практик в современном

литовском визуальном искусстве (1987–2014).

Член редакционного совета «Kultros barai»

(«Культурное поле»), научный сотрудник

отдела современной философии Института

исследований культуры Литвы.

Живет в Вильнюсе.



Материал иллюстрирован фрагментами инсталляции Зейгама Азизова «Симпозиум», 2011. 54-я Венецианская биеннале. Предоставлено автором.

Зейгам Азизов

Временный порядок вещей: мир как список

В процессе написания этого текста мне попала статья о том, что Европейский Союз принял решение строить лагерь для беженцев с целью ограничить «свободное передвижение людей»¹. С 1999 года и по нынешний день, начиная с постройки лагеря Сангатт во Франции возведение стен стало, по-видимому, обычной политической деятельностью. Лишь немногие понимают остроту сложившейся ситуации, большинство остается безразлично — ведь власть и до создания контрольных точек контролировала «знания людей друг о друге». Я называю это «интернализацией контроля». Это делает людей неотделимыми от власти², и, следовательно, дает им возможность осуществлять власть, поскольку власть — это проявление воли. Согласно Шопенгауэру, весь мир — это Воля, и продукт этой воли бессмыслен, так как воспроизводимые ею лишённые силы предметы бесцельно создают еще больше предметов. Это то же самое, что Агамбен называет «средствами без цели»³. Не отвергая рационального пессимизма, хочу заметить, что как у индивидуумов у нас всех есть свое мировоззрение и возможность действовать независимо⁴. Этот оптимизм основан на том, что наши концепции, ценности и идеалы не имеют оснований в мире и обусловлены степенью индивидуального понимания. Вопрос понимания — вопрос индивидуальной политики, а также эстетических представлений каждого человека. Индивидуальная политика содержит в себе определенную степень сопротивления «большой политике», которая доминирует в координации понимания мира. Понимать — значит, сопротивляться, становясь на свою позицию. Любое творческое

отношение к миру — это индивидуальная политика понимания. Либеральная политика, ставящая «понимание перед суждением», дает человеку основание думать о свободе в творческом ключе. «Индивидуальная политика» проявляется в свободном отношении к большой политике, которая, в свою очередь, старается этого не допускать, так как желает полного контроля над людьми. Творчество, пожалуй, — единственный способ выражения свободы, но любое творчество, будь то искусство или философия, сочленено с большой политикой. В этой контаминации и лежит выбор для артикуляции возможности невозможного⁵.

Политики строят границы/стены, лагеря/тюрьмы, не принимая во внимание факт творчества. Наряду с границами и лагерями существует третий элемент — тщательно закодированные знания. Эти коды стимулируют интернализированный контроль. Основы контроля закладываются не в лагерях или границах, а в отношении, которое возникает из контролируемых закодированных знаний. Границы и лагеря — это не больше чем места, и без интернализированного контроля знаний было бы невозможно их контролировать. Как и любой аспект человеческого существования, знание далеко несовершенно и имеет свои пределы. В значительной степени эти ограничения используются в сфере образования для контроля над народным сознанием путем классификации предметов при помощи разделения на «мы» и «они». Институциональное искусство является неотъемлемой частью этой системы, которая находится и в пространстве художественных музеев. Учитывая вышесказанное, важно помнить, что это не единственная

роль знания, и я далек от того, чтобы видеть в нем только эту функцию. Напротив, я верю в другую сторону знания, которая может использовать эти коды для исправления недостатков и несовершенств, которые возникают в процессе трансиндивидуализации. Как и «фармакон» Платона, оно имеет двусторонний эффект: с одной стороны — это яд, с другой — лекарство. Для поиска положительного аспекта моя работа сосредоточена на понимании вопросов, связанных с глобализацией, и ее разных воздействий на совокупность знаний о мире. В этом тексте я хотел бы описать свой собственный опыт художника в попытке найти ответ на столь сложный вопрос.

Я занялся проблемами миграции с того времени, как приехал в Лондон в 1989-м. Мне было интересно увидеть эту парадигму в контексте глобализации. Я был удивлен, когда увидел, сколько воспитанных и образованных людей ведут себя по отношению к неевропейцам, мягко говоря, очень странно. Думаю, что в большинстве случаев людям не свойственен расизм, но определенный механизм, используемый политикой, заставляет их вести себя именно так. Первое, что следует назвать в этом ряду, — классификация и разделение людей на категории, что называется «порядок вещей». Ирония заключается в том, что упорядочивание таким образом — представление привилегий одним и маргинализация других — всегда приводит к хаосу.

Я понял, как все устроено, и осознал способность вещей переходить из одного контекста в другой. И это стало темой моих художественных работ. И хотя у меня есть образование и опыт как в искусстве (которое

я изучал в Лондонском университете Голдсмита и в Королевском колледже искусств в 1990-х), так и в философии (которую я изучал параллельно с моими художественными исследованиями в Стаффордширском университете Великобритании, а позже защитил докторскую в Клагенфуртском университете в Австрии), я хочу подчеркнуть, что моя работа в обеих областях — это не какая-то легитимация позиции «художник-философ», но мой иногда болезненный интерес к пониманию существующего разделения людей на разные классы и категории согласно «порядку» в качестве законного основания.

Сначала я продолжил заниматься проектами «исправлений» и «ошибок», которые интуитивно начал делать еще в конце 1980-х годов в Ленинграде (ныне Санкт-Петербург). Я собирал раздел с «ошибками» из художественных книг и инсталлировал их на бумаге или текстиле, но вскоре я отказался использовать текстиль. Позднее, в Лондоне, в 1992 году, я понял, что меня больше интересует понимание базового механизма, который допускает ошибки и исправления. Исследования структурализма, особенно работ Деррида, а также страсть к творчеству великого философа Эдмунда Гуссерля, которая продолжается и сегодня, и изучение вопроса о «временном порядке вещей», очень помогли мне в попытках понять этот механизм.

В своей работе я всегда сталкиваюсь с вопросом: как создать художественный объект в ситуации бесконтрольного увеличения числа изображений, что приводит к дисбалансу между изображениями и идеями, сопровождающими их? Я был вдохновлен вопросом художника-концептуалиста Дугласа Хьюблера: «Мир полон объектов, более или



менее интересных; я не хочу добавлять новых». Мой ответ: если мир полон объектов, то вместо добавления новых, я создаю список объектов. Принимая списки как нечеткие объекты, я создаю фильмы (которые часто монтируются из неподвижных изображений со ссылкой на разные места, а звуковые дорожки и иногда движущиеся изображения также перемещаются из одного места в другое для создания потока изображений, который работает как список) и картины, состоящие из списков, которые часто делаются в алфавитном порядке, обращаясь к действиям людей. Мир, как список объектов, транскрибируемых по мере контакта субъекта с предметами, где объект искусства представляет собой скорее транскрипцию, чем изображение или описание. Также я был вдохновлен фильмом Холлиса Фрэмптона «Лемма Цорна», одним из интереснейших примеров того, как можно обращаться с частичным порядком мира, возникшего из хаоса, так сказать, путем визуализации философских теорий. Основываясь на теории множеств, а в частности, на работе Макса Цорна, создавшего множество частичных объектов, фильм Фрэмптона описывает, как частично упорядоченные буквы алфавита приближаются, но не достигают максимального уровня отсылок на вещи, где каждый полностью упорядоченный объект имеет верхний и нижний предел. Такие объекты не являются максимально или минимально упорядоченными, а их существование зависит от алфавитного порядка, что обусловлено графическим представлением голоса. Кроме того, начиная с начала 1990-х годов меня интересовала работа Роберта Смитсона по использованию понятия энтропии, а также я был очень заинтересован теорией хаоса и теорией фракталов, но моя работа получила совершенно другое направление после того, как я познакомился с великим теоретиком культуры Стюартом Холлом, который стал мне близким другом. Разговоры с ним о второстепенной роли культуры и открытии модели «кодирования-декодирования» изменили мое отношение к собственной деятельности.

В результате для точного определения своего интереса я придумал новый термин:

миграсофия (миграция + философия). Я попытался показать миграцию не с экономической точки зрения, а как знание мира, который по существу открыт воздействию несмотря на строгий контроль. Порядок и беспорядок, неэссенциализм и нефашистские способы существования с тех пор стали темами моих работ.

Мое творчество — попытка понять текущий порядок вещей. Есть два способа осмысления ситуации. На философском уровне речь идет о распространении идей как субъективно, так и объективно. Я считаю, что объективные, а также субъективные взгляды утратили свои основания, и все, что обеспечивается опытом познания, — это длинный список объектов и их бесконечное распространение часто без какого-либо понимания, как будто эти списки говорят сами за себя. Пытаясь оспорить этот парадокс, я направляю мою работу на то, чтобы найти возможность понять это бесконечное пространство. Списки — хорошие альтернативы артефактам в попытке рассмотреть наше отношение к пространству и времени. С увеличением количества артефактов это отношение теряется. Создание списков выражает эту потерю, записывая память о вещах. В списках нет такой идентичности, несмотря на то, что они постоянно используются в торговле и в промышленности. У них нет внутреннего порядка, хотя они могут быть расставлены в алфавитном, чтобы создать впечатление логического ряда. Анализируя Хору Платона, Деррида заметил, что логос — это «дикое животное» до того, как оно станет упорядоченным космосом. Все зависит от организации или даже реорганизации текста, который выражает эту логику. Верно также, что это «дикое животное» все еще присутствует (как отсутствующее) в упорядоченной Вселенной⁶. Пример составления списков в алфавитном порядке аналогичен. Они часто дополняют книги и другие письменные материалы, а теперь также широко применяются в электронном письме в качестве основы для поисковых систем, электронных словарей и энциклопедий. В перспективе, созданной списками как пространство сосуществования хаоса и порядка, нужно найти путь к свобо-

де. Но эта свобода — только свобода повторного открытия и свобода «чего-то». Понятие «что-то» — это нечто особенное, особая вещь, остаточный элемент Вселенной. Это что-то размножается и умножается, бесконечно превращается в списки, иногда в алфавитном порядке, а иногда и беспорядочно. Это нарушает и рассеивает мышление целого. Мир больше не существует как конечная точка недостижимой бесконечности, каким он описан в книгах и других источниках. Мир превращается в список предметов, идей и людей. Бесконечность и любую форму ее осмысления замещают бесконечные списки. Если вы хотите узнать о мире, составьте список! Нет необходимости делать изображения или рассказывать о событиях; вместо этого сделайте указатели символов и идей. Понимание бесконечности берет начало из списков, которые являются остатками явлениями мира. Список представляет собой схематическую траекторию остатков знания.

Списки — идеальные инструменты для поддержания связи между временами. Они бросают вызов иерархии и предлагают модель возможного равенства, аналогичную понятию Жака Рансьера «часть тех, кто не является частью»⁷. Хотя существует пространство равенства, прямой доступ к этому пространству зависит от выбора, сделанного путем сопоставления объектов. Списки означают новый способ составления, который не является перспективным или возможным; это транспозиция объектов «на линии», которая переводит потерянные объекты в пространство списков. Список не является линейным или нелинейным, он находится на линии, которая бросает вызов любой иерархии и дает возможность найти баланс, чтобы они могли функционировать в социальных и культурных пределах. На самом деле, с появлением новых технологий, функционирование социальной системы преобразуется в цифровую форму путем составления списков, состоящих из ключевых слов, определяющих поиск, ведущий к новым открытиям, составляющим культуру как приложение к существующим формам. Эти идеи лежат в основе моего изучения равных пространств, где существование неравномерно и подчинено новой генеа-

логии, а списки — основные культурные устройства. Моя цель — создать для этих устройств таблицу, похожую на периодическую таблицу Менделеева.

Таким образом, я хотел бы найти альтернативный художественный/философский подход к миру, который утратил свою объективность и готов к расчету и обустройству. Субъективность также утратила связь с каким-либо объективным подходом, поскольку непредвиденные обстоятельства бесконечно заменяют порядок вещей, а любая реакция на мир — это бесконечная мутация жанров. На политическом уровне в условиях нового тоталитаризма хаос является элементом контроля, тогда как ранее для тоталитаризма целью выступал порядок. Глобализация по-прежнему является альтернативой, если понимать ее под правильным углом. Однако новые тоталитаристы используют глобализацию, чтобы создать хаос, а затем контролировать этот хаос. Существует иллюзия, что хаос можно преодолеть путем упорядочивания. Это невозможно просто потому, что объекты, циркулирующие в этом процессе, временные и полны неожиданностей.

Списки также интересны, потому что они являются временными объектами. Моя работа включает в себя вопросы о текстуальности объектов, выраженных в списках, и связанные с ними философские исследования — это в основном исследование временного объекта и критика индустриальной темпорализации сознания. Из своего опыта я понял, что эти два направления влияют друг на друга. Миграсофия — это лишь один из примеров моего художественно-философского опыта, который фокусируется на понимании того, что я называю «миграционной парадигмой» не только в условиях мест и передвижения людей, но и с точки зрения интернализованных кодов знания.

Таким образом, мое творчество, сюжетом которого стала глобализация, развивается в двух направлениях: первое — понимание парадигмы миграции как движущей силы глобализации, второе — попытка интегрировать в новые средства, не отказываясь от старых. Большая часть работ сделана на аудиовизуальных носителях, а то, что

Symposium

не включено в мои фильмы, разработано на бумаге или холсте. Я воспринимаю это как связь между визуальным и алфавитным порядками через их соединение. Поскольку списки размножаются в виде фильмов и сценариев, напряжение также возрастает, потому что энергия высвобождается выходом предметов из закодированного пространства знаний.

Для меня вопрос свободы и интеллектуальная целостность чрезвычайно важны и неотделимы друг от друга, и мои обязательства — найти путь к свободе, который может быть только нефашистским способом существования. Я считаю, что заниматься искусством — это, прежде всего, изобретать собственный способ определения проблематики. Поэтому я очень скептически отношусь к художникам, которые решают заняться вопросами времени и развивают концепцию, не основанную на изучении вопроса. Прежде чем заниматься любой проблемой, художник должен изобрести свой язык, чтобы иметь возможность выразить эту проблему. В искусстве я не отделяю интеллект

от чувствительности. И думаю, что современное искусство себя маргинализировало как форму знания из-за преобладания эмоций над интеллектом. В результате произведения искусства утратили способность выражать свои мысли в полной мере. В современном мире искусства существует дефицит языков. Можно скептически относиться к этому, потому что история модернизма также является историей языков, изобретенных художниками. Я думаю, что эти языки исчерпали свои ресурсы и стали пустыми жестами.

Из-за этого я всегда чувствовал необходимость изобретать нечто для самого себя из существующего хаоса. Язык, который я изобрел для себя, концептуально нечист и представляет собой комбинацию разных языков из разных источников. Еще одним характерным моментом является то, что мои проекты долгосрочны, мои работы — это следы моего размышления об объектах, мое искусство фиксирует мои мысли. В этом смысле его можно назвать автобиографическим, хотя я очень скептически отношусь к какой-либо биографии, потому что считаю,



что люди обычно живут жизнью других, и «я» — это вымысел других.

Память других — это то, что усиливает произведение искусства. Его интенсивность зависит от того, насколько легко человек может воссоздать художественный объект в своей памяти. В этом смысле любое произведение искусства — это присвоенные воспоминания кого-то еще. Из-за этого полный порядок никогда не будет возможен. Однако для того, чтобы понять ситуацию и создать произведение искусства, например, список вещей, важно знать, что ни хаос, ни порядок не могут привнести что-либо интересное в наши жизни. Вещи, которые мигранты перевозят в «чемодане с двойным замком», перемещаются не только из одного места в другое, но и из одного контекста в другой, а затем обращаются к списку запечатленных предметов. То, что эти вещи обеспечивают, — это несвязанный и нерегулярный инвентарный набор, который становится «словарем» для изобретения языка и может быть использован для создания истории или стать свидетельством пережитого опыта. Искусство, изобретающее языки и тем самым переходящее границы хаоса и порядка, — единственный способ понять мир. Искусство дает возможность размышлять о мире.

Это означает, что сопоставление и/или смешивание бесконечных описей создает еще больший хаос. Это ситуация, которая нас учит тому, что определенный порядок является необходимым условием, чтобы обрести позицию в хаосе жизни. Смысл искусства — вносить определенный порядок в хаос, нарушающий установленную норму. Для меня составить список вещей — значит, нарушить порядок, потому что не существует фундаментального порядка, но в то же время список предохраняет от полного хаоса, поскольку смысл сохраняется. Поиск смысла, если на то пошло, это «бесконечный процесс, перетасовка знаков без страха или надежды на завершение»⁸. Нескончаемые описи, сделанные в качестве напоминания, которое функционирует как задержка, могут быть использованы, чтобы нарушить этот порядок, когда он наносит вред, и снова воссоздать его на некоторое время, когда

он безвреден⁹. В этом временном порядке «человек в конце концов находит в вещах лишь то, что он сам вложил в них»¹⁰. Соответственно, каждый человек несет ответственность перед другими за то, что вкладывает в вещи. Это абсолютная необходимость, обусловленная сегодня угрозой хаоса. И я здесь в алфавитном порядке оставляю эти хаотичные элементы в соответствии с последним событиями: Биохакинг, Изменение климата, Импактное событие, Искусственный интеллект, Нехватка еды, Утрата реальности, Правитель-тиран, Роботы-убийцы, Ускоритель частиц, Ядерная война¹¹.

Перевод с английского МАРИИ ХАЙРУЛИНОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ BBC News, July 3, 2018. Позже решение о постройке лагерей было отменено, хотя показательное уже то, что такое обсуждение было.

² Слово «индивид» произошло от латинского слова «*individuum*», что означает «неразделенный», «неделимый».

³ Агамбен Дж. Средства без цели: заметки о политике. Перевод с итальянского Эльдара Саттарова. М.: Гилея, 2015; Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. В двух томах. М.: Наука, 1993.

⁴ Я бы провел различие между индивидом и субъектом, поскольку они отличны друг от друга. Также они оба связаны, поскольку формируются влиянием извне, например, идеологией. Разница заключается в выборе. Индивиды могут сохранять двусмысленную позицию относительно признания/отрицания своей личности, однако для субъекта это является ключевым моментом формирования. Таким образом, субъект — это результат сознательного принятия решения, формирующее индивида, и становление субъекта зависит от осознания степени дуальной природы личности.

С одной стороны, мы как люди осознаем определенные пределы и возможности нарушений, сопровождаемые пониманием этих пределов. Морис Мерло-Понти однажды сказал, что если бы мы воспринимали мир глазами птиц, то мы бы видели его по-другому.

См. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Перевод с французского Ирины Вдовиной

и Сергея Фокина. СПб.: Наука и Ювента, 1999. Этот предел является движущей силой формирования субъективности.

⁵ Это отличается от политики анархии: анархизм возможен только как личное отношение, и он никогда не станет государственной политикой. Однако, если это тонкое отношение является открытием невозможного через идеи, то оно может также стать творческим актом. Идеи с самого начала являются анархическими, их эластичность и гибкость способствуют развитию контингента, что делает их инструментами свободы. Именно это имел в виду Умберто Эко, когда сказал, что «списки являются анархическими». Beyer S., Gorris L. Interview with Umberto Eco // *Spiegel*, November 11, 2009, доступно по <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/spiegel-interview-with-umberto-eco-we-like-lists-because-we-don-t-want-to-die-a-659577.html>.

⁶ Деррида Ж. Хора // Эссе об имени. Перевод с французского Натальи Шматко. СПб.: Алетейя, 1998.

⁷ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. Перевод с французского Виктора Лапицкого и Алексея Шестакова. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.

⁸ Eagleton T. The Meaning of Life: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 62.

⁹ Это отсылка к понятию «откладывание» (*différer*), использованному Жаком Деррида. Оно указывает на перенос смысла или перенос в построении языка/текста.

¹⁰ Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей. В реконструкции Элизабет Ферстер Ницше и Петера Гаста. Перевод с немецкого Евгении Герцык и др. М.: Культурная революция, 2005. Афоризм 606. С. 340.

¹¹ Collins T. How Will the World End? From Killer Robots to Biohacking, Here are the 10 Biggest Threats to Humanity // *The Daily Mail*, February 13, 2017.

Зейгам Азизов

Родился в 1963 году в городе Сальяны, Азербайджан. Художник, теоретик современного искусства.

Член редакционного совета «ХЖ». Живет в Лондоне.



Мартин Лукач (совместно с Ану Ватра). Выставка «Переводческая кабина» («Interpreter's Booth») в галерее Lucie Drdova, Прага, 2017.

Наталья Серкова

Песня первой любви: искусство против смыслов

Одной из задач интерпретации искусства является выделение очередного направления и расчистка места, которое это направление сможет со временем законно занять. Постепенно растут массы критических и теоретических текстов, проясняющие его смысловую и формальную суть. Прояснение происходит посредством анализа отдельных художественных работ внутри направления и места этого направления в институциональной системе. Какие бы методы ни использовал интерпретатор (в том числе, критикуя те или иные интерпретационные методы), искусство остается для него сырым материалом, с разной долей настойчивости ждущим приготовления-интерпретации. Умелые критики или теоретики искусства выпекают из этого материала Феномен, который затем благополучно заполняет мировые музеи и галереи современного искусства. Такое поступательное движение на данный момент кажется неизбежным. Возможно, то же самое произойдет с искусством, которое делается новым поколением художников прямо сейчас. В свою очередь, и я как автор, создавая этот текст, могу выполнять роль пекаря, который добавляет свою щепотку в общий рецепт.

Несмотря на возможные грядущие исходы, сегодня описанная выше ситуация продолжает содержать пресловутую проблему элитарности, необязательности и, в итоге, детской безопасности любого, даже самого «радикального» искусства. В свое время русский авангард пытался решить эту проблему, декларативно заявляя о слиянии искусства и жизни. Его мощностей не хватило для успешной реализации этого плана, и он потерпел поражение. Искусство, которое производил авангард и которое было направле-

но на захват всех слоев населения молодого советского государства, выросло из утонченной, напряженной интеллектуальной работы и развитого эстетического вкуса, далеко опережающего вкус рядового советского зрителя. По этой причине, как бы в свое время ни отрицали это сами авангардисты, их искусство спускалось к советскому человеку сверху вниз по перекладинам лестницы революционных работ, и внизу этой лестницы ожидаемо не встречало поддержки. Недостаточность мощностей революционной эстетической борьбы авангарда крылась в самой ее конструкции — она велась посредством искусства, подобно необычному цветку, возвращенному в лабораторных условиях и потому неустойчивому к перепадам уличных температур.

Сегодняшние призывы к очередному поиску нового места для искусства, эмансипированного от кастрирующих клешней институций и капитала, снова выглядят неубедительно. Одна из проблем заключается в том, что — то самое новое место, которое освобожденное искусство должно занять, никак не может быть найдено. Снова и снова вновь выработанная стратегия сначала мечется в потоке рафинированных немест, а затем постепенно успокаивается и все же находит для себя какое-то всем уже хорошо известное место. Вместе с этим молодые художники (те из них, кто обладает способностью особенно остро переживать реальность) остаются с чувством тяжелой прострации, разрываемые внутренней потребностью работать и глубинным пониманием нерабочего состояния институциональной художественной системы. Материал их искусства все тяжелее и с большими потерями дожидается «приго-

товления», а сами художники из-за очень слабой обратной связи сами с трудом понимают, что же они производят.

Однако, несмотря на все это, текущая ситуация все же работает, скорее, на художника, а не наоборот. Возможно, пришло время снова посмотреть на объект искусства (я буду употреблять это словосочетание в широком смысле, в смысле «единицы искусства») как на полноценный инструмент конструирования реальности. В этом смысле, в отличие от искусства авангарда, зараженного теми же идеями, сегодняшнее искусство обладает рядом стратегических преимуществ. С одной стороны, не в пример первому, оно не заимствует своих форм из башен слоновой кости, а собирает их прямо из-под наших ног, крадет из лент социальных сетей и переписок в чатах. С другой стороны, оно обладает колоссальным ресурсом цифровой автодистрибуции. Наконец, оно производится в такой период времени, когда разброд и шатания смыслов проникли настолько глубоко в ткань реальности, что совершать вылазки в тыл врага становится проще, чем когда бы то ни было — обладатели доминирующих смыслов просто рискуют не различить успешно мимикрирующего лазутчика.

Вместе с этим, для того чтобы начать производить такую работу, искусству необходимо перестать быть тем, чем оно является, а именно — сырым материалом, ждущим своей интерпретации. Объекты искусства становятся самостоятельно действующими единицами, сопротивляющимися приручению с помощью того или иного якобы присущего им смысла. Объект искусства сопротивляется навязанному ему смыслу, как сопротивляется ему протагонист любой антиутопии. Протагонист антиутопии понимает, что только избежав «осмысления», он сможет начать действовать, и сначала шепотом, а потом во всеуслышание заявляет: я не подлежу декодировке! Правда, благодаря такому заявлению он тут же становится обречен на свое «буквальное» прочтение в качестве легко уничтожимого, без труда заменяемого элемента общей структуры. О «буквальности» объектов искусства будет сказано ниже, а пока обрисую ситуацию, при которой инструментально-активная работа искусства становится в принципе возможна.

Размах расшатывания смысловых структур, происходящий в настоящее время, впечатляет. Хотя точнее было бы говорить скорее не о расшатывании, а о структурном пере рождении. Предшествующие этому десятилетия постмодернистского режима подготовили почву для такого перехода. Нарочитый, декларируемый хаос дискурсов постмодернизма напоминает скорее энтропию отдельных частиц смысла, существенно усилившуюся в тот момент, когда о ситуации постмодерна в принципе заговорили, но еще не способную повлиять на глубинную структуру общей конструкции. Однако, как в XX веке стало известно благодаря физике, в какой-то момент времени количество хаотично движущихся свободных частиц физической материи способно достигнуть критической отметки, при которой вся структура материи входит в зону риска необратимой мутации. Такие критические отметки, или иначе, точки бифуркации, становятся переломными моментами, при прохождении через которые возможны два исхода: или свободные частицы перенимают поведение упорядоченных частиц структуры, и тогда структура возвращается к своему изначальному состоянию, или критическая масса свободных частиц необратимо меняет всю структуру, создавая на ее месте нечто совершенно другое. Факт того, что хаотичные частицы умеют не просто упорядочиваться, а благодаря этому упорядочиванию полностью и необратимо перестраивать структуры, которым они до этого принадлежали, является интереснейшим открытием в физике второй половины XX века¹.

Допуская такое достижение критической отметки хаотично мечущихся смыслов в настоящем времени, можно ли говорить о том, что мы достигли точки бифуркации и что на наших глазах деформированные смысловые структуры начинают собираться в новые комбинации и узоры? С одной стороны, любой физик предостережет нас от буквальных аналогий между поведением микроскопических структур и социальных сообществ и их продуктов. С другой стороны, такой метод аналогии может помочь нам произвести гипотезу, с помощью которой могут быть сформулированы и по-своему поняты некоторые трудно объяснимые изменения, относящиеся,

в том числе, к способу функционирования и общим особенностям отдельных объектов искусства, уже складывающихся в определенную тенденцию. В свою очередь, эти способы функционирования и эти особенности могут послужить нам в качестве ярких указателей на скрытые, более общие процессы движения и деформирования смысла, происходящие вокруг нас. Иными словами, смыслы, почерпнутые из наблюдения за объектами искусства (подчеркну: не из объектов искусства как таковых), становятся для нас инструментом понимания реальности.

Таким образом, мы переворачиваем авангардную модель функционирования искусства: из инструмента *преследуемой* деформации смыслов и продукта *искусственного* катализа этой деформации, как это было во времена авангарда, сегодня искусство превращается в инструмент *проявления*, и, как следствие, *естественного* катализа деформации. По этой причине, возвращаясь к поставленному выше вопросу, мы можем сказать: не очевидный факт свершившегося перехода

через точку бифуркации проявит себя в бегущем за изменениями искусстве. Скорее, это объекты искусства укажут нам на места деформации, к которым будет иметь смысл приложить дополнительное усилие для ускорения мутаций. Внимательное наблюдение за движением объектов искусства показывает нам, что точка бифуркации достигнута.

Какие же именно наблюдения дают нам основания так говорить? Точка бифуркации в нашем случае — это момент, в который смысловые структуры постмодернизма, до этого движущиеся хаотично и не угрожающие общей структуре благодаря отсутствию собственной, альтернативной структуры, набирают критическую массу и, начиная упорядочиваться, полностью необратимо деформируют прежнюю, «модернистскую» структуру реальности. Значит, чтобы показать, что процесс упорядочивания и, как следствие, сквозной деформации уже запущен, нам необходимо выявить те особенности новейшего искусства, которые, с одной стороны, еще являются знаками постмодернизма, а с дру-



Мартин Лукач. Выставка «Хранение знаков» («Deposit of Signs») в галерее VUNU, Косиче, 2018.



Мартин Лукач. Выставка «Макгивер» («MacGyver») в галерее Photoport, Братислава, 2017.

гой — делают это искусство невосприимчивым к фиксации на всевозможных противопоставлениях вариаций «хаоса» и «порядка» в пользу создания собственных альтернативных структур. Следует еще раз оговориться, что переход через точку бифуркации может иметь и другой, прямо противоположный исход. В этом случае поведение объектов искусства останется маргинальной вспышкой, и они, со временем успокоившись, займут свое скромное место среди прочих феноменов ни на что существенно не повлиявшего периода исторического времени. В этом смысле нам остается только строить гипотезы, тяготеющие к одному из двух непредсказуемых исходов. Движение частиц при переходе через точку бифуркации интенсивно настолько, что перелом в пользу одного из двух вариантов развития событий становится предсказуем не более, чем результат броска костей.

Начатки формирования собственных структур внутри новейшего современного искусства проявляются на трех разных уровнях, характеризующих искусство: это способы его распространения, его формальные особенности и способы, которыми оно соотносится со смыслами как таковыми.

Ранее описывая первый из названных уровней, а именно отличительные черты распространения нового искусства², я выделяла отличия в способах его распространения от способов распространения интернет и пост-интернет искусства и назвала этот новый способ gallery fiction. Его суть заключается в том, что искусство больше не тяготеет к какой-то одной из сред своей репрезентации: ни к физической, ни к цифровой. Если интернет-искусство декларативно ушло в интернет, а постинтернет искусство постаралось так же декларативно оттуда вернуться, интенсивно кивая в сторону своей цифровой родины, то искусство, следующее за ними, больше не видит необходимости разделять два эти пространства. Оно смешивает их между собой и использует это смешение в своих целях. Начавшееся в конце прошлого века и длящееся до последнего времени противопоставление физического и виртуального и было тем хаосом, пребывание в котором обозначило фазу энтропии современного искусства, желающего оторваться от структуры институций, но также крепко принадлежащего этой структуре, как и прежде.

Слабость любого противопоставления, как известно, заключается в том, что оно держится на конкретных тезисах, которые настолько же легко различить и упорядочить, насколько и апроприировать. В свою очередь, отсутствие какого-либо заявленного противопоставления старому порядку делает отдельный феномен уже гораздо более трудно различимым, а значит, гораздо более свободным в движениях. По этой причине, в то время как силы искусства двух последних десятилетий уходили на как таковые противопоставление и отрыв от, новейшее искусство имеет возможность сохранить свой ресурс для формирования новых институциональных форм. Эти формы могут кристаллизоваться в форматах интернет-блогов или онлайн-галерей, физических пространств с нестабиль-

ной топологией или масштабируемыми физическими размерами (в буквальном смысле), объектов искусства, принадлежащих одновременно виртуальной и физической средам, в итоге, в форматах интернациональных сообществ, способных изнутри полностью обеспечить свои собственные функционирование и рост.

Открытость, проницаемость таких сообществ, отсутствие декларативно заявленного противопоставления господствующим структурам дает этим сообществам возможность всасывать и усваивать поступающие снаружи ресурсы, меняя их строение на клеточном уровне и встраивая в свою собственную формирующуюся структуру. Эти новые структуры абсолютно всеядны, они способны поглотить и переработать без преувеличения любой материал, поступающий к ним внутрь. С одной стороны, для постороннего глаза это делает их слабо отличимыми от рыночных структур капитала. С другой стороны, возможно, впервые в новейшей истории, мы можем наблюдать структуры, действующие силами капитала и при этом формирующие качественно отличные от него структурные решетки, построенные на открытых формах коммуникации и своей полной проницаемости. Объекты искусства этого уровня формирования новых структур действуют как мемы. С помощью захвата внимания зрителя они усиливают и постепенно калибруют его эстетическое восприятие, на доязыковом уровне предлагая ему иную эстетическую норму. Это становится первым шагом дальнейших, более глубоких изменений зрительского восприятия. На этом же уровне мы можем говорить и о новой автономии объекта искусства, длящего свою жизнь и распространение с помощью мем-репликации, свободного от институционального одобрения, своего физического наличия или отсутствия, в итоге свободного от зрителя, снабженного определенным аппаратом понимания искусства.

Что за формальные признаки нового искусства дают нам возможность говорить о калибровке прежних эстетических восприятий? Здесь мы подходим ко второй особенности, которая характеризует это искусство. Как было замечено, такое искусство не требует от зрителя специализированного аппарата

для своего понимания. Взамен этого оно предлагает ему эксперимент, увлекательный аттракцион, участие в котором становится для зрителя захватывающим приключением. Это свойство притягательности является тем, что встает на место модернистской поломки объекта, некогда заставлявшей выделить этот объект из массы других и увидеть его. Когда-то хайдеггеровский инструмент ломался, чтобы стать видимым. Сейчас объект искусства подключает режим максимальной притягательности, чтобы стать инструментом. Такая притягательность напоминает флирт, который, с одной стороны, содержит в своем ядре отталкивающую участников флирта голую физиологичность, а с другой, маскирует эту физиологичность своими усложненными игровыми формами, желание подключиться к которым становится трудно преодолеть.

Подобно тому, как содержание разговора во время флирта может быть абсолютно любым, невозможно свести к конечному набору формальных признаков и объекты новейшего искусства. Но, как и в случае флирта, здесь обязательно наличие скрытого за внешними формами призыва к конкретным действиям. Этот призыв абсолютно ясен для участников флирта, но остается почти незамеченным для сторонних наблюдателей. Иными словами, распознавать этот призыв начинает человек, эстетически уже инфицированный объектами искусства. Формально эти объекты могут быть гладкими, обтекаемыми и глянцевыми, как работы группы Rakui Hardware; рваными, шероховатыми, состоящими из сотен мелких частей, как работы Якуба Хомы или Виталия Беспалова; изображающими пугающие языческие тотемы, как скульптуры группы Tawuk; не изображающими ничего, как абстрактная живопись Мартина Лукача; нарочито приятными для взгляда и нарочито отталкивающими; дорогими или дешевыми в производстве; цветными, прозрачными, большими и маленькими, цифровыми и физическими, короче говоря, любыми. Тематика работ, формальные приемы, стили и материалы, с которыми работают художники, по-настоящему безграничны. Это — наследие постмодернизма для художников, и это то, что невероятно усложняет, практически сводит к нулю выделение этого искус-

ства в какое-то отдельное направление по исключительно формальным признакам.

Такая практически невозможность сведения к какому-то отдельному направлению становится следствием работы художников (часто интуитивной) по выявлению, отображению и ускорению структурных мутаций. Это также то, что позволяет их объектам быть именно инструментами этой работы, а не просто объектами искусства. Однако какие же отличительные формальные особенности, показывающие, что точка бифуркации пройдена, а процесс мутации запущен, все же возможно выделить? Проводя аналогию с флиртом, я говорила о том, что на формальном уровне разговор в режиме флирта может происходить на какие угодно темы и содержать абсолютно любой набор слов. При этом в качестве флирта он все же может быть распознан сторонним наблюдателем. Наблюдатель распознает флирт, если увидит, что то, о чем говорится во время беседы, не имеет абсолютно никакого отношения к ее действительному содержанию. В качестве означающих отдельные слова в процессе флирта отрываются от своих значений и радикально трансформируются, создавая новые значения на месте прежних. Эти новые означаемые не имеют к означающим никакого прямого отношения, эту связь просто невозможно будет установить без наблюдения всего паттерна беседы. Мы снова сталкиваемся с мимикрией — мимикрией флирта под самый обыкновенный разговор.

Нечто подобное происходит и с описываемым искусством. Формальные признаки его отдельных объектов, взятые в отрыве от общего паттерна, зачастую довольно успешно мимикрируют под искусство, созданное в другие периоды времени, и только тонкие, не сразу уловимые отличия сообщают нам, что это искусство не может принадлежать тому или иному отрезку времени в прошлом. Формально эти объекты, подобно хамелеонам, оборачиваются той своей стороной, которая будет наиболее близка именно вам и тому общему фону, внутри которого вы находитесь. Эта видимая вам сторона будет притягивать вас, но причину этого притяжения вам будет так же сложно объяснить для себя, как сложно бывает объяснить свою тягу

к тому или иному человеку. Все потому, что флиртующая притягательность такого искусства кроется не столько в его формах, сколько в его отношениях со смыслом, отношениях, плохо доступных поверхностной оценке. Его формы вбирают в себя все, что угодно, как раз потому, что само структурное явление смысла после нескольких декад прощаний с ним силами в том числе формального языка вновь становится возможным.

Выше был сформулирован тезис о том, что объекты новейшего искусства сопротивляются собственной интерпретации. Однако можно сказать, что в определенной степени в течение всего XX века это было присуще объекту искусства как таковому. Объект искусства возникал ценой экспансии новых формальных и методологических территорий, еще не размеченных до этого ни одним интерпретатором. Объект искусства норовил ускользнуть, а интерпретатор предпринимал бесконечные усилия по его отлову. В этой игре преследования интерпретатор в итоге всегда побеждал: окруженный со всех сторон объект искусства сдавался в плен смыслу. Объект искусства становился иллюстрацией смысла, и эту иллюстрацию теперь можно было тиражировать и распространять, не боясь, что изображенное на ней снова ускользнет из-под взгляда интерпретаторов. В этом смысле концептуальное искусство в свое время смело произвести настоящую революцию: это было первое движение в искусстве, которое отказалось вступать со смыслом в игру преследования. Концептуалисты на самом старте жизни своих объектов декларативно уничтожили дистанцию, разделяющую объект искусства и смысл — дистанцию, неизбежно сокращаемую до нуля в процессе институционализации объекта искусства и тем самым кастрирующую объект. Возможно, по этой причине так тягостел к собственным форматам концептуализма и советский художественный андеграунд второй половины XX века — в советской действительности формат игры преследования был окрашен для ее участников в более мрачные, чем для западных художников, тона.

В период постмодернизма ситуация несколько изменилась: объект искусства перестал предпринимать попытки ускользания от

смысла и остановился. Он демонстративно отказался двигаться по причине всеобщей убежденности в том, что двигаться больше некуда. Игра преследования завершилась, и искусство начало кокетливо заигрывать со своими интерпретаторами. Эти заигрывания обеспечили ему спокойное существование, не волнуемое игрой, в которой искусство так долго терпело поражение. Искусство постмодернизма приветствовало всевозможные смыслы как старых друзей. Любая интерпретация, все настолько же обязательная, как и прежде, заранее, еще до своей формулировки, встречалась с приветственными возгласами. Такая обаятельная благорасположенность постмодернистского искусства обеспечили всеобщую популярность и успех не только ему, но и искусству, ему предшествующему. Искусство и смысл слились в теплых объятиях, бдительно охраняемых интерпретаторами. Однако такие объятия были необходимы не только постмодернистскому искусству — они были настолько же важны и для смысла как такового.

В этот период времени смысловые структуры, обладающие собственным внутренним напряжением, начали терять это напряжение и ослабевать. Искусство эстетизировало ослабление, тем самым примиряя его с самим собой. Искусство не ускоряло, но и не тормозило ослабление — скорее, союзнически иллюстрировало его, брало на себя роль товарища, иронично успокаивающего в трудную минуту.

Эстетику ослабленных смысловых структур можно наблюдать и в новейшем искусстве. Однако, в отличие от постмодернистского искусства, в искусстве последних лет уже едва ли можно будет встретить успокоительную иронию доброго друга. Подобно тому, как не может являться добрым другом флиртующий с вами человек, так и новейшее искусство с трудом может быть воспринято в качестве такового. И по отношению к смыслу, и по отношению к зрителю оно ведет себя как холодный, отчужденный объект, всегда готовый напомнить о дистанции, отделяющей его как от первого, так и от второго. Именно эта



Мартин Лукач. Выставка «Две руки и увеличительное стекло» («Two Hands and a Magnifying Glass») в галерее Fait, Брно, 2016.

дистанция делает новейшее искусство таким притягательным, и она же мешает любой интерпретации хищнически вгрызться в его объект.

Но как же получилось так, что искусство и смысл разомкнули свои объятия? Причина этого станет понятна, если мы опять вспомним аналогию с прохождением частиц через точку бифуркации. Когда-то, находясь внутри устойчивой структуры, искусство и смысл играли в линейно движущуюся игру преследования, но, сцепившись в объятиях благодаря изменению своих траекторий и скорости своего движения, вылетели из структуры, попав тем самым в массу таких же хаотично движущихся сцеплений. После наращивания критической массы и перехода через точку бифуркации хаотично движущиеся частицы начали упорядочиваться: каждая частица искусства и каждая частица смысла стали тяготеть к созданию собственных новых структур. Сцепления начали рушиться, а сцепленные частицы — отлетать друг от друга, создавая дистанции в местах образовавшихся пустот. Эти дистанции теперь разделяют образующиеся после хаоса структуры искусства и вновь растущие структуры смысла. В такой ситуации возврат к игре преследования или очередные заигрывания искусства со своими интерпретаторами становятся ничем иным, как попыткой повернуть процесс вспять: туда, где искусство и смысл еще были связаны линейными отношениями и где эту связь еще можно было просчитать. В противовес этому в текущей ситуации возникает еще один уровень режима автономии — автономии искусства от смысла.

В связи с этим точнее будет говорить не о сопротивлении нового объекта искусства интерпретации, а о его равнодушном отношении к ней. Искусство и смысл становятся равноправны и независимы друг от друга, а способы их соединений теперь могут быть как никогда разнообразны и как никогда необязательны. Объекты не дожидаются этих соединений — они действуют в независимости от их наличия или отсутствия. Они в состоянии инициировать эти соединения и одновременно с этим в состоянии их игнорировать или избегать. Именно по этой причине объекты искусства начинают тяготеть к языку

буквальности, нарочитой очевидности того, что они предъявляют в качестве самих себя. Тайд-поды, положенные на кусок пиццы, рискуют быть именно тем, чем они являются: тайд-подами, положенными на кусок пиццы, — просто потому, что искусство теперь может себе это позволить. Более того, они не просто рискуют — они действительно являются именно и только самими собой. Искусством тайд-поды на куске пиццы делает уже не смысл, порожденный интерпретацией, а тот паттерн, которому принадлежит этот объект, и который, подобно паттерну флирта, можно различить, только дистанцируясь от отдельных его частей. Вместе с этим, подобно паттерну флирта, паттерн, которому принадлежат такие объекты искусства, также содержит в себе вполне конкретный призыв. Это призыв увидеть дистанцию между объектом и смыслом, дистанцию, которая образовалась в процессе мутации и которую нельзя игнорировать, по-прежнему пытаюсь соединить объект и смысл теми способами, которые казались нам знакомыми. Именно по этой причине объекты искусства становятся объектами-лазутчиками: они пробираются туда, где отношения объектов и смысла казались нам понятны, искривляют и рушат эти отношения, предъявляют нам новоиспеченную дистанцию между ними. По этой же причине объекты искусства становятся для нас инструментами: используя их, мы расширяем зону действия паттерна, ускоряя повсеместные процессы мутации тех смысловых структур, которые еще содержат в себе тугие связи между объектом и смыслом.

Дистанция между объектом и смыслом — это уже не постмодернистский хаос частиц, оторвавшихся от большой и мощной структуры. Это — один из признаков того, что энтропия замедлилась. Мы также можем предположить, что на месте образовавшихся дистанций начали формироваться новые, мутировавшие структуры. Поведение мемов в буквальном смысле отображает постэнтропийную остановку: они размножаются посредством того, что останавливают на себе взгляд зрителя. Чем мощнее и неожиданнее будет эта остановка зрительского взгляда, тем успешнее размножится мем. Однако, как бы долго мы ни всматривались в новейший объ-

ект искусства, от этого он не станет для нас ни более понятным, ни более дружелюбным и близким. Задача такого объекта — нести в своем ДНК запись о дистанции, разделяющей его и смысл, его — и любую интерпретацию, его — и зрителя, по понятным причинам не желающего попадать в зону минимальной смысловой отчетливости.

На этом месте можно провести различие между теми объектами искусства, которые принадлежат паттерну мутации, и теми, которые ему не принадлежат. Принадлежащие ему объекты не стремятся приблизиться к вам, но и не стремятся скрыться. Вместо этого они сохраняют дистанцию, почти не изменяемую во времени. Флирт заканчивается там, где совершается обоюдное признание в неизбежной физиологической близости: паттерн и его дистанции рушатся, оставляя нам голые означаемые, выпавшие из игры. Поэтому задача объектов искусства заключается в том, чтобы флиртовать с вами до тех пор, пока мутация не будет реализована, пока мутация окончательно не победит. Если объект идет на сближение — это верный признак того, что на его месте оказался мимикрирующий самозванец, несущий в себе запись объятий объекта и смысла. Если объект начинает скрываться от вас — это значит, что он по-прежнему тяготеет к игре преследования и ждет своей расшифровки. Отношение объекта искусства и смысла становится лакмусом, определяющим принадлежность объекта искусства к паттерну мутаций.

Любой мутации необходимо место, чтобы развращаться. Если мои наблюдения верны, то отличительные черты, которые можно выделить в новейшем искусстве, указывают: мы являемся свидетелями прохождения прежних смысловых структур через точку бифуркации. Когда-то отлетевшие от старой смысловой структуры частицы смысла сегодня набрали критическую массу и, замедлив движение, начали собираться в новые, мутировавшие структуры, одновременно заражая своей мутацией все вокруг. Рожденные в процессе мутации объекты новейшего искусства разносят мутацию по цифровым и физическим пространствам. Они никогда не лгут тому, кто на них смотрит: невозможно лгать там, где смысл и интерпретация потеряли свое преж-

нее влияние. Они не рассказывают историй: они сами являются записью истории, мутирующей, искривляющейся и множасьей на наших глазах. Они не приближаются и не убегают: вместо этого они сохраняют дистанцию, делающую их одновременно привлекательными и недоступными для нас. Эти объекты недоступны потому, что никогда нельзя до конца установить, существуют ли они на самом деле. Всегда сохраняющаяся возможность того, что этих объектов не существуют, может рассматриваться как напоминание, что предугадать движение мутации после прохождения точки бифуркации невозможно. Невозможность предугадать будущее — роскошный подарок, который прохождение через точку бифуркации может нам подарить. Незнание и открытость навстречу любой мутации содержат в себе будущее, ценное уже хотя бы тем, что оно не повторяет свое прошлое. В итоге незнание и открытость мутации делают видимой ту дистанцию, которая одна в состоянии отделить нас от прежнего смысла, а значит — позволить какому бы то ни было изменению происходить.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Подробнее об энтропии элементарных частиц, прохождении материей точек бифуркации, необратимости таких изменений, упорядочивании хаотично движущихся частиц и о применимости этих наблюдений как к микроскопическим, так и макроскопическим системам см. *Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986.*

² *Серкова Н. Gallery Fiction: как сегодня распространяется искусство // ХЖ № 104 (2018). С. 56–61.*

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске. Писатель, теоретик искусства, сооснователь портала о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvetnik.online). Живет в Москве.



Материал иллюстрирован видами выставки Документа-14, 2017, в Афинах и в Касселе. Фото Валерий Леденев. Предоставлено Валерием Леденевым.

Саша Бурханова-Хабадзе

Куратор Шрёдингера

сделал выставку... и не сделал: странная квантовая этика современного искусства?

I

«Да взять хотя бы последнюю Документу», — проскакивает у меня в разговоре, и мой осведомленный в вопросе современного искусства собеседник понимающе кивает. Это если я говорю что-то плохое. Стоит (в качестве эксперимента) сказать хорошее — и в ответ будет недоумение и сомнения в адекватности моего суждения. Действительно, у Документы 14, организованной польским куратором и художественным критиком Адамом Шимчиком в 2017-м году, дурная слава: нечасто встретишь проект, который вдохновил такое количество разнообразных негативных отзывов. Для начала нельзя не согласиться с критиками Пьеро Биселло и Стефано Пировано, напоминающими нам о моральной ответственности, которая ложится на плечи каждого куратора Документы: проекта, который буквально становится «моделью для подражания для всех грядущих выставок в следующие пять лет»¹. Какую модель оставил после себя Шимчик? С одной стороны, невыполненные обещания и разочарованные зрители²; нереализованные амбиции художников и непонятые произведения искусства³. С другой — отсутствие каких-либо сформулированных моральных ориентиров и/или профессиональной этики, о которой можно было бы поговорить⁴. Посетив Документу, те же Биселло и Пировано отметили, что наибольшей проблемой стал «невнятный язык»⁵, посредством которого шло общение с аудиторией: на пресс-конференции, в пресс-релизе, каталожных эссе, этикетках к работам

художников. Шимчик несколько раз подчеркнул, что его Документа обращается к вопросам этики в современном искусстве — однако это «намерение» так и не было реализовано в самой выставке. Как очень точно подытожили критики, основная задача Шимчика в целом и заключалась в выполнении собственных обещаний и выстраивании простого диалога с публикой. Если бы это было сделано, Документа стала бы образцом этичного кураторства, и дополнительно говорить в ней «про этику» было бы уже не обязательно⁶.

Джени Фултон, главный редактор журнала *SLEEK*, увидела причину концептуальной провальности Документы в максималистском кредо Шимчика. Согласно Фултон, кураторская стратегия Шимчика состояла в следующем: «Ой, а давайте у нас будет пять кураторов! И 199 художников! И 70 выставочных пространств в двух городах! И организуем ланч в Афинах с представителями масс! А еще радиостанцию! И Парфенон из книг, обмотанный прозрачной пищевой пленкой!»⁷. В погоне за зрелищностью куратор, однако, не уделил должного внимания налаживанию причинно-следственных связей между разнообразными объектами, пространствами и нарративами. Он преподнес зрителю симпатичную коробку шоколадных конфет — в состоянии полнейшего хаоса и неразберихи внутри. «Выдумывать неологизмы и генерировать интересные идеи — это не одно и то же», — прокомментировала Фултон работу Шимчика⁸. Ее заключительные слова, однако, были в адрес не концептуаль-

ного, а практического провала Документы: не по делу раздутого бюджета (37,5 миллионов евро) и его неразумного использования. Помимо того, что выставка не принесла в мир искусства ничего хоть сколько-нибудь интересного или нового («Это вообще не может считаться выставкой; это набор объектов без логики»⁹), она еще и оставила неоплаченным труд многих художников и наемных работников, благодаря которому она вообще состоялась. В то же время, отметила Фултон, с выплатой гонорара Шимчику, кажется, не было никаких проблем.

Другая волна негатива в адрес Шимчика была вызвана его выбором художников. Так, журналисты Хили Перлсон и Джулия Халперин (Artnet) провели целое расследование, чтобы обличить куратора в фаворитизме¹⁰. Работы хореографа Александры Бахцетсис были включены в программу выставки несмотря на ее личную связь с Шимчиком и очевидный конфликт интересов, который был почему-то оставлен без внимания. Для Перлсон и Халперин на микроуровне Документа 14 стала примером проекта, ставящего личные отношения кураторов и художников выше, чем качество объектов и идей. На макроуровне она выявила полное отсутствие регулирования и каких-либо правил, контролирующих действия кураторов мегавыставок. По их мнению, ситуация с Документой должна заставить нас задуматься об адекватности и «взвешенности кураторских решений»: если nepoтизм и дальше будет восприниматься как нормальное явление, у индустрии современного искусства едва ли будет серьезная профессиональная репутация¹¹.

У этих трех достаточно разных направлений критики есть одна общая черта: все они основаны на допущении, что у Шимчика был план, которому он следовал в процессе организации Документы. Действительно, что может быть очевиднее? Иметь план, лист целей и амбиций, которым следуешь, работая над проектом, — это нормальная кураторская практика. Это то, чего мы ожидаем от куратора и относительно чего мы оцениваем его профессиональность. Мы привыкли воспринимать такие формы высказывания как кураторский текст, вступительное слово на открытии и/или пресс-релиз, как (сами собой разумеющиеся) репрезентации этого генерального плана: фундаментального кураторского намерения, которое лежит в основе его действий и решений и рационализи-

рует их. Документа Шимчика вызвала лавину критики. Публично ответив на нелестные комментарии об организации проекта, куратор при этом никак не отреагировал на критику в адрес его концептуальной несостоятельности. Он мог объяснить, как и почему задуманное им отличалось от конечного результата (как, например, он «объяснил» использование бюджета и невидимую политику Документы¹²). Мог сказать, что критики неверно интерпретировали его действия, и что на самом деле у его Документы есть ряд сильных качеств (в том же ключе, как он описал те качества, которые «пробудила в нем самом» работа над Документой¹³). Мог, в конце концов, согласиться со сказанным, признать, что его план провалился, и поблагодарить всех за терпение (без эмоций и невзначай, как он привык благодарить людей за помощь¹⁴). Вместо этого, Шимчик не говорит ничего. Интерпретировать его реакцию в этом случае можно двояко. Логически (согласно здравому смыслу): Шимчик не хочет вступать в полемику, и, как следствие, его планы и намерения остаются для нас в зоне неопределенности. Или квантово (с оттенком абсурда): такого явления как «кураторский план» не существует — равно как и автономных «кураторских намерений», предшествующих выставке и находящихся от нее на временной дистанции. Если так, то действие «объяснить свои намерения» автоматически лишается смысла. Шимчик не может объяснить свои намерения, потому что для него они не определяемы. Не определяемы как мысленная категория, существующая автономно от «физической» выставки, как нечто предшествующее ей. Не определяемы одним единственным верным образом; при этом не неопределимы в целом.

В этом смысле каждая попытка Шимчика определить собственные кураторские намерения определенным образом будет не просто «вторичной» интерпретацией законченного события («вот мой план, а вот что из него вышло»; прошлое и настоящее): она фундаментально изменит саму выставку, событие-в-процессе-реализации.

II

В понимании различия между неопределенностью (uncertainty; принципиальной невозможностью определения) и неопределимо-



стью (indeterminacy; отсутствием единого конечного определения) заключается смысл квантовой этики: физики-этики, или физики-философии (именно так отзывался о своем роде деятельности физик Нильс Бор¹⁵). При том, что положения квантовой этики покажутся многим полным абсурдом, я вижу в них большой потенциал для описания процессов, которые протекают в современном искусстве в настоящий момент: во времени-пространстве современного искусства, которое нелинейно и не подчиняется законам рациональности и репрезентации.

Неопределимость и неопределенность предлагают нам две разные позиции по отношению к знанию. Неопределимость события не равносильна отсутствию возможности знания о событии. Как раз наоборот: она предлагает нам особый тип знания — не отрицающего исходные ограничения нашего восприятия и реализующего его продуктивные способности¹⁶. Узнавать — с «квантовой» точки зрения — значит активно вносить структурные изменения в саму реальность вместо того, чтобы пассивно «приподнимать завесу неизвестности» (как будто кто-то позаботился ее там повесить до — и для — нас). «Если вокруг тебя много закрытых дверей, то они предназначены для того, чтобы ты их открыл», — поет Кети Перри¹⁷. Двери в данном случае выступают метафорой жизненных возможностей и выборов, которые предстоит сделать человеку. Эта метафора интуитивно понятна нам (настолько, что была включена поп-исполнителем в ее песню), показывая, насколько засела в нашем сознании репрезентативная картина мира. В то

же время, согласно квантовой логике, метафора не имеет никакого смысла: момент «обнаружения закрытой двери» буквально создает эту дверь и вписывает ее в реальность. (И в том, что дверь оказывается «запертой», стоит винить собственное сознание, а не объективную реальность.) Узнавание информации о событии не описывает событие ретроспективно, а реализует его — тогда как всякий новый виток узнавания будет не просто переделывать событие, а буквально создавать его заново. Как следствие, время и пространство, в котором будет существовать событие, нельзя объяснить линейно: оно будет одновременно растянуто через прошлое-настоящее-будущее, и потому сможет проходить в нескольких местах одновременно (так как «одно и то же» место в прошлом, настоящем и будущем будет иметь статус разных мест).

Этическую подоплеку применения квантовой логики для описания человеческих действий элегантно представил Майкл Фрейн в своей пьесе «Копенгаген» (1998). В основе пьесы лежит реальное историческое событие: поездка физика Вернера Гейзенберга в Копенгаген на встречу с Нильсом Бором, в ходе которой шло обсуждение деталей производства атомной бомбы. Интересно, что истории до сих пор не известно наверняка, на какой стороне работал Гейзенберг: реально ли он поддерживал Германию в попытках создать бомбу или же намеренно провалил проект, чтобы смертоносное оружие не попало в руки Гитлера. Ни сам Гейзенберг в свое время, ни сохранившиеся на сегодняшний день источники так и не смогли однозначно ответить на этот во-

прос. Здесь и вступает в игру пьеса Фрейна, где он предлагает найти ответ не путем домыслов и интерпретаций (исходя из того, что у нас нет доступа к намерениям Гейзенберга), а через применение квантовой логики (над которой работали сами Гейзенберг и Бор) исходить из того, что намерений Гейзенберга — как закрытой, конечной, автономной категории — не существует. Так, пьеса написана как гипотетическая дискуссия между Бором, Гейзенбергом и Маргрет (женой Бора), посредством которой трое пытаются установить, в чем заключалась цель поездки. Три раза подряд они проигрывают ситуацию заново и разрабатывают три возможных объяснения поездке — однако отмечают каждое из них как неадекватное.

Согласной квантовой логике, намерения Гейзенберга остаются неясны не по какой-то «практической» причине (например, из-за отсутствия весомых доказательств в пользу одной из версий), а по причине того, что причинной связи между намерением и действием в природе не существует: чтобы она появилась, ее придется установить. Здесь проясняется этическая сторона выбора, который стоит перед дискуссантами: в ситуации, когда три сценария одинаково имеют — и не имеют — место быть, выбрать один из них — значит не просто предпочесть одну интерпретацию события двум прочим. По-квантовому, это значит ликвидировать возможность двух потенциальных реальностей посредством реализации третьей. То есть в корне изменить само событие — а также череду многочисленных предшествующих и последующих событий, которые оно повлечет¹⁸. И взять за это ответственность. Как мы узнаем в финале пьесы, ни Гейзенберг, ни Бор не оказываются к ней готовы — понимая, что тяжесть ее несоизмерима с человеческими возможностями. (В «Копенгагене» Фрейна эта ответственность стала эквивалентом признания собственной вины — или обличения вины другого — за само появление атомной бомбы, оружия массового уничтожения, в нашем мире.)

От лица Гейзенберга и Бора, Фрейн дает собственное определение «квантовой этике»: она несет в себе способность «оценивать действия людей только по обозреваемым характеристикам»¹⁹, отказываясь от привычного для нас пути спекуляции, построения домыслов

и версий. Оценивать то, что сделано: не в отношении того, что *не было* сделано или *могло бы быть* сделано гипотетически — а в контексте исключительно тех событий, для которых было реализовано право быть. Другую ключевую идею — касательно нашего отношения к действиям других людей в условиях фундаментальной неопределимости — он озвучивает через Маргрет. «Это было последним и самым большим требованием, которое Гейзенберг предъявлял к вашей дружбе, — говорит она Бору в конце пьесы. — Быть понятым, когда он не мог понять себя сам. И это было последним и самым большим проявлением дружбы, которое ты выказал Гейзенбергу в ответ. Оставил его непонятым»²⁰. В непрекращающемся движении между знанием и незнанием (как о мире вокруг, так и о себе самом) и будет заключаться суть человеческого восприятия. На нашей способности найти баланс между разными уровнями понимания и непонимания другого человека — которые бы устроили обоих — держится весь концепт человеческих отношений. В этом смысле способность понять разницу между неопределяемым и неопределимым оказывается не столь важна, как понимание собственной ответственности за то, *каким именно* мы понимаем мир. Ведь *понимая*, мы не просто открываем неизвестное, которое ждет под гипотетической занавеской: мы строим реальность, делая ее единственно возможным развитием событий.

III

Если взять последнюю Документу, что сделал Шимчик? Какую реальность он сделал обозреваемой — для профессионального художественного сообщества, и для общества в целом? Это реальность современного искусства с плачевными условиями оплаты и труда для художников и наемного персонала — на фоне неорганизованного обращения с колоссальными бюджетами; с отсутствием стандартов профессиональной практики для кураторов и неэффективным менеджментом мегавыставок. В этой реальности максималистское кредо — сделать еще больше, еще громче, еще ярче — звучит как беспроигрышная кураторская стратегия. Дальше решение за нами: как мы будем понимать эту реальность? У нас

есть два пути. Поступить логически (согласно здравому смыслу): признать Шимчика виновным и назначить куратора следующей Документы — которая закроет ошибки, допущенные на предыдущей (будем надеяться, что чем-то хорошим). Или квантово (с оттенком абсурда): взглянуть на собственную практику (художника, куратора, критика, работника институции) как на структурный элемент этой же реальности и задаться вопросом — какое место мои собственные действия занимают в ее производстве? Парадоксально, но с этой точки зрения, ответственность за Документу будет одновременно и равнозначно лежать как на Шимчике — за сделанное, так и на нас — за формирование условий, в которых действия Шимчика оказались возможны. Другой вопрос: как мы понимаем эту ответственность? Пока не найден ответ, Документа 14 не закончится как событие — и у нас всех есть шанс (если не обязанность) еще раз на нее посмотреть.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Bisello P., Pirovano S. Is the Urge of Clarity Documenta 14's Final Legacy? // *Conceptual Fine Arts*, September 7, 2017, доступно по <https://www.conceptual-finearts.com/cfa/2017/09/07/documenta-14-legacy/>.

² Там же.

³ Fulton J. How documenta 14 Failed Everyone but its Curators // *SLEEK*, July 3, 2017. доступно по <https://www.sleek-mag.com/article/documenta-14-kassel/>.

⁴ Perlson H., Halperin J. The Curators of documenta and the Venice Biennale Both Put Their Lovers in Their Shows. Should We Care? // *artnet.com*, May 18, 2017, доступно по <https://news.artnet.com/art-world/curators-significant-others-should-we-care-964202>.

⁵ Bisello P., Pirovano S. Is the Urge of Clarity Documenta 14's Final Legacy?

⁶ Там же.

⁷ Fulton J. How documenta 14 Failed Everyone but its Curators.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Perlson H., Halperin J. The Curators of documenta and the Venice Biennale Both Put Their Lovers in Their Shows. Should We Care?

¹¹ Там же.

¹² Perlson H. Adam Szymczyk Pushes Back Against documenta's Financial Audit, Accusing the Board of 'Fabricating' a 'Controlled Scandal' // *artnet.com*, November 21, 2017, доступно по <https://news.artnet.com/art-world/adam-szymczyk-replies-to-documenta-14-audit-report-1154420>.

¹³ DMello R. Experimenter Curators' Hub 2018: Adam Szymczyk on his Expansive yet Controversial documenta 14 Edition // *Firstpost.com*, September 27, 2018, доступно по <https://www.firstpost.com/living/experimenter-curators-hub-2018-adam-szymczyk-on-his-expansive-yet-controversial-documenta-14-edition-4834401.html>.

¹⁴ Речь Адама Шимчика на закрытии Документы 14 на площади Фридриха в Касселе 17 сентября 2017, видео доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=c4IT-Q0zXVQ>.

¹⁵ Barad K. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press, 2007. P. 70.

¹⁶ Velásquez E. Quantum Physics Meets Quantum Ethics: Knowledge, Ignorance, and Socratic Wisdom in Michael Frayn's Copenhagen // *Perspectives on Political Science* vol. 35 no. 3 (2006). P. 149–155.

¹⁷ Перевод строки из песни «Firework» Кети Перри. В оригинале: Maybe a reason why all the doors are closed / So you can open one that leads you to the perfect road.

¹⁸ Фильм «Эффект Бабочки» (2004) будет примером эффективной художественной репрезентации этого концепта.

¹⁹ Frayn M. Copenhagen. New York: Anchor Books, 2000. P. 94.

²⁰ Там же.

Саша Бурханова-Хабадзе

Родилась в 1989 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 и колхозница, галерея OSNOVA). Живет в Лондоне.



Спенсер Тунік «Море Халла», 2016. Халл, Великобритания.

Злата Адашевская

Специфический объект желания

За последние пару лет западный, а и отчасти российский социум был потревожен серией событий, которые надолго задали дискуссию. Они начались как флешмобы, но определили умонастроения в обществе настолько, что информационные поводы притянули к себе реальные происшествия, которые в другое время остались бы незамеченными. Речь идет об обвинениях Харви Вайнштейна, Кэвина Спейси и других мужчин в домогательствах и изнасилованиях — они вызвали резонанс в СМИ и акции солидарности с жертвами.

Гораздо тише прозвучало против возможных непредвиденных последствий, пуританства и мизандрии, от голосов, отстаивавших достижения сексуальной революции времен своей молодости: «Акция “me too” зашла слишком далеко». Эти скандалы сопровождались в социальных сетях флешмобом, призвавшим женщин публично делиться опытом изнасилований. Одновременно, — и напрямую не связано разоблачением мужской сексуальной агрессии, — возрастает цензура изображений обнаженного тела, а также сокращается доступ к порталам, для которых секс и обнаженное тело являются основной тематикой.

Слагая все эти события, их можно представить как естественную реакцию на варварство, потребовавшего мер самозащиты. Описанные процессы затронули именно те страны, а внутри этих стран — те слои населения, что и так отличаются наибольшей «цивилизованностью» и либерально-демократическими ценностями. Мы сталкиваемся с другой стороной прогресса, который, достигая своих пределов, разворачивается в обратную сторону и перекручивается, словно лента Мебиуса. Ведь прежде то же самое либеральное и леворадикальное общество творило сексуаль-

ную революцию, борясь за свободу от буржуазной морали, которая во второй половине XX века ассоциировалась с унаследованными консервативными догматами. Сегодня же феминизм — этот знак «хорошего тона» в либеральных и левых кругах — часто оказывается синонимом цензуры и сексуального запрета.

В 1990-е годы Джорджо Агамбен, опираясь на идеи общества античных философов и соединяя их с социальной критикой Мишеля Фуко, создает концепцию современного человека как *Homo Sacer*. Еще в 1970-е Фуко констатировал, что современная политика обращается в биополитику, поскольку основной сферой деятельности власти стала биологическая жизнь и здоровье нации. Идет ли речь об опеке (легализующей внедрение в частую жизнь и осуществление тотального контроля), или об агрессивных стратегиях (геноцид как наиболее очевидный пример) — человек является лишь ставкой в политике в качестве некоего органического тела. Из фашистского строя этот основополагающий принцип перекочевал в капиталистическую демократию постиндустриального мира. «Развитие и триумф капитализма не были бы возможны при отсутствии дисциплинарного контроля, осуществлявшегося новой биовластью, создавшей, так сказать, при помощи ряда соответствующих техник необходимые ей «покорные тела», — пишет Агамбен¹. Теоретик отсылает к разделению понятий *zoe* и *bios*, первое из которых обозначает только биологическую жизнедеятельность, факт физического существования, объединяющий всех живущих; второе — «правила жизни» или же образ жизни отдельного человека или конкретной группы людей (общества, сословия).

Чем в меньшей степени политика простирается на сферу *bios*, как бы оставляя ее, в согласии с либерально-демократическими установками, на усмотрение индивида, — тем сильнее ее контроль распространяется на физическую жизнедеятельность населения. «Следствием этого оказывается нечто вроде анимализации человека, осуществляющейся посредством тончайших политических технологий»², — замечает Агамбен. Зое он называет «голой жизнью» — в том смысле, что речь ведется о жизни, «очищенной» ото всех культурных надстроек, о самом естестве существования. И, безусловно, первое условие, которое следовало бы соблюсти человеку для символического обозначения этой жизни — это избавиться от одежды.

Именно в таком виде предстают люди — разных полов, наций, возрастов и телосложения — в проектах Туника Спенсера. Кастинг и критерий отбора отсутствуют. Единственное, чего ищет художник — это голое человеческое тело, и любой, кто готов публично обнажиться, может стать волонтером и участником его очередного флешмоба. Обычно в акции участвует несколько тысяч, а как минимум несколько сотен человек. Но когда речь идет о таких цифрах, точное число перестает иметь значение. Единственное, что важно для акции — это чтобы количество образовывало внушительную толпу, поглощающую и смешивающую все разнообразие тел в единую «биомассу», и именно ее в первую очередь являют зрителю работы Спенсера. Из этой биомассы он «лепит» самые разные абстракции — работа с пластикой отдельного тела, как правило, минимальна, и гораздо важнее та общая фигура в пространстве, которую организуют все тела в сумме. Отдельное тело — только «ячейка», которую необходимо закрасить нужным цветом (иногда в буквальном смысле), или же «мазок», который следует положить в нужном направлении. Тела могут стоять, сидеть или лежать в тех или иных позах; порой они находятся вплотную друг к другу, порой стоят поодаль; иногда окрашены или даже покрыты вуалью. Вариации могут быть различны, как различна и степень взаимодействия тел с конкретным окружающим пространством — будь то город, дикая природа, или помещение. Не можем мы однозначно говорить и о степени эстетства творчества Туника в целом — иногда

пластическая красота акции абсолютно очевидна, а порой впечатление оказывается скорее отталкивающим. Но, возможно, именно эти, наименее эстетичные работы, гораздо лучше справляются с изначальной авторской задачей. Ведь по признанию Туника, он старается привлечь внимание к той или иной проблеме современного мира — от глобальных экологических вопросов до более частных социально-политических событий. При этом концептуальная связь флешмоба Спенсера с проблемой, которой он посвящен, может быть совсем неочевидна. В узком смысле эти работы не являются концептуальными, и мы не можем «прочитать» текстового послания, даже зная, какой проблематики касается флешмоб. Но Спенсер делает ставку не на текстуальную точность послания, а на невербальное воздействие. Его акции — нечто вроде «немого упрека». Это митинг голых людей (в самом что ни на есть агамбеновском понимании), который проводится без привычных лозунгов и плакатов, ведь *Homo Sacer* не может быть субъектом высказывания. Поэтому, чем менее эстетичной и «фигуративной» является акция; чем менее она условна и напоминает искусство, — тем сильнее ее психологическое воздействие.

Спенсер не раз упоминал, что одной из его тем является утрата человеческой индивидуальности, а также, что «человеческое тело — это материал, и этот материал может быть трансформирован, интегрирован во множество разных декораций»³. Художник работает с константой человеческой «биомассы». Не отрицая и даже подчеркивая, что роль человека в современном обществе сведена к «некому живому телу», он высказывает протест немymi устами самой биомассы, и старается выявить в ней самоценную силу, которая даже может таить в себе угрозу при условии совершения радикального жеста.

Обращаясь к феноменологическому анализу — когда речь идет о голом теле, было бы логично взять точкой отсчета сексуальность. «В моих работах не происходит секса как такового, но сексуальность, безусловно, есть», — говорил Спенсер в интервью⁴. Но разве можно назвать обнаженные тела участников эротичными в контексте флешмоба, даже в том случае, если объективно они привлекательны? В интернете можно найти забавные кадры фотохроники, запечатлевшей отдельные момен-

ты в процессе организации флешмобов. Один из них — две сексапильные девушки в татуировках что-то обсуждают между собой, хихикая и как бы не замечая камеры, при этом позами своих выгнутых тел выдавая скрытое позирование. Они находятся чуть в стороне от множества других тел — привлекательных и нет, стоящих все вместе (одновременно разрозненно) и как придется. Девушки являются единственным эротическим объектом снимка, но их сексуальность основывается именно на их принципиальном неучастии (в момент снимка) в акции и даже в подготовке к ней. Чуть позже они станут по стойке смирно в ряд, и мы уже не заметим их сексуальности и не различим их в толпе. Тела участников флешмобов Спенсера нас не соблазняют. Энергетика их воздействия напротив связана с асексуальностью, парадоксально пропорциональной количеству голого тела перед нами. Позы, которые диктует участникам художник, не подчеркивают ни сексуальности, ни красоты их фигур, но главное, они не сообщают им никакого психологизма. Эти позы позволяют им только присутствовать и нести свою фактичность во всей ее «голой» бессмысленности.

Взятые по отдельности эти тела не создают ситуации. Анализируя возникновение желания с позиции феноменологии, Сартр писал следующее: «И мое желание не заблуждается. Оно обращается не к сумме физиологических элементов, но к целостной форме, точнее, к форме в ситуации»; «Конечно, я хочу владеть телом Другого, но я хочу владеть им, поскольку оно само является "владеемым", то есть поскольку сознание Другого отождествляется с ним. Таков невозможный идеал желания: владеть трансцендентностью другого как чистой трансценденцией и, тем не менее, как телом; свести другого к простой фактичности»⁵.

Но обращая участников своих флешмобов в биомассу, сам Спенсер изначально сводит их к простой фактичности. Плотность расположения тел равна отсутствию пространства для ситуации, которая могла бы стать проводником нашего желания. Homo Sacer асексуален уже потому, что в его проект не включен уровень сознания, которое только и способно породить ситуацию, которая сделала бы его объектом. Когда же субъект воспринимает Homo Sacer лишь как «сумму физиологических элементов», — навязчиво присутствующих, так

что их невозможно игнорировать, при этом никак не связанных с его желанием, — он воспринимает его неуместным, или, иначе, непристойным. Сартр называл непристойным присутствие голого тела, которое не вызывает желания, исходя из чего оно воспринимается не просто с безразличием, а как нечто излишнее и неприличное⁶.

Каковы взаимоотношения субъекта и Homo Sacer в условии, когда второй не является для первого объектом? И что первично — несостоятельность Homo Sacer в качестве объекта, или же сам субъект при определенных обстоятельствах порождает Homo Sacer, обращая свой объект в биомассу и тем дезобъективируя его? Согласно теории Агамбена, «производство биополитического тела и является подлинной деятельностью суверенной власти», «...помещая биологическую жизнь в центр своих расчетов, современное Государство всего лишь проливает свет на тайные узы, соединяющие голую жизнь и власть...» И наконец, «Располагаясь на противоположных полюсах общественной иерархии, суверен и Homo Sacer являют собой симметричные фигуры, обладающие тождественной структурой и коррелирующие друг с другом: ведь суверен — это человек, по отношению к которому все остальные люди потенциально суть Homo Sacer, а Homo Sacer — человек, по отношению к которому все остальные люди выступают как суверены»⁷.

Если перевести взаимоотношения суверена (любого субъекта) и Homo Sacer на язык сексуальности, то перед нами предстанет схема отношений садиста и его жертвы. В теории Жоржа Батая фигура суверена прочно ассоциируется с садизмом. В главе «Суверенный человек де Сада», он отводит много места анализу героев любимого писателя, выводя из него абстрактный принцип суверенности: «Та сексуальность, о которой мечтает он, идет прямо наперекор желанию других (почти всех) людей, которые должны быть для него не партнерами, но жертвами. Сад задает единичность героев. Краеугольный камень его системы — отрицание партнерских отношений», «... Тот, кто признает ценность другого человека, неизбежно ограничивает себя. Уважая другого, затмеваешь себя...»⁸

Морис Бланшо, анализируя самого де Сада через его биографию и через литературу, от-

мечал, что ключевыми чертами психологии его персонажей-суверенов является нигилизм, апатичность, бесчувственность и глубинное одиночество, основанное именно на невидении и на отрицании личности в других⁹. Проникая во взгляды де Сада, Бланшо отмечает, что такая позиция считается им единственной верной: «Но истинный человек знает, что он одинок, и он согласен на это; все то в себе, что — будучи наследием семнадцати веков малодушия — соотносится с другими, он отвергает; например, жалость, благодарность, любовь — эти чувства он разрушает»¹⁰. Именно это мироощущение субъекта обращает человечество в то, что Агамбен назовет *Homo Sacer*.

Только на первый взгляд может показаться, что такое представление об «истинном человеке» (субъекте) является парадоксальной случайностью, чем-то вроде необъяснимого эксцесса в контексте века Просвещения и гуманизма, современником которого был де Сад. Сад — и не только его современником, но ярчайшим представителем, посвятившим всю свою литературную деятельность выявлению теневой, и одновременно основопола-

гающей стороны своего времени. Виктор Ерофеев отмечал, что творчество Сада находится в прямой связи с литературно-философской традицией века Просвещения, и впитало в себя множество его тенденций, хотя не сводится ни к одной из них в отдельности. Среди них: роман рококо, «черный роман», элементы философского романа в духе литературы XVIII столетия, но главное — «это дидактизм особого толка, который, словно пародируя просветительское наставничество, основывает школу «либертинажа» на базе философии века»¹¹. Объясняется это тем, что, как отмечал Батай, в противоположность лживому языку палачей, язык Сада — это язык жертвы: он изобрел его в Бастилии, когда писал «120 дней Содома». Все его тексты стали чем-то вроде защиты, которая велась на территории человека нравственного. Это и сделало его речь *парадоксальной*.

Обращаясь к анализу духа современности, уместно вспомнить молодого китайского фо-



Спенсер Туник «Духи», 2007. Сан-Мигеле-де-Алленде, Гуанахуато, Мексика.

тографа Рена Хана, которого с уверенностью можно назвать одним из наиболее символических открытий в сфере фотографии первых двух десятилетий XXI века. В своих наиболее неклассических фотографиях, Хан заставляет полностью обнаженных моделей принимать самые *нецелесообразные* позы. Иногда в одиночестве, но в большинстве случаев — прихотливо переплетая несколько тел в довольно неожиданных комбинациях. Часто модели взаимодействуют с экзотическими атрибутами — от цветов и красочно оперенных птиц до окровавленных туш животных. Хан по-разному фрагментировал изображение, зачастую «выбрасывая» из него лица как второстепенный элемент, ведь в центре его внимания находилась сама телесность. Кажется, что его эстетика сочетает декадентство Юкио Мисимы с почти что порнографической раскованностью Мэпплторпа, но при этом даже превосходя последнего в свободе обращения с объектами съемки. Глядя на фотографии Мэпплторпа мы всегда можем четко проследить их логику, пространственную геометрию, и иногда даже психологический сюжет, который побудил фотографа придать моделям именно эти позы. Хан же совершенно необъясним и непредсказуем. Во многом его непостижимость в нашем восприятии обусловлена тем, что его модели обычно запечатлены в позах, лишаящих их *грации* — того самого, что является главным для Мэпплторпа, сохраняющего в большинстве фоторабот психологизм, взаимодействие тел с пространством, и помещающего моделей в *ситуацию* в сартрианском понимании.

В своем эссе «Нагота» Агамбен упоминает: «Во многих странах недавно распространился вид садомазохистских публикаций, демонстрирующих будущую жертву сначала в элегантной одежде и в привычном для нее окружении <...> Перевернув страницу, читатель вдруг видит ту же девушку обнаженной, связанной и подверженной таким ограничениям, которые вынуждают ее принимать самые неестественные и болезненные позы, лишаящие всякого изящества даже ее черты лица, деформированные и искаженные при помощи специальных инструментов»¹².

Работы Хана — нечто вроде подобных садомазохистских публикаций, только возведенных на уровень высокого искусства, и как бы

открещивающихся от своего низкого происхождения. Ведь мы не видим на них никаких ремней, никакого принуждения — кажется, что модели, не испытывая никакого дискомфорта, аморфно сохраняют противоестественные позы, покорно глядя в камеру. Их лишённые субъектной силы тела обращены в нагую плоть, но не обезображены, и часто даже обрамлены цветами. Однако суть остается прежней: если в *грации* тело появляется как психическое в ситуации, то на фотографии Хана оно предстает лишенным грации ровно настолько же, насколько оно предстает уже *воплощенным*. Эти кадры не столько предназначены вызывать наше желание, сколько кажутся результатом завершённой работы чужого желания.

Хан упоминал, что использует в своей работе наготу, чтобы ощущать реализм жизни и чувство присутствия. И целью желания является именно присутствие, или же «воплощение», по выражению Сартра. Работа желания вырывает объект из ситуации, в которой это желание родилось, и разрушает грацию, которая была его проводником, — чтобы обратить объект в чистое присутствие. Особенность же садистического желания в том, что оно очищено от тревоги. Вслед за Бланшо и Батаем, Сартр подчеркивает бесчувственность садиста и своеобразное хладнокровие его страсти, следующее из того, что он стремится *воплотить* только своего партнера, при этом *не воплощая себя*. Он наслаждается своей властью над возбуждением другого, сам избегая волнения, которое ассоциируется у него со слабостью и грозит утратой контроля над собой, а значит и над другим¹³.

Вслед за Сартром, Агамбен отмечает, что желание садиста уже по своей природе обречено на неудовлетворенность, поскольку наравне с реализованной плотью другого он ощущает свое невоплощение, и «ему никогда так и не удастся стиснуть в руках “воплощение” другого»¹⁴.

Сартр: «Но когда воплощение достигнуто, когда я, несомненно, имею перед собой изнемогающее тело, я больше не знаю, как *использовать* эту плоть; никакая цель не может больше ей быть предназначена, поскольку я как раз выявил ее абсолютную случайность. Она *“находится здесь”*, и она здесь есть *“ни для чего”*»¹⁵.

Пожалуй, эта вопиющая бессмысленность — главное, что бросается в глаза в работах Хана. «Для чего?», — могли бы спрашивать лица обращенных к нам моделей, если бы фотограф оставил в них какой-то психологизм; «Для чего?» — мог бы спросить себя зритель, если бы не был отучен современной культурой от подобных вопросов. Хан называл свои фотографии хранителями смерти и пустоты. На уровне впечатления зрителя эти искусственность и пустота, эта непроницаемая поверхность следует именно из отсутствия ответа на вопрос «зачем?», — который при этом не может не возникнуть перед мысленным взором, когда мы видим прихотливо переплетенные фрагменты тел.

«Все великие либертены, живущие ради наслаждения, велики лишь потому, что они уничтожили в себе всякую способность наслаждаться. Вот почему они переходят к невероятным извращениям, иначе им хватило бы и посредственности обычного сладострастия», — писал Морис Бланшо¹⁶.

В интервью Хан не раз акцентировал, что съемка для него является удовлетворением особой, чисто эгоистической потребности, которая однажды возникла сама по себе, и привела его к эротической фотографии. Заранее он ничего не планировал и вдохновлялся, непосредственно глядя на модели. Своим кумиром он считал Сюдзи Тэраяма, поясняя, что «фотографии и фильмы Тэраяма приносят оргазм»¹⁷. Складывая эти факты, можно предположить, что и своей собственной съемкой Хан старался вызвать нечто вроде оргазма. В принципе, в этом нет никакого новаторства, и, возможно, это является нормой и даже идеалом съемочного процесса. Сцена взаимодействия модели с направляющим на нее свой объектив фотографом так и приглашает фрейдистские интерпретации. В наиболее «классическом» варианте это представлено в начальном эпизоде «Фотоувеличения» Антониони, когда модель безудержно извивается перед возвышающимся над ней фотографом — и он выглядит не менее разгоряченным, динамично меняя ракурсы съемки. Особенность же съемочного процесса Хана (по его собственным словам) в том, что его модели не занимаются импровизацией, а четко следуют его указаниям. Глядя на фотографии, мы видим, что в половине случаев эти указания к тому же не

являются легкими для исполнения, и часто сопряжены с чем-то неприятным (неудобство поз, контакт с холодной водой или отталкивающими атрибутами), и едва ли модели получают от него удовольствие. Следовательно, удовольствие фотографа в данном случае оказывается односторонним. Но едва ли это его уменьшало.

Рен Хан страдал от тяжелых циклических депрессий — вплоть до суицидальных настроений, которые однажды над ним возобладали. Будучи депрессивным, Хан был также и апатичен, что позволило ему стать подлинным представителем либертенства в сфере эротической фотографии. В его работах садистическая «невоплощенность», — в принципе неотъемлемая от позиции фотографа, который всегда в той или иной мере отрицает свою плоть, занимаясь исключительно объективацией другого, — обретает концептуальный смысл. В своей садистической невоплощенности он оказывается вписан в сюжет кадра, — ведь модели слишком явно существуют перед камерой «в страдательном залоге». Они принимают и сохраняют свои позы, повинувшись чужой воле, и реализуя поэтико-эротические фантазии, иногда способные напомнить легко прослеживаемые цепочки параноидальных ассоциаций, вовлекающих реальность в вереницу метаморфозов. Эти гладкие, лишённые психологической нагрузки тела существуют в кадре чистой фактурой; они абсолютно равноценны друг другу, а также атрибутам, с которыми их «сочетает» фотограф. Модели предстают в качестве завершённого воплощения чужого желания, и это желание суверенно. Результатом такого желания оказывается «голая плоть» Homo Sacer.

Агамбен отмечал бесформенную телесность Homo Sacer в качестве нормы современной культуры. Это то, как мы воспринимаем тело — чужое и собственное, и то, как воспринимать его считается естественным и наиболее «объективным» в рамках современной эпистемы. Даже желательным. Ведь именно к такому, очищенному от эротизма восприятию призывают некоторые активисты феминизма, — вроде участников движения «Свободу соску», приравнивающих женскую грудь к мужской, — а также борцы с объективацией, предпочитающие грации нагую телесность и отрицающие эстетические стандарты — так или иначе, яв-

ляющиеся важным условием грации, а значит соблазнительности тела в ситуации.

«Бесстыдство, безобразие (потеря лица, образа) является на сегодняшний день постоянным союзником неприкрытой наготы»¹⁸. Стыдиться нечего, поскольку тело ничего не скрывает, ни к чему не взывает, и, повинувшись негласному требованию современности, искусство — так же, как и любая продукция, претендующая на актуальность, — должно подчеркивать свою осведомленность в отсутствии тайны в обнажении, а значит профанировать идею соблазна. Бросающаяся в глаза поверхность хладнокровной эротики Рена Хана, которая полностью лишена какого-либо метафизического уровня, отвечает этой задаче.

Иные работы Хана, — по степени причудливости композиции переплетенных голых тел и их сюрреалистичных сочетаний с атрибутами, — могут напомнить «Сад земных наслаждений» Босха. При этом фотограф отрицал, что нарочно стремится к преодолению табу, и даже не считал, что раздвигает границы допустимого. Хан подчеркивал, что наготу и секс он считает самыми естественными вещами на свете. Эти высказывания можно было бы считать кокетством, однако даже будучи радикальным проводником «либертинства» в фотографии, в отличие от Сада, Хан и правда не являлся несвоевременным гением. Конечно, его работы дерзки для коммунистического Китая, в котором порнографические изображения запрещены с 1949 года и по сегодняшний день, и он подвергался гонениям со стороны закона — однако эти репрессии оказываются неотъемлемы от «голого мира» биополитики. Оборачиваясь от культа репродукции к цензуре нецелесообразной эротики как излишка бытия, биополитическая власть лишь борется со своими издержками, и произвольно, безо всяких революций, достигнутой сексуальной свободой. Ведь в своем депрессивном одиночестве, перемежающемся со скачками к болезненному гедонизму и недостижимой коммуникации с Другим, Хан был вполне типичным гражданином китайского социума, живя характерной для «постмаоистского» поколения жизнью. Если в 1960–1970-е общество Китая еще было пронизано идеологией, то в следующие два десятилетия экономический бум был сопряжен с постиндустриальным культом потребительского счастья, который быстро сме-

нился подспудным ростом депрессии, — точно так же, как и в западном мире. Поэтому Хан является характерным представителем молодого искусства Китая, выражающего трансцендентальную опустошенность мира, в котором обладала эпистема, чим основанием является дихотомия суверен/Номо Sacer. Легкий успех фотографа был связан с удачным воплощением того, что и так находилось на поверхности, уже проявляя себя в различных формах. Перверсивно-эстетская фотография была сходу понята и принята модными журналами, так же, как и галереями по всему миру. В 2016 Хан был удостоен голландской премии в области альтернативной фотографии Outset | Unseen Exhibition Fund, с емкой в своей характерной канцелярской сухости формулировкой — за «использование структуры фэшн-фотографии в создании сексуальных композиций и новых скульптурных форм при помощи тела».

Возможно, никто из современных художников настолько не приблизился к миру глянца и гламурного мейнстрима, как Ванесса Бикрофт. Начиная с детской любви к *Vogue* и ренессансу в качестве представителя современного искусства она довольно скоро пришла к сотрудничествам с передовыми домами моды и даже популярным американским хип-хоп исполнителем. Комментируя этот факт, художница говорит, что не против перевода ее творчества на язык мейнстрима. Однако, возможно, здесь перепутаны причина и следствие, и сама Бикрофт изначально перевела язык массовой культуры капиталистического мира на язык contemporary art? В своем эссе «Нагота» Агамбен на равных отсылает к берлинскому перформансу Бикрофт 2005 года и к Хельмуту Ньютону с одной из его самых известных работ «Они идут» 1981 года. Все прочие документы культуры, к которым адресует теоретик при анализе понятия наготы, относятся к гораздо более ранним временам истории, Ньютон же и Бикрофт нужны ему как яркие представители той формы, в которой нагота и сексуальность предстают в современной массовой культуре. И это оказывается совершенно новый тип репрезентации тела, который выходит за пределы тех вариаций, что существовали в искусстве веками.

Описывая перформанс Бикрофт, Агамбен утверждает, что даже будучи фактически обнаженными, выставленные рядами женщины не являются нагими, или точнее, не дают нам опыта столкновения с наготой, ее переживания. Это главный парадокс всех работ художницы. «Они идут» Ньютона в этом контексте может показаться одной из самых глубоких и концептуальных работ, что когда-либо выдавала миру сфера «глянца», ведь она тематизирует независимость факта наготы от одежды. Фотограф располагает рядом друг с другом две фотографии, на первой из которых четыре модели полностью обнажены (за исключением обуви), на второй облачены в дизайнерскую одежду, — но ни их походка, ни выражения лиц не меняются так же, как и общее настроение фотографий, которые кажутся нам по своей сути тождественными. Идеальные тела женщин мы можем рассматривать так же отрешенно, как фасон их костюмов. Можно подумать, модели не осведомлены, что она обнажены...

«И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги», — к этой библейской фразе отсылает Агамбен для описания понятия наготы. Нагота, таким образом, оказывается, прежде всего, осведомленностью о наготы, которая приходит к Адаму и Еве только после грехопадения. Она возникла только как феномен осознания своего тела (которое было фактически обнаженным и прежде) как грешного, или же как сексуального. Прежде тело было окутано «божественной славой», которая ассоциируется с эстетическим представлением о «грации». Так большинство античных скульптур демонстрируют классический пример обнаженной натуры человеческого тела, которое столь полно облачено в грацию, что мы можем созерцать его исключительно эстетически, и, по сути, не видим как нагое. Только первородный грех открыл людям сексуальную функциональность их тел, сделал плотью. Он снял с них одеяние грации и заставил устыдиться наготы.

Значит ли отсутствие стыда на лицах моделей Ванессы Бикрофт и Хельмута Ньютона, что они запечатлены непорочными, слово Ева до грехопадения, не ведающая сексуальных функций своего тела? Наилучшим ответом на этот вопрос может быть инсталляция «Скульптура ВБ62», показанная в Палермо в 2008 году,

где Бикрофт представила моделей в относительно необычной для себя манере. Тела девушек вымазаны в белой краске, так что они напоминают гипсовые скульптуры, при этом занимаемые ими позы далеки от античной классики — они лежат и сидят небрежно, неуклюже, как придется; тела довольно разнообразны по строению, да и сама белая краска на телах многих моделей распределена крайне неравномерно и частично смазана или же вовсе не нанесена — на наиболее интимные части тела, как бы сопротивляющиеся «оскульптуриванию». Нет сомнения, что перед нами именно плоть, обнаженная и функциональная, но модели кажутся совершенно безразличными к этому факту. Бикрофт отсылает к скульптуре, только чтобы отрицать ее.

Почти во всех других перформансах Бикрофт группы женщин просто стоят перед зрителем. Основное различие между перформансами заключается в одеянии и его количестве — иногда девушки покрыты с ног до головы футляром верхней одежды, иногда на них только колготки, или какие-нибудь элементы нижнего белья и туфли, иногда же остается одна обувь. В любом случае, даже будучи полностью обнаженными, модели сохраняют на себе те или иные аксессуары — как напоминание об одежде и процессе обнажения, и символизация того, что этот процесс не может быть завершен. Само наличие одежды изначально переводит моделей в сферу профанного — они не «обнаженные» как нимфы с классических полотен, они «раздетые», и все перформансы Бикрофт в целом демонстрируют утрату значения степени этой «раздетости». Их можно увидеть как растянутый во времени диптих «Они идут».

Психологическое воздействие перформансов Бикрофт связано с той пассивной агрессией, что излучают эти группы полуобнаженных женщин. Во многом их энергетика связана даже не с телами, а с выражениями лиц, которые, впрочем, являются классическими для манекенщиц на подиуме. Эти лица не несут живой эмоции субъекта, направленной во внешнее пространство, что делало бы обнаженных женщин естественными как райские животные до грехопадения; не имеют они и отпечатка стыда, возвращающего субъекта к собственному телесному бытию, в смущенном осознании его познаваемости. Агамбен

описывает новый способ модельной саморепрезентации, который он называет «нигилизмом красоты», заключающимся в стирании с лица любых эмоций, «так, что оно становится чисто демонстрационной величиной». Если в прошлые века запечатление женской красоты всегда лишь служило подспорьем и как бы пряталось за иные назначения, более масштабные смыслы художественной работы, которые тем самым возвышали и саму красоту до своего уровня, — то в XXI веке красота становится самоцелью. При этом теперь она не несет той возвышенной роли, что сообщали ей романтизм и прекрасная эпоха. Внешность демонстрируется в контексте «разочарования в красоте», которая осознана как чистая видимость, лишенная какой-либо глубины, метафизического значения и даже высокой самооценности. Почти что с цинизмом и вызовом демонстрируют манекенщицы свои идеальные тела и лица, и, как отмечает Агамбен, единственной задачей лица становится демонстрация бесстыдной осведомленности о выставлении голого тела напоказ. Иначе говоря, они демонстрируют знание, что наги, но также и отсутствие стыда. Бесстыдство и бессмысленность

наготы, таким образом, зачастую становятся главным сообщением фотографии с полуобнаженной женщиной.

Способ, которым Бикрофт работает с женским телом, выделяет ее на фоне Йоко Оно, ранней Марины Абрамович, и других художниц, ассоциирующихся с феминизмом и критикой объективации женского тела. Напротив, речь скорее о доведенной до предела объективации, практически символической проституции, представленной в качестве произведения высокого искусства. «Не в каждой женщине потенциально присутствует проститутка, но проституция является следствием женского поведения. <...> вопрос лишь в том, какой ценой, при каких условиях она уступит. Когда же эти условия выполнены, она всегда отдается как объект»¹⁹, — писал Батай в «Проклятой доле». Конечно же, психологическая проституция перформансов Бикрофт совершенно не буквальна. Нельзя сказать, что модели нарочито демонстрируют бесстыдство и цинично себя предлагают. Однако само положение «экспонатов» на выставке предлагает их вниманию. Полуобнаженная, бездейственная женщина — архетипический сексуальный объ-



Рен Хан «Без названия», 2016.

ект, выставлена в качестве объекта искусства. Эта концентрированная объектность — главное, что характеризует девушек Бикрофт. Воспроизводя в минималистичном формате современного искусства азы репрезентации женского тела в современной массовой культуре, художница воплощает сам объект познания именно в той форме, какую ему придала современная эпистемология.

Анализируя основополагающий библейский сюжет, Агамбен утверждает, что нагота есть единственное содержание знания о добре и зле. Нагота обозначает саму возможность познания тела, а именно — его восприятия как «чистую познаваемость по ту сторону какой-либо загадки, по ту или по эту сторону собственных объективных предикатов». Именно на такую, нигилистически голую бытийственность тела, по мнению Агамбена, указывают демонстративно-бесстыдные лица современных моделей.

Но какое впечатление на нас производит эта чистая познаваемость? И действительно ли в перформансах Бикрофт нагота не состоялась?

Абсолютно аналогично тому представлению о наготе, к которому приходит Агамбен, анализировал и Батай возможность познания объекта. За тем исключением, что французский теоретик сосредоточен не на результате познания, а на процессе — и в нем он видит предпосылку для специфического опыта, в котором объект и субъект сплавляются воедино. Субъектом оказывается сам опыт, а его объектом — неизвестность. Детально описывая свою концепцию «внутреннего опыта», Батай самостоятельно подходит к образу наготы даже в условии, когда его рассуждение пролегал вне контекста эротики, — и нагим у него становится сам познающий субъект. «Но в этом состоянии наготы, безответного моления я все же замечаю следующее: оно держится на устранении мнимостей», — пишет мыслитель. Иначе говоря, держится на устранении той самой загадки, — основанной на осознании познаваемости объекта, — о которой пишет Агамбен. Культивируемый Батаем экстаз следует из диалектического взаимодействия знания и незнания, когда сразу за полным познанием (вернее, его субъективным ощущением) следует опыт подлинного незнания. Этот опыт сигнализирует о замыкании по-

знания на тупике обнаруженного отсутствия предполагавшейся прежде загадки. «Незнание сообщает экстаз» — выносит Батай свое заключение, словно лозунг.

Практически все идеи Батая основываются на переосмыслении древних или даже архаических концепций, — и в первую очередь религиозной мистики, которая очищается теоретиком от мифологии, сохраняя сам трансгрессивный потенциал. В связи с его рассмотрением познания объекта может прийти ассоциация с эпизодом христианской мифологии. Один из учеников подходит к могиле — видит, что камень отвален, смотрит внутрь... «И увидел, и уверовал» (et vidit, et credidit. — Ин. 20, 8). Сам Батай не обращается к этому эпизоду, но к нему отсылает Диди-Юберман со следующим комментарием: «Что он увидел? Ничего, если быть точным. И это ничего — трехкратное ничего: несколько белых пелен в полумраке каменной полости — эта пустотелость и запустила диалектику веры раз и навсегда. Явление ничего, минимальное явление: несколько признаков исчезновения. Не увидеть ничего, чтобы поверить во все»²⁰. Так в процессе своего исследования субъект-объектных отношений, Диди-Юберман отталкивается не от объекта сексуального желания, а от восприятия могилы. В центре рассуждения его эссе «То, что мы видим, и то, что смотрит на нас» — идея, что иногда воспринимаемый нами объект сам начинает «смотреть на нас», и происходит это в том случае, если его подкрепляет утрата. Опыт видения становится для нас осязательным именно тогда, когда созерцаемый объект тем или иным образом отрицает себя, говорит о своем опустении, нигилизме содержания, и тем самым угрожает смертью воспринимающему субъекту.

Диди-Юберман приводит вышеупомянутый библейский пассаж, чтобы противопоставить друг другу «человека веры» и «человека тавтологии» — как два способа человека «справиться» с замогильной пустотой объекта. Вся христианская культура построена на заглушении страха осознания смертности физического тела, и эскапизме через перенос внимания на художественные образы, которые уносят портрет умершего к иному миру, миру чистой, горней и небесной красоты. По тому же принципу христианская алхимия отрицала конечность как таковую, и в частности конеч-

ность своего познания, мысля возможность бесконечного перевоплощения объектов на пути к лучшим сущностям; а искусство и философия отправляли истину по пути аллегорических трансформаций. Христианин «видит и верует» — видит отсутствие и верует в инобытие. Но в XX веке западный мир порождает «человека тавтологии», который сделал все, «чтобы отвергнуть скрытые свойства объекта, с триумфом провозглашая его явную — минимальную, тавтологическую — тождественность: «Этот объект, который я вижу, есть то, что я вижу. Точка. Все». Выходит, он сделал все, чтобы отвергнуть темпоральность объекта, ведущуюся в нем работу времени или метаморфозы, работу памяти — или наваждения, — ведущуюся во взгляде»²¹. Эта циничная позиция также не чужда эскапизма, — утверждает Диди-Юберман, — и особенно наглядно это демонстрируется на примере созерцания надгробного камня, который человек тавтологии видит только как геометрический объем, отказываясь размышлять о судьбе физического тела и переживать опыт столкновения со смертью, — точно так же, как и искать утешения в возможности инобытия. Но не становится ли именно это тавтологическое видение путем к новому типу мистического опыта (или же «внутреннего опыта») переживания самой бессмысленности чистого бытия объекта, его освобожденной от стыда наготы в отсутствии тайны?

История искусства уже знает практику намеренного создания «тавтологических объектов» — Диди-Юберман приводит американский минимализм как самый радикальный премьер такого искусства. Вне зависимости от различия теорий, все художники направления, так или иначе, ставили своей целью создание объемных геометрических фигур, не свидетельствующих решительно ни о чем, помимо самих себя. Это должны были быть объемы, не отсылающие ни к чему за своими пределами, мало того, максимально препятствующие любым референциям и аллегорическому переносу значения на какие-либо умозрительные фигуры. Объекты, отказывающиеся от всякой фикции времени, так же, как и от пространственного иллюзионизма, который мог бы дать пищу человеку веры для возношения в горний мир. Что характерно, работы классиков минимализма подчеркивают принцип тав-

тологии еще и серийным принципом работы — повторяя сами себя от проекта к проекту. Некоторые из этих проектов в свою очередь состоят из дублирующих друг друга геометрических форм, как бы демонстрирующих отсутствие смысла в переносе и невозможность подлинной трансформации значения, а вернее, его отсутствия.

Если минималисты, в каком-то смысле, дублируют гробы — геометрические формы, которые грозят уничтожением созерцающему субъекту, то Бикрофт создает телесный минимализм, выстраивая такие же тавтологические скульптуры из традиционного объекта сексуального желания и главного фетиша капитализма — женского тела. Перформансы Бикрофт символично носят одинаковые названия — вначале ее инициалы «ВБ», затем порядковый номер работы, — словно речь идет о фабричном производстве, а не искусстве. Вне зависимости от вариаций, модели всегда получают указание не говорить, не двигаться и не смотреть в глаза зрителям. Почти всегда они стоят в самой нейтральной позе — ноги прямо, руки по швам, и композиционно выстроены в структурные решетки. Иначе говоря, Бикрофт делает все для того, чтобы объект женского тела предстал перед нами в предельно тавтологичной форме, являясь тем, что он есть, и больше ничем. Различия фигур не бросаются в глаза — напротив, способ подачи «съедает» само их значение; отсутствующее выражение на лицах никак не передает отношения женщин ни к собственной наготе (ни в форме смущения, ни в форме циничной демонстрации или же соблазна), ни к зрителю. Фактически, это приравнивает лица к телам, лишает их привилегированной роли — и полное отсутствие психологизма и субъективности только усиливает объектную силу тела. Один из перформансов — «ВБ47», показанный в Венеции в 2001 году, — подчеркивал и тематизировал эту обезличенность, когда головы женщин, вместе с волосами, были облачены в маски телесного цвета. Сами фигуры были полностью обнажены и лишены малейших цветовых акцентов, что способствовало полному стиранию различия между лицом и телом, придавая выставленным телам сходство с забинтованными мумиями.

Это позволяет поднять вопрос — насколько, собственно, тела, используемые Бикрофт



Ванесса Бикрофт «B545», 2001. Зал искусства, Вена.

в перформансах, сохраняют характеристику именно «женских» тел? По общепринятому мнению, они несут в себе некую агрессию, но имеет ли эта агрессия гендерный и сексуальный характер? Будучи лишенными ауры, тайны, коннотаций, референтов к каким-либо женским архетипам, не скрывающие в себе никакой латентности, антиэкспрессивные, антипсихологические и безэмоциональные, они практически теряют статус сексуального объекта. В пределе подобной объективации женское тело перестает быть эротичным, и становится объектом как таковым, — стремящимся к тому, чтобы стать «специфическим» по завету минимализма.

Бикрофт выстраивает женщин в определенной одежде, в определенной последовательности. Это кажется скорее инсталляцией. Перформанс заключается только в том, что через время составленная Бикрофт композиция естественным образом «разрушается» — моделям позволено демонстрировать усталость, стоя более расслабленно, прислоняться к стенам или даже усаживаться на пол. Эта естественность вновь помещает их в сартри-

анскую «ситуацию», возвращая феминность и эротизм. В первой же части перформанса этих женщин можно назвать практически андрогинными, поскольку в своей нигилистической наготе они являются лишь частями узора. Достигая предела объектности, они становятся так же и субъектами в своем невербальном воздействии на зрителя. «Сила минималистского объекта мыслилась в неизбежно intersubjectных терминах. Короче говоря, объект в данном случае мыслился как “специфический”, весомый, сильный, неукротимый и озадачивающий в той самой мере, в какой исподволь становился неким субъектом по отношению к своему зрителю...», — писал Диди-Юберман²².

Если усталые феминные тела в конце перформанса Бикрофт лишь предлагают себя эротическому желанию, то в его начале они претендуют на нечто гораздо большее. Точно так же, как модели Рена Хана воплощают результат реализованного садистического желания, модели Бикрофт символизируют постигнутую возвышенность объекта познания, вместе со сквозящей из его недр пустотой, кото-

рая угрожает и преследует субъекта словно наваждение. В своем безразличии и антипсихологизме они «смотрят на нас», нарушая нашу личную обособленность. Так же, как минималистский объект стремится к тождеству с надгробным камнем, женское тело в перформансе Бикрофт стремится стать трансцендентальным объектом для каждого посетителя. Нельзя не вспомнить возвышенное описание любовного чувства у Батая: «Для влюбленного любимый человек — это прозрачность мира <...> Это непрерывность бытия, воспринимаемая как освобождение через бытие самого влюбленного. <...> для влюбленного любимый человек равнозначен истине бытия»²³.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Агамбен Дж. Homo Sacer: суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011.

² Там же.

³ Палаткина Д. Интервью со Спенсером Туником: «Энергия, высвобождающаяся во время моих перформансов, феноменальна» // *The Art Newspaper*, 11 декабря 2014, доступно по <http://www.theartnewspaper.ru/posts/1089/>. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 8 октября 2018.

⁴ Там же.

⁵ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Перевод с французского Виталия Колядко. М.: Республика, 2000.

⁶ См. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. «...когда именно все тело становится плотью, или в случае какой-то вялости его жестов, которая не может интерпретироваться ситуацией, или в случае деформации его структуры <...> которая показывает нам сверхобильную фактичность по отношению к действительному присутствию, требуемому ситуацией. И эта открываемая плоть особым образом непристойна, когда она раскрывается кому-то, кто не испытывает желания и не возбуждает свое желание. Особое рассогласование, дезадаптация, разрушающая ситуацию в то самое время, когда я ее постигаю, и показывающая мне плоть в ее расцветшей косности <...> в то время как я не испытываю к этой плоти желания, — вот что я назову непристойным».

⁷ Агамбен Дж. Homo Sacer.

⁸ Батай Ж. Проклятая часть. М.: Ладомир, 2006. С. 618.

⁹ «Апатия — это дух отрицания, приложенный к человеку, который выбрал для себя быть суверенным. Это, некоторым образом, причина, или принцип, энергии. Сад, кажется, рассуждает почти что

следующим образом: современный индивид являет собой некоторое количество силы; большую часть времени он свои силы растрчивает, отчуждая их в интересах тех подоби, призраков, каковые называются другими, Богом, идеалом...» Бланшо М. Сад // Маркиз де Сад и XX век. М.: Ад Маргинем, 1992. С. 82.

¹⁰ Бланшо М. Сад. С. 83.

¹¹ Ерофеев В. Маркиз де Сад, садизм и XX век, доступно по http://samlib.ru/v/victor_v_e/markiz_de_sad.shtml.

¹² Агамбен Дж. Нагота. Перевод с итальянского Марии Лепиловой. М.: Грюндриссе, 2014. С. 119.

¹³ Сартр: «Садист постигает вновь свое тело как синтетическую целостность и центр действия; он находится в постоянном бегстве от своей фактичности, испытывает себя перед другим как чистая трансцендентность; для него отвратительна тревога, он считает ее унижительной; возможно также, что он просто-напросто не может реализовать ее в себе», «Садизм есть стремление воплотить Другого посредством насилия <...> садист отрицает свою плоть и в то же время располагает инструментами, чтобы силой открыть Другому свою плоть». Сартр Ж.-П. Бытие и ничто.

¹⁴ Агамбен Дж. Нагота. С. 117.

¹⁵ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто.

¹⁶ Бланшо М. Сад. С. 84.

¹⁷ Clifton J. Interview with Ren Hang // *Vice*, September 5, 2013, доступно по <https://www.vice.com/sv/article/ppmen7/the-art-of-taboo-ren-hang>.

¹⁸ Агамбен Дж. Нагота. С. 138.

¹⁹ Батай Ж. Проклятая часть. С. 586.

²⁰ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, Ленинградское отделение, 2001. С. 22.

²¹ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. С. 19.

²² Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. С. 40.

²³ Батай Ж. Проклятая часть. С. 403.

Злата Адашевская

Родилась в 1992 году в Кременчуге, Украина.

Теоретик кино, художественный критик.

Живет в Москве.

MAAILMANLOPPU

40 1 1 9 30 40 1 50 30 60 70 300

ОБРЕЗАНИЕ БЕСКРАЙНЕЙ ПЛОТИ



режиссер: Александра Пистолетова
драматург: Алина Шклярская

МЮЗИКЛ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ О ХИРУРГИЧЕСКИХ ОПЕРАЦИЯХ,
СЧАСТЬЕ И ФУТУРОЛОГИЧЕСКИХ ПРОГНОЗАХ.

Афиша постановки «Обрезание бескрайней плоти» театра Mailmanloppu,
2016–2018.

Александра Абакшина
и Алина Шклярская

Powder room проектного театра Maailmanlorpu

*Можно так и не встретить
СОВСЕМ НОВУЮ ГЕН,
поскольку у нее много обличий.
Но не бойтесь, она всегда в матрице,
она вездесущий интеллект,
анархокибертеррористка, действующая
как вирус нового мирового беспорядка.*
VNS Matrix¹

Эта история выращена в пробирке. Она выращена в пробирке, поскольку у нее нет отца, нет врага, нет ничего, что бы в виде Другого привело к экстазу и делению клеток. Это не настоящая история.

Неоригинальные процедуры

Фальстарт. 13 ноября 2017 года личным сообщением от друзей я получила отзыв Виктора Вилисова о спектакле «Мама, ты долбишься в глаза?»² Разбирая спектакль по элементам: аудиальная часть, визуальная часть, их качество и соотношение, Вилисов заключил: «Спектакля как такового не было». Я воспользуюсь этой фразой, чтобы обозначить проблему. Не является ли ошибочным предлагаемый способ распутывания элементов? Действительно ли спектакль сплетается из множества тех элементов, на которые театральные критики раскладывают произведения? Являются ли звук, артист/перформер, сценография, видео и другие медиа теми компонентами, что отвечают за сложность, за значение/материю (matter)?³ Короче гово-

ря, является ли сегодня спектакль/театр аудио-визуальным (мне важно использовать черточку в слове «аудиовизуальный», позже поясню почему) искусством? Я предположу, что нет. И тогда каковы новые способы производства театрального события? Кое-что действительно стало невозможно делать/повторять/воспроизводить. Можно лишь стать репликативной: «Я копицефтерский биополитический агент, считающий половые гормоны свободным и открытым биокодом»⁴. Представьте, что у вас в наушниках звуки дождя, и на улице тоже идет дождь. Согласитесь, что в этот момент вы не размышляете о настоящем и ненастоящем. Слушать дождь в наушниках, когда идет дождь — это как дрэг помножить на дрэг. Развернулись хляби небесные — непростая процедура. Производство опыта.

Старт. Мы постоянно хотим что-то отменять. Пример:

— это анальное отверстие=анальное отверстие, можно крикнуть в нем и услышать эхо, лечь в нем спать, сделать его нарядным.

Человек с ASS HOLE должен устроиться на работу, на которой он будет преимущественно сидеть или стоять. Он может бояться своего начальника, и тогда его сфинктер будет сокращаться чаще. Сожмется навсегда, и быть повешенным перестанет быть стыдно. Наказание ASSоциируется с ASS. Бант снимает предикаты ASS.

Сегодня он, наярженный, ничего не делает, отменяет секс.

— Меня что, догоняет кукла?

Она отменяет диалог⁵.

Не то чтобы нам просто интересно что-то отменять. Мы против процедур, которые могут обозначаться фразами: «Все со всем связано», «взбрело в голову», «метод свободных ассоциаций». Как и Папа Римский, Франциск отменил ад не потому, что это взбрело ему в голову. Таково положение вещей теперь: ада нет. Нет двоимирия. Как быть тогда с текстами для театра и всей методологией их разбора? Вместо погружения на глубину существующего текста мы предлагаем «бесконечно обмениваться и обмениваться губами, краями»⁶.

— Это совершенно не относится к теме, но мне не нравится, что театральные критики в последнее время оправдываются, что нужен новый язык, потому что они не знают, видите ли, как описывать спектакли. Театральный эсперанто? Кому он может быть нужен? Слова уже выдумывали обэриуты. Мне кажется, им не стоит оправдываться.

Спектакли Maailmanlorpu копируют некоторые акты. Тут самое важное — выбрать, что именно ты копируешь. Находясь в одной шайке с Сэди Плант, группой Киберфеминизм, Донной Харауэй, Добро пожаловать в кукольный дом, Люс Иригарей, Аллой Митрофановой, Maailmanlorpu выбирает для себя копирование прядения, или сучение.

- Сучение волокон между ладонями
- Сучение волокон о поверхность
- С использованием веретена
- С использованием прялки
- С использованием прядильных машин

У сучения есть стадии, каждая из которых равна фазе приготовления проекта и последующего его реинжиниринга:

- Подготовка волокнистой массы и формирование из нее ленты
- Рыхление. Ослабление
- Смешивание
- Трепание
- Чесание. Чтение
- Предпрядение. Спининг
- Прядение

Матрицы, перфорации и воображение

Режиссер постанатомического театра — режиссер без воображения. В отсутствии

способности внутреннего видения, видения в картинках, создается необходимость обращаться к воображению без образа. Воображение без изображения. Это воображение с выколотыми глазами. Самое время вернуться к фразе «спектакля как такового не было». Можно вспомнить знаменитую историю про корабли Колумба и индейцев. Когда корабли Колумба подплывали к Карибским островам, никто их не видел, хотя они уже были на горизонте. И только шаман наблюдал необычное природное явление: рябь над водой. Он вглядывался в эту рябь с упорством. Что за сеточку он набросил на корабль, чтобы наконец увидеть его? Как он эту тканую модель передал своему племени, чтобы они тоже увидели корабль? Сомневаюсь, что он пользовался образами вроде: представьте, что там нагромождение типи на огромной лодке, или еще что-то в этом духе. То есть вряд ли он разбил корабль на элементы и затем собрал его в воображении индейцев. Но воображение он использовал, чтобы соткать матрицу. Как может получиться спектакль, которого не было? Мы возвращаемся к вопросу: к тем ли элементам спектакля обращаются зрители/критики для его анализа, то есть для его распознавания, для распутывания смысла/значения? И если театр — это не аудио-визуальное искусство, то какую матрицу нужно накинуть на спектакль, чтобы «увидеть» его? Матрица не является изображением. Это решетка и ячейки. Ячейки заполняются произвольно, это дыры, куда можно попасть или не попасть (и ничего страшного). Сама решетка тоже не обладает свойством привычной жесткости. Она может быть изготовлена из мыльных пленок. Или, например, пьесы-матрицы Maailmanlorpu: решетка формируется из явных или невидимых тестовых рамок. Ячейки наполняются по ходу производства спектакля. Ячейки могут быть «слепые», или вакантные. Но произвольное (но не бессмысленное) их наполнение никак не влияет на ход спектакля. Он не обрушится в случае непредвиденного ухода некоторых участников. Не будет сбоя, если я забыла USB-накопитель с музыкой или видео. Матричная функция ДНК. Как может получиться спектакль, которого не было? Возможно, не следует расчленять спектакль на части не только при его

восприятию, но при его проектировании. Конструктор другой. Воображение без изображения. Спектакль — это решетка+ячейки. Наподобие прозрачных листов Джона Кейджа: наложить одно на другое. Разница с технологией Кейджа все же существенна. Кейдж понимает наложение калек, графичность ячеек на плоскости партитур, совпадение/случайность/шанс — как освобождение. Нам для освобождения не нужен шанс. Мы понимаем матрицу как сознательные проколы, рога и другие дефекты поверхности в форме ячеек. Ячейки здесь не синоним уютной колыбели. Дыры. «Отверстия — это не отсутствие, места, где должно быть что-то еще. <...> Для квантового физика дыры — это не отсутствие частиц, а частицы, требующие скорости быстрее света»⁷.

Дыры. Теория и практика перфораций.

Теория перфорации в проектном театре Maailmanlorpu (попадания куда надо).

Где я?

Практика перфорации в проектном театре Maailmanlorpu (попадания куда надо).

Для того чтобы сделать дырку, нужно нажать на спуск перфоратора. Она не может оказаться не там, в другом месте, она не может зарости или произойти не в свое время. Она не ждет дополнительных ассоциаций, ничем не напивается. Для этого движения — всегда подходящее время. Может быть, еще не время для того, кто его исполнит. Дело не в готовности. Дело в лени, в хорошей погоде, плохой погоде, в алкоголе.

Физиологически перфорационный выстрел лучше делать на вдохе или на выдохе?

Вдыхание.

Вдыхание.

Вдыхание.

Это все о том, что в момент перфорации никто не разговаривает ни в настоящем, ни в будущем — ни с собой, ни со зрителем.

Перфорационность — как свойство попадания куда кому надо — происходит всякий раз без сверхусилия, но как сверхспособность.

Перфорационность не ищет вариантов, то есть она исключает мультивариативность репрезентации и интерпретации.

Поиск же в проектном театре Maailmanlorpu максимально нежелателен!

Распущенность//пересечение удовольствия

Use me!

«Все, что предполагает перестановку ролей внутри пространства господства — мужская чушь»⁸. Спектакли иммерсивные, или иные, что предлагают зрителям участие, сотворчество, активность — это все те же пространства, где существует пол, господствующий дискурс, миссионерская позиция. Анус таких театральных организаций сжат. Они не готовы сказать вслед за бесполой проституткой Лиотара: «Пользуйся мной», так как «пользуйся мной» — это упразднение головы, упразднение центра.

Промежность постанатомического тетра Maailmanlorpu открыта, развернута и продлевает себя (extensions). Пользуйтесь мной! Мы никогда не призовем анонимных гостей, чтобы вывести их из анонимности. Мы не назначим другому за счет проекта обрести свой голос. Мы не расширитель для других анусов. Мы в таком типе коммуникаций, как чужой+чужой [Йожи Столет], делаем подношения друг другу в виде расширенной (extensions) промежности, упраздняем центр. Плоские онтологии. Вот какие они. Побочный эффект: сжатые сфинктеры виртуозов. Наши спектакли — это частный случай практики постановки спектаклей. В спектакле «Невесомость»⁹ мы не освобождали трансгендерных людей и не занимались тем, что предоставляли им место для говорения и репрезентации. Мы просто хорошо проводили время с небольшим подрывным характером. Социальный, политический эффекты — косвенные эффекты.

Распущенность. Я распущен, что твой свитер

Распущенность позволяет нам не быть и даже не становиться организмом. Что плохо в организме? Организованность, нужда артикулировать свое тело, формирование общего тока (духа), невозможность приблизиться к необычным касаниям. Частичные объекты тяготеют к необычным касаниям. Как вид русалки подрывает согласованность моего мозга и ступней, так и прочие чрезвычайные ситуации, аномалии и перфорации Maailmanlorpu служат рассогласованности. Maailmanlorpu — это непочетно.

Щель

Театр не является аудио-визуальным искусством. Эта черточка — щель/пробел/дыра. В этой щели помещается спектакль. Он по ней перемещается. Это не укрытие, и это не план побега или спасения. Найдем несколько примеров щелей, чтобы продемонстрировать необходимость черточки в словах (в данном случае в слове «аудио-визуальный»). Узкие глаза. Вы практически не видите этих глаз должным образом, но они видят вас (как могут). Щель, которую образует надрез/разрез скальпеля: была поверхность, подобная коже, а затем предстала поверхность с кровью, сухожилиями и жиринками. Копая палочкой в песке щель/слот для тайника, ребенок обеспокоен не столько содержимым тайника, сколько щелепроизводством/производством среза, то есть ноля. А ноль, как мы помним, это частицы, требующие скорости больше скорости света. Короче говоря, черточка/дефис/тире — это отверстие, волна, корпускула, матрица. И это все недостоверно/ненадежно: перекрестные линии, гудки, трещины и неправильные цифры — если захочешь позвонить мне и попасть на линию, по которой я передаю свои тайны, ты попадешь не туда. Ты промахнешься мимо моей щели и наберешь неправильный номер. Перекрестные линии ткутся.

Копилефт. Репликация. Книжки-раскладушки.

Мы нуждаемся в копилефте. Мы нуждаемся в копилефте как методе, с помощью которой формируем репликативные пузырьки и вилки и далее сплетаемся в микропроцессы с теми, с кем желаем быть в видовой последовательности. Мы нуждаемся в копилефте, поскольку ставим конкретные книги и статьи, а не интерпретируем их или ставим «по мотивам». Чаще всего именно из скопированных теоретических частей книг или статей и конструируется матрица спектакля. Эти копи-паст-технологии создают ядовитую матрицу спектакля и превращают все театральное событие (представление) в теорию-практику. Наше прямое (насколько возможно) копирование репликации вирусов — это риск выпасть из царства заднежгутиковых животных, из области фона, остаться невидимками для классификаторов,

но это может подарить нам много места-времени для удивления и засады. Вирусы и их эмпирические опыты подрывают наши представления о жизни и смерти, зачатии и плодородии, начале и конце, свободе и других понятиях, вечных темах и законах. Заменяв репродуктивные (продакшн и постпродакшн) процессы репликативным процессом и реинжинирингом, мы застрахованы от постепенного умирания спектакля, угасания производительности, так как он более не стирается от трения в пространстве-времени, но переписывает свой код ровно столько раз, сколько будет показан. Итак, мы создаем пьесы матрицы, состоящие из написанных нами текстов, скопированных параграфов (например, П. Пресьядо) и вымысла (удивление+допущения)¹⁰. Прибегая к воображению без изображения, мы ставим спектакли, которые по структуре скорее напоминают книжки-раскладушки или книжки-панорамы. Таким образом, спектакль театра Mailmanloppe нельзя увидеть или услышать, или прочесть. Мы предлагаем смотреть книгу, книгу-панораму, развернутую на 360 градусов. Разворачиваясь, раскрываясь, расширяясь, распускаясь, спектакль-книга-панорама театра Maailmanloppe желает: «Use me!»

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ VNS Matrix — австралийская группа, одни из основательниц киберфеминизма. В оригинале: «You may not encounter ALL NEW GEN as she has many guises. But, do not fear, she is always in the matrix, an omnipresent intelligence, anarcho cyber terrorist acting as a virus of the new world disorder».

² Спектакль театра Maailmanloppe «Мама, ты долбишься в глаза?» — текст и его визуально-аудиальный эквивалент о любви и нескромности.

Спектакль, где реализован запрет на изображение. Спектакль исследует эстетическое восприятие различных формальных актов, относящихся к женщине. Объявляет о новой ответственности деритуализированной физической и ментальной жизни суперпостсовременной женщины Наташи.

«Мое тело — это конкурс, мама! И ты должна его выиграть!»

Спектакль-тексто-гравюры с изображением снятого табу.

³ Здесь предлагается вслед за Карен Барад временно удерживать материю и значение, зашитые

в слове «matter», и осуществлять mattering: «Материя производится и производит, порождается и порождает. Материя агентивна и закрепленной свойством вещей. Иметь значение (mattering) — это проводить различия, и то, какие различия обретают значимость, имеет значение в повторяющемся производстве различных различий». *Барад К. Агентный реализм // Крамар М., Саркисов К. (ред.) Опыты нечеловеческого гостеприимства. М.: фонд v-a-c, 2018. С. 48.*

⁴ *Preciado P. B. Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era. Translated from the French edition by Bruce Benderson. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 2013.*

⁵ Спектакль software/softy «7 предикатов Саломей/ОУАГГ/о ты хорошая девочка». Это выставка-пьеса «7 предикатов Саломей», где куратор и медиатор снимают предикаты. Exhibition. Никто не соблазнен — никто не обеспокоен. Это программирование. Спектакль-софт «7 предикатов Саломей» — это установка зараженной программы «ОУАГГ/о ты хорошая девочка». В-третьих, это практика манифеста контрсексуальности П. Пресьядо.

«Технология: контрсексуальный перенос дилдо на голову, или дилдотектоника, применяемая к голове».

Количество тел (или говорящих субъектов), принимающих участие в практике: 3 (три).

Это дрез-шоу+анатомические рисунки.

Это спектакль-дискотека.

DJ Helga Zinzyver.

Проект-монстр. Патологоанатомическая ситуация.

⁶ *Plant S. Zeros + Ones: Digital Women + The New Technoculture. London: Fourth Estate, 1997.*

⁷ *Plant S. Zeros + Ones.*

⁸ *Лиотар Ж.-Ф. Либидинальная экономика. Перевод с французского Виктора Лапицкого. М. и СПб.: Издательство института Гайдара и Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2018.*

⁹ «Невесомость — документальные чтения [т]ел» — спектакль с участием трансгендерных людей, созданный по законам трансформации трансгендерного тела. Спектакль-тело о «невозможных телах». Сомнение в том, что тело именно дано, дает возможность его переконструировать.

Спектакль, которому можно задавать любые вопросы.

Вопросы, которые нельзя задавать.

Любые можно.

Который делается просто так, чтобы отомстить.

В этом спектакле только одна метафора. Все остальное — слова и тела.

«Тебя зовут Гамлет

Имя — это слово

Слово — это знак

Гамлет — это знак

У Гамлета есть х**?

Он символический?

Он реальный?

Он воображаемый?

Ты можешь себе это вообразить? реально?!»

¹⁰ Пример из текста к спектаклю театра Maailmanlorpu «Обрезание Бескрайней Плоти»: ЭПИЗОД РЕДУДИМЕНТАЦИЯ после ТЕЛЕПОРТАЦИИ

1: Привет!

2: Привет! У меня есть околяичник и поджелудочный ворс хорошие. Они знают, что мне нужно, лучше, чем ты думаешь.

1: Привет! Твои везикулярные привески пузырятся и сами демонстрируют мне это. Зачем ты произносишь это вслух? Бессмысленно тратишь энергию, которую я же тебе должен буду вернуть. Я и так знаю, что расположено у тебя между листками брыжейки маточной трубы.

2: Привет! Ха! У тебя отсутствуют соски, а у меня они есть.

1: Привет! Да, смотри, верно, смотри!

2: Привет! Да, смотри, верно, смотри!

1: Привет! Тебе не стыдно? Эй! Тебе что, не стыдно?

2: Привет! Стыд не телепортируется! Хэй!

Александра Абакшина (Пистолетова)

Родилась в 1983 году в Аркалыке.

Режиссер.

Живет в Санкт-Петербурге.

Алина Шклярская

Родилась в 1984 году в Санкт-Петербурге.

Драматург.

Живет в Санкт-Петербурге.



Александра Сухарева «Двойник», 2018.

Егор Рогалев

Форма как процесс: заметки на полях хаоса

I

Французский математик Рене Том в своем труде «Структурная устойчивость и морфогенез», цитируя эстонского биолога Иоганна Икскюля, соглашается с ним в том, что создание механизма любой машины, допустим часов, всегда происходит по центростремительной модели. «Это значит, что сначала изготавливают все части часов — стрелки, пружинки, колесики — затем монтируют на общую основу». Развитие животного, например, тритона, по мнению Икскюля, всегда организовано центробежно — от зародыша. «Сначала возникает гастрולה, в которой появляются зачатки, которые затем развиваются в органы. План существует в обоих случаях. В случае часов он управляет центростремительным процессом, а в случае тритона — центробежным»¹. От себя Том поясняет, что «это не значит, что сравнения живой механики с техникой, созданной человеком (автоматами, компьютерами и т.п.), не имеют смысла. Но эти сравнения могут быть уместными только для некоторых механизмов, уже собранных и работающих». Они оказываются заведомо неприменимыми к глобальной структуре живых существ и способам функционирования материи в целом.

Долгое время фундаментальная вера в определенность, основанная на ньютоновской механике и христианской теологии, определяла то, как человечество выстраивает свои отношения со средой, друг с другом и любыми другими живыми организмами по описанной Икскюлем центростремительной модели, представляя реальность в виде управляемого механизма, который можно

разобрать на части и точно так же собрать обратно².

Наша эпоха ставит определенность под сомнение. Уверенность в механистическом устройстве мира становится все более шаткой даже в научном сообществе, что во многом связано с возникновением в конце XX века новых дисциплин — нелинейной физики, теории сложных систем, неравновесной термодинамики и созданной Рене Томом математической теории катастроф, появление большинства из которых показательным совпало по времени со стремительным развитием информационных технологий.

Мир оказывается флуктуирующим, шумовым, хаотическим, более близким к той динамически неустойчивой реальности, которую смогли в свое время создать силой воображения греческие атомисты. И именно эта неустойчивость, в которой потенциальное всегда больше реального, делает возможным существование жизни, культуры и искусства³.

II

В своих собственных, вполне визионерских для того времени рассуждениях Рене Том идет намного дальше приведенного в начале текста примера и дает несколько определений формы: как отдельно взятых «дискретных сущностей», на которые раскладывается «множество поля ощущений, создаваемого органами чувств», и как «дискретного выражения свойств среды»⁴. Суммируя его дальнейшие заключения, можно (не без риска упрощения) сказать, что форма в таком понимании представляет

собой некую математически обособленную область пространства, которая при условии сохранения собственной целостности может подвергаться различным трансформациям. Том вводит в математическое моделирование понятие «катастрофа», которое обозначает скачок или резкое изменение «в облике явлений». Форма (или система) возникает, развивается и, проходя через серию таких изменений, разрушается или эволюционирует.

Катастрофа включает в себя точку, называемую точкой бифуркации, когда система оказывается перед выбором нескольких сценариев своего дальнейшего развития. Момент выбора чаще всего определяется нерегулярными колебаниями и принципиально не прогнозируем по причине сложности устройства самих рассматриваемых систем и их высокой чувствительности к «начальным условиям», которые невозможно вычислить с абсолютной точностью. После прохождения точки бифуркации открывается пространство для множества новых явлений и состояний. Это могут быть колебательные химические реакции, неравновесные пространственные структуры или химические концентрационные волны⁵.

III

Бифуркации обычно следуют друг за другом каскадами и разворачиваются в однонаправленную эволюционную последовательность, которая в неравновесной термодинамике обозначается как «стрела времени». Стремление материи к равновесному и рассеянному состоянию, то есть к энтропии, парадоксальным образом делает ее активной и запускает в системах процессы самоорганизации. Из этих постоянно усложняющихся систем и складывается гиперхаос — глобальная вероятностная картина реальности, предлагаемая французским философом Квентином Мейясу в качестве нового нематериального Абсолюта⁶.

Видеоработа художницы Сары Кульманн «C.A.R.R.I.E.», показанная на выставке «Опыты нечеловеческого гостеприимства»⁷, заканчивается фразой: «Отношения между свободными от романтики молекулами угле-

рода меняются, графит превращается в алмаз, алмаз в сверхпроводник, фосфор чернеет, натрий становится стеклом. Материя меняется. Будь как девяносто процентов вещества во Вселенной под давлением в сотни и тысячи миллионов атмосфер. Во время взрыва меняйся к лучшему»⁸. Человеческое и нечеловеческое отражаются друг в друге, в очередной раз стирая различие между природой и культурой, в результате чего мы сами, как и наноматериалы из видеоработы, становимся продуктами самоорганизованных процессов, частицами хаоса, складывающимися в самоподобные фрактальные структуры вроде «мозаики Пенроуза» или исламского орнамента «гирих».

IV

В своей последней статье «Кость еще не брошена», вышедшей в 2000 году, Илья Пригожин рассуждает об истории как о последовательности бифуркаций. Главный пример, на котором он базирует свое рассуждение — стремительный переход от палеолита к неолиту, произошедший практически одновременно в разных точках планеты. Драматический качественный сдвиг в истории человечества, который Пригожин связывает с более систематическим освоением растительных и минеральных ресурсов, привел к разделению труда и социальному неравенству, крайние формы проявления которых имели место вплоть до XIX века, пока новый виток развития технологий не дал толчок к пересмотру социальных отношений. Наступление «информационной эры» видится Пригожину не менее значимым событием, он связывает его не только с новыми надеждами, но и с рисками возникновения новых форм контроля и порабощения⁹. Немецкая художница Хито Штайерль в тексте «Море данных: апофения и (не-)распознавание закономерностей»¹⁰ также сравнивает современность с неолитом, но уже в куда более пессимистическом ключе. В стремительном пространстве и развитии технологий она видит причину возникновения нового типа магического мышления, порождающего суверия¹¹.



Сара Кульманн «C.A.R.R.I.E.», 2017. Кадры из видео.

V

Описывая разницу между метаболической, то есть развивающейся во времени и пространстве, и статической формами, Рене Том замечает, что любая форма в конечном счете может рассматриваться как метаболическая¹². В случае тех форм, которые мы привыкли считать статическими, метаболизм распределяется на временных шкалах, превосходящих возможности нашего восприятия, в связи с чем может определяться только по косвенным признакам.

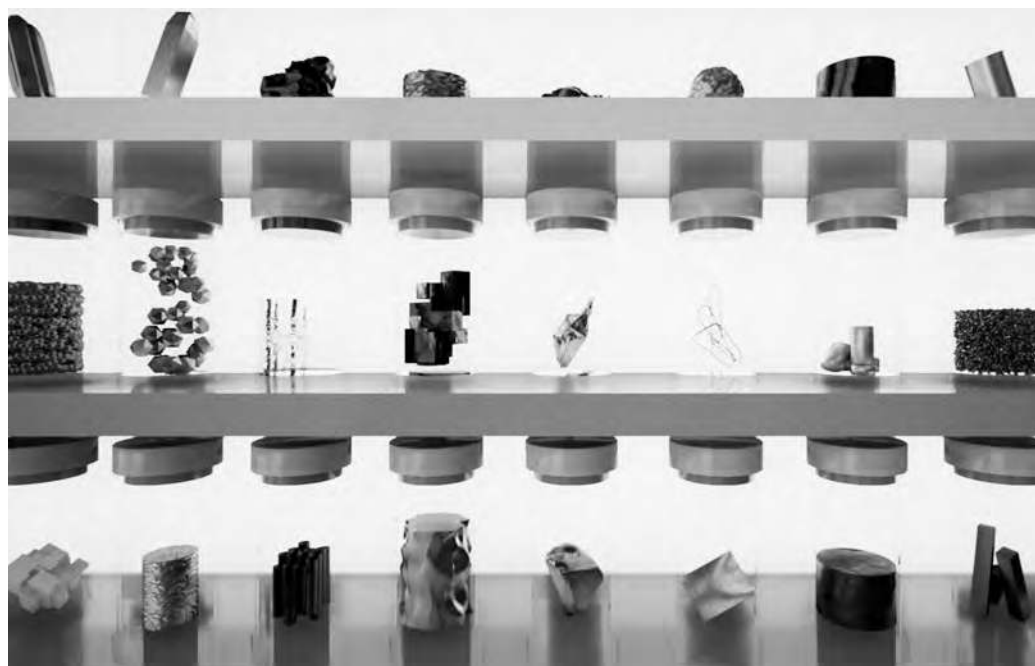
Любой камень, скала, метеорит, доисторическая окаменелость (то самое архиископаемое, которое Квентин Мейясу использует в качестве своего главного философского аргумента), угрожающе надвигающиеся на нас в своей неподвижности — это предельно замедленные гиперпроцессы¹³, метаболические формы, изменения которых мы не замечаем по причине того, что их длительность оказывается колоссально растянутой относительно времени существования любых живых организмов.

Подобная точка зрения открывает возможность мира, в котором остается не так много места для противопоставления субъ-

екта и объекта, как и прочих дихотомий и бинарностей. Но отменяются они с учетом иных установок, чем те, которые предлагает объектно-ориентированная онтология. В данном случае перед нами разворачивается плюралистическое многообразие форм, пересекающихся и включенных друг в друга на разных уровнях процессов, подвижных и меняющихся с разными скоростями, но по отдельности лишенных какого-то особенного онтологического приоритета. Само их восприятие, или словами чилийских ученых Умберто Матураны и Франсиско Варелы — «непрерывное сотворение мира через процесс самой жизни»¹⁴, его рождение и внутреннее разворачивание в акте познания становится вполне материальным. Процессы оказываются даны нам объективно, но не на уровне точных траекторий своего развития, а — статистических данных, оставляющих пространство для случайности и свободы выбора.

VI

Более двух миллиардов лет назад на месте современного рудника Окло в Габоне образовалась огромная гранитная плита



Сара Кульманн «C.A.R.R.I.E.», 2017. Кадры из видео.

размером в несколько десятков километров. В течение последующих 500 миллионов лет она медленно разрушалась, превращаясь в песок и глину, которые смывались и слоями оседали в дельте древней реки. За десятки миллионов лет толщина осадков увеличилась настолько, что нижние слои оказались утопленными на глубину в несколько километров, сквозь них просачивались подземные воды, насыщенные солями урана. Уран постепенно накапливался, образуя рудные тела в виде «линз» диаметром порядка десяти метров. Таким образом, около двух миллиардов лет назад сложились условия для самопроизвольной цепной реакции, запустившей работу природного термоядерного реактора, о существовании которого ученым стало известно лишь в 1970-х годах, в результате обнаружения в рудах местонахождения изотопных аномалий¹⁵.

Работа Александры Сухаревой «Двойник» в определенном смысле стала такой же аномалией внутри размеренной и неоднородной структуры выставки «Генеральная репе-

тиция»¹⁶. Повествование о цветке водного гиацинта и светящемся радиоактивном стекле — урановой вазе, тонуло в свете наполненного звуками зала. «Обывательские предметы и изысканные украшения — послы скрытого в повседневности, изредка намекающего о себе на исходе дня. Они расцвечивали зеленым сиянием хомячий уют подоконников и обеденных столов в лучах заходящего солнца»¹⁷. Отношения внутри работы как силы гравитации определяют поведение входящих в зал в присутствии опасного радиоактивного агента, производя двойника — реальный кинетический фантом, главной чертой которого является колебание.

По мнению многих свидетелей и свидетельниц разыгрывавшаяся в пространстве музея драма словно проецировала себя на окружающий городской ландшафт, где сквозь тонкий слой хомячьего уюта современной Москвы, превращенной многоэтапной реновацией в лишенное исторической памяти неместо, начинали просвечивать имперские фантазии о радиоактивном пепле.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Том Р. Структурная устойчивость и морфогенез. М.: Логос, 2002. С. 150.

² Пригожин И. Конец определенности. Ижевск: редакция журнала «Регулярная и хаотическая динамика», 1999. С. 18.

Пригожин уточняет, что такие представления, хоть и являлись доминирующими в западной культуре, но были распространены далеко не везде. Многие традиционные культуры, а также развитые культуры Востока, либо совсем не выстраивают различия между природой и культурой, либо очерчивают границу между ними совершенно иными способами, воспринимая реальность как некую «спонтанную гармонию».

³ Пригожин И. Конец определенности. С. 68.

⁴ Том Р. Структурная устойчивость и морфогенез. С. 16.

⁵ Пригожин И. Конец определенности. С. 63.

⁶ Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности. Перевод с французского Лины Медведевой. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015.

⁷ Выставка «Опыты нечеловеческого гостеприимства» проходила в пространстве Московского музея современного искусства в апреле–мае 2017 года, будучи организованной частным фондом «Виктория — искусство быть современным».

⁸ Кульманн С. «C.A.R.R.I.E.» (2017), фрагмент текста из видеоработы.

⁹ Пригожин И. Кость еще не брошена // *Наука и жизнь* № 11 (2002).

¹⁰ Steyerl H. A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis-)Recognition // *Duty Free Art*. London: Verso, 2017. P. 47–61.

¹¹ Например: «Запас слов, извлеченный из разделения сигнала и шума, удивительно пасторальный: “собираение урожая” данных, “копание” данных, “добыча данных” свидетельствуют о том, что мы как будто переживаем еще одну масштабную неолитическую революцию со своими магическими формулами»; «Различные виды сельскохозяйственных и горнорудных технологий, которые развивались в эпоху неолита, переизобретены, чтобы применяться к информации». Steyerl H. A Sea of Data. Перевод Анны Боталовой доступен по <https://syg.ma/@anna-botalova-1/morie-dannykh-apofeniia-i-pattierny-nie-raspoznaniia>.

¹² «Не стоит, впрочем, скрывать, что различие между статическими и метаболическими формами — это идеализация, которую трудно выдер-

жать до конца. Если верить в гераклитово *panta rei* (все течет), то любая форма метаболична при рассмотрении фундаментальных явлений, обеспечивающих устойчивость, в достаточно мелком масштабе». Том Р. Структурная устойчивость и морфогенез. М.: Логос, 2002. С. 79.

¹³ Обыгрывается понятие гиперобъект, использованное британским философом Тимоти Мортон в тексте «Экология без природы» // *Художественный журнал* № 96 (2016). С. 22–31.

¹⁴ Матурана У., Варела Ф. Древо познания: биологические корни человеческого понимания. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 2.

¹⁵ См. Шуколюков Ю. Природный ядерный реактор // *Химия и жизнь* № 6 (1980). С. 20–24.

¹⁶ Выставка «Генеральная репетиция» проходила в Московском музее современного искусства в апреле–сентябре 2018 года, включала в себя собрания ММСИ, частных фондов «Кадиш» и «Виктория» и была в основном организована усилиями последнего.

¹⁷ Сухарева А. Из текста к работе «Двойник».

Егор Роголев

Родился в 1980 году в Ленинграде.

Художник.

Живет в Москве и Санкт-Петербурге.



«Добро пожаловать в кукольный дом» «Ужин-роман воспитания Сильвии Вульф и Вирджинии Плат», Воронеж, 1 сентября 2018. Вид экспозиции. Предоставлено авторами.

Александра Шестакова

Броненосец в окружении небоскребов

Положение академического знания в России становится все более незавидным, а его ценность падает с каждым днем. Шанинка, одно из немногих независимых учебных заведений в России, было лишено аккредитации. То и дело выясняется, что ученые степени чиновников были на самом деле ими куплены, или что их диссертации являются плагиатом. Те же, кто занимается «неудобными» аспектами российской истории, сталкиваются с бесконечными препятствиями, а порой и вовсе оказываются за решеткой.

Какой статус в этой ситуации обретают те «художественные исследования», которые мимикрируют под академические, повторяя, порой лишь перформативно, методологии и атрибутику научного знания? Под мимикрией под научное я понимаю: использование методологий антропологов, историков и других гуманитарных исследователей (например, отстраненную работу с архивами), обращение к образам, которые принято ассоциировать с наукой (колбы, пробирки, лаборатории), философское тегирование работ.

Я рассмотрю некоторые недавние примеры. Выставка Владислава Шаповалова «Дипломатия образа», организованная фондом Виктория в ММСИ зимой 2017–2018 годов, была выстроена таким образом, что зрительница, продвигаясь по ней, оказывалась в ситуации отстраненного и невовлеченного исследователя. Первое, что он/а видит — советский архивный снимок с толпой людей, поднимающихся по лестнице, но движется в направлении противоположном их движению — к следующему экспонату — черно-белой фотографии земного шара, снятой с космического спутника. Далее рассматривает переписку официальных лиц и заведомо фрагментарную

документацию пропагандистских советских зарубежных выставок, защищенные толстым стеклом музейной витрины. Словно споря с высказыванием Паоло Вирно, которое Шаповалов приводит в интервью Андрею Шенталю¹, прошлое здесь уютно разместилось в архиве и никак не способно проявиться в настоящем.

Часто присутствие научного знания в искусстве сводится лишь к использованию в работах предметов, которые принято ассоциировать с лабораториями, экспериментами и исследованиями. Так делал, например, Илья Федотов-Федоров: на выставке «Инстинкт сохранения» в галерее «Фрагмент» осенью 2017 года по стеллажам были разложены закупоренные колбы с ракушками внутри, засушенные растения, перья, камни и так далее. Все вместе напоминало кабинет алхимика. Подобный взгляд на чуждое для искусства знание напоминает то, как в конце XIX века маски, обладающие собственным значением, в колонизированных мирах использовались как элементы декора интерьеров.

В тексте к выставке Софы Скидан «Transverse Hyperspace» куратор Александр Буренков перечислял через запятую мыслителей: Донну Харауэй, Рози Брайдотти, Юджина Такера и Тимоти Мортон², никак не раскрывая их идеи, а используя имена теоретиков как тег. В центральном зале выставочного пространства был возведен шатер, лежа в котором можно было наблюдать за сменой образов прямым из Инстаграма. Похоже устроены некоторые депрессивные эпизоды: пролистываешь ленты социальных сетей, и еще, и еще раз, картинки мелькают одна за другой, никак не отпечатываясь в памяти, скованность собственным бессилием превращает

тебя в зависшее восприятие. Объекты будто бы специально были сделаны для того, чтобы хорошо смотреться на фотографиях и поскорее включиться в поток образности. Внутри экспозиции зрительница была парализована тотальностью воздействия: сочетанием запахов, звука, доносящегося из колонок и наслаивающихся друг на друга и просвечивающих изображений. Вопреки кураторскому тексту на выставке возникало не «транзитное пространство лаборатории», а скорее тотальный конструктор никак не политизированной пассивности³.

В англоязычных и в целом в европейских контекстах практики, использующие атрибутику научного знания, обычно критикуются за включение искусства в когнитивный капитализм, что чаще всего вызвано сокращением бюджета на гуманитарные дисциплины в университетах⁴. В России ситуация несколько иная: в отсутствие рынка информации и идентичностей, «исследовательские» художественные проекты вместе с «образовательными программами», сводящимися к производству событий для отчетов пиар-менеджеров, создают ширму интеллектуальной работы, за которой скрывается лишь пустота информационного дизайна. В ситуации подорванного статуса знания крупные художественные институции (фонды, государственные и частные олигархические музеи) обретают не только олигополию на художественное высказывание, но и в целом собственность на почти любую речь, касающуюся теории и критики искусства⁵.

Я не призываю отказываться от исследования, эксперимента и познания в художественных практиках, но, с учетом положения знания в локальном контексте, требуется особое внимание к техникам мысли и к тому, каким образом практики познания останавливаются или разворачиваются в произведениях. В одном небольшом тексте не получится рассмотреть все повороты, тупики и подземные движения, но попытаюсь наметить хотя бы основные возможные направления.

«Во-первых, не смотрите, во-вторых, не смотрите, в-третьих, повторите»⁶.

Вторжение спецслужб и слежки во все сферы жизни и принуждение граждан к пол-

ной доступности личной информации вместе с абсолютной закрытостью информации о тех, кому власть принадлежит, требует постоянного уточнения понимания проблемы проницаемости объекта познания, но также и субъектно-объектных отношений: кто и кого изучает/смотрит/слушает? кто или что объект познания, а кто или что — субъект (и возможно/необходимо ли вообще такое разделение)?

«Найденный проект»⁷ Анастасии Кизиловой функционирует как постоянно дополняемый сайт, на котором любой/любая желающие могут анонимно оставить невоплощенную идею. С одной стороны, работу Кизиловой можно интерпретировать как жест максимального ускользания от стабильной идентичности: художница передоверяет финальное содержание собственного проекта анонимному множеству интернет-пользователей, которые могут вписать в документ все, что им вздумается, а изменяться проект будет с каждой новой записью до тех пор, пока не перестанет существовать. В этом можно обнаружить немало бесстрашия, поскольку проект неизбежно становится уязвимым для интернет-троллей. С другой — возникает вопрос собственности на речь и видимость в целом. Создавая место для предъявления чужих идей, художница действует по лекалам платформенных корпораций. Якобы свободно циркулирующие статусы «Вконтакте» теперь могут быть переданы (и передаются) государственным служащим или рекламным компаниям, а под проектом-платформой стоит всего одна подпись художницы, и именно она говорит, когда необходимо рассказать о «Найденном проекте», в то время как анонимные дарители идей лишены голоса. «Найденный проект», первоначально представляющийся экспериментом по максимальному самоустранению художницы — близкому к авангардистским опытам — при более внимательном рассмотрении оказывается случаем информационного присвоения и дизайна.

Голландский художественный критик Свен Люттикен на примере одного из разделов выставки Йонаса Стала «Новая мировая академия» показывал амбивалентность как проявления, так и сокрытия. На одной стене висели плакаты, документация акций и высказывания активистов движения за права мигран-

тов и беженцев «Мы здесь», а на противоположной, посвященной «Пиратской партии», — коды шифрования и черные квадраты, напоминающие тех, что используются для того, чтобы спрятать части цифровых изображений.

«Невидимые алгоритмы отделяют тех, кто социально невидим, от тех, кто считается полноценным гражданином и субъектом. Последнее в свою очередь оказываются под подозрением, поскольку видимы не только теми, кто щелкает на их профили в Фейсбуке и видео на Ютубе, но также и невидящими глазами: ботами и программами, ищущими закономерности, превращающими их данные и метаданные в ценную информацию»⁸, — отмечает Люттикен.

Работа Евгении Сусловой «Сеанс» состояла из двух небольших комнат, S1 и S2, разделенных стеной с окном посередине. В комнату S1 заходила зрительница, согласившаяся надеть нейроинтерфейс, в S2 — «наблюдательница» без каких-либо дополнительных технических средств. Начало сеанса маркировалось голосом медиатора, сообщавшим, что S1 должна была сосредоточиться «особым образом» для того, чтобы увидеть S2: в ре-

зультате импульса, идущего от мозга, включался свет, и стекло между пространствами становилось прозрачным.

S2 не могла контролировать собственную видимость: она управлялась действиями другой стороны, но также и алгоритмами. Непроявленность алгоритмов, структурирующих видимость, становилась особенно явной, когда в системе происходил сбой, например, когда одна из участниц контакта не могла «особым образом» сосредоточиться на окне. Если же контакт между сознанием S1 и нейромедиатором был удачным, то S2 сталкивалась с насилием взгляда, от которого нельзя было закрыться или спрятаться.

В работе Сусловой сама возможность внешней зрительской позиции отсутствовала. Процесс познания здесь осуществлялся через совместное внимание. Внимание в «Сеансе» было не чем-то, принадлежащим субъекту, а, скорее, отдельной динамической сущностью. Его отделение, высвобождение и помысливание — важная критическая задача во времена, когда когнитивная функция становится механизмом для извлечения прибыли. Обмен сигналами проходил по маршруту: со-



«Добро пожаловать в кукольный дом» «Ридинг-месса на платьях», Минск, 1 июля 2018. Документация чтений. Фото Анна Аверьянова. Предоставлено авторами.



Софа Скидан «*Transverse Hyperspace*», 2018. Предоставлено автором и галереей Фрагмент.

знание — технология — технология — взгляд — взгляд. Правда, технология не стала частью общности, в которой несколько различных элементов соединились, сохраняя при этом целостность, а, скорее, была тем внешним условием, без которого контакт и сам процесс познания были невозможны, но также был бы он невозможен и без участников «когнитивного микрособытия». Сознание участника «Сеанса» становилось на восемь минут лишь одним из элементов сложной системы контакта, кажущейся универсальной, но в полной мере проявляющей себя в разрывах и несовпадениях.

<...>

«Правильное» письмо и речь про искусство функционируют как дополнительный защитный нарост (ни покров, ни тело): притвориться

ся, будто знаю, как писать об искусстве, притвориться, что знакома со всеми этими модными/глубокими/сложными идеями, притвориться, что знаю, как цитировать философов, притвориться, что есть, что сказать. И еще, и еще раз, и еще. Повторять можно, пока не наскучит или пока речь не начнет сбивать, пока не возникнут сомнения в том, что есть смысл говорить так, как правильно, что такая речь адекватна тому, о чем она.

Вероятно, сейчас лучшее, что можно сделать — забыть как нужно говорить об искусстве, философии, практиках, познании, теории. На время разучиться читать для того, чтобы погрузиться в придумывание терминов, в игру смыслов, стать змеиной кожей, стать пасущимся на полянке, окруженной небоскребами, одиноким броненосцем, точкой на схеме тайфуна в Азии. Это не эскапизм советской внеаходимости, а (не)последовательное сращивание и прорастивание метаболитических⁹ сред-паразитов из чего-то заимствованного, из чего-то сказанного, из чего-то не сказанного, из чего-то противоречивого, из ответных импульсов для соседствующих сред.

<...>

В практиках дуэта «Добро пожаловать в кукольный дом» (Ульяна Быченкова, Жанна Долгова) происходит такое сращивание и прорастивание. Их вторжения нежны и мобильны: зин, текст, поэтическая интервенция, званый ужин, шалаш. Они раскрываются так же мгновенно, как и собираются, с одной стороны, встраиваясь в уже заданные условия, а с другой, каждый раз разрывая ситуацию вторжением множества неучтенных сущностей, шумов, трикстеров, девочек и мальчиков, подростков и подружек, обменивающихся заимствованными фамилиями как платьями. Аппараты, формирующие среды, здесь максимально изменчивы: это текущие миры «ситуационного знания», в которых термины производятся и забываются, а язык — постоянно расширяющаяся поверхность с «вплетенными» в нее и одновременно разрывающими ее же говорящими. Техники мысли у «Добро пожаловать в кукольный дом» прорастают из тех повседневностей, которые обычно принято стыдливо замалчивать и игнорировать: инфан-

тильных, наивных, но также хитрых и опасных. Основной материал для строительства среды у «Добро пожаловать в кукольный дом» — письмо, застывшее и неповоротливое на первый взгляд, оно оборачивается пластичностью и позволяет бесконечно дробиться множеством афоризмов, но также и открывает все новые возможности для дестабилизации мышления воображением.

Правда, нестабильность сама по себе уже больше не обладает критическим потенциалом. Институциональная система искусства сглаживает различия темпоральностей, а музей или фонд изолированно ставит себе на службу критику. Так, непредсказуемые, мобильные работы — перформативные лекции, встречи с учеными со сколь угодно «экзотическими» сферами исследовательских интересов, музыкальные концерты и совместные физические упражнения — отлично вписываются в сетки так называемых «образовательных» программ. Более того, без подобных программ сейчас не может обойтись ни одна выставка: события должны производиться в обязатель-

ном порядке, а ширма становится все непроницаемее¹⁰.

В работе Кирилла Савченкова «The Elsewhere Logistics», как и в «Сеансе» Евгении Сусловой, позиция внешнего наблюдателя была невозможна: пришедшие становились участниками проекта, выполняя упражнения совместно с перформерами. Телесный словарь работы был заимствован из различных контекстов: боевых искусств, акций «Коллективных действий» и дыхательной гимнастики. Ход перформанса полностью определяли исполнители, но в то же время у него была единая структура и последовательность необходимых действий, вариативность возникала лишь в рассказах участников и размышлениях перформеров. Если бы не собственность на речь, которую обретали перформеры в «The Elsewhere Logistics», перформанс был бы близок к «Сеансу» Сусловой, в котором субъект становился легкозаменяемой шестеренкой «эмпатической машины». Так, Даша Гетманова во время упражнения по взаимной синхронизации действий, взятого из лексикона боевых



Софа Скидан «*Transverse Hyperspace*», 2018. Предоставлено автором и галереей Фрагмент.

искусств, рассказывала о множественных поверхках на границах между Россией и Украиной и о необходимости каждый раз влезать в новую идентичность для того, чтобы успешно пройти все инстанции. Правда, нельзя утверждать, что речь полностью принадлежала исполнителям: круг тем выкристаллизовался в процессе их многомесячного обучения под руководством Кирилла Савченкова.

«The Elsewhere Logistics» каждый раз собирался с новыми абберациями формы и смысла. Однако именно это тотальное ускользание от постоянства и представляет проблематичным: к подобной несхватываемости опыта все чаще апеллируют различные корпорации от искусства.

В конце своего манифеста «Добро пожаловать в кукольный дом» пишут о неснимаемости противоречий и разрывах: «Нам не нужна диалектическая процедура снятия противоречия, мы хотим удержания противоречий в живом неразрешенном состоянии, несостыковки и несшиваемости. К тому же дихотомическая черта, что эти противоречия расчерчивает до того, как их синтезировать, нам кажется недружелюбной меткой грубого и властного дихотомического членения мира. Потому на замену устаревшей диалектике мы вывели полилектику — продуктивную ироническую термин-грезу, сообщающую о множественности, гетерогенности, гетерохронности без возможности снятия и частичности без возможности тотализирующего распространения, мечту о локальном и ситуативном как основании Палисада Феминистской Эпистемы (и ее “нестабильной онтологии”) — в которой пышное, грустное, чистое, грязное, сладкое, тревожное плодотворно уживаются одновременно»¹¹.

В работе по прорачиванию и сращиванию сред сохранение противоречия похоже на нитки между элементами лоскутного одеяла, которые то сшивают части с различной формой и фактурой в единую поверхность, то наоборот — норовят разойтись, образуя дыры в самых нежданных местах. Во времена институционального сглаживания одной из основных критических стратегий для искусства будет производство пустот и дыр, подсовывание непрошенных темпоральностей.

«Голубой цветок» (ГЦ) или «Объединение голубой цветок» (ОГЦ) — имя иллюзорной

коллективности, созданной Сергеем Лоцмановым. «Голубой цветок» впервые заявил о себе публично в январе 2017 года, а с мая 2018 года полка, сделанная специально для распространения авторских изданий ОГЦ, располагается в ЦТИ «Фабрика». Каждая книжка ОГЦ включает в себя множество часто противоречащих друг другу речей. Это заметно в «Антропологии Голубого цветка»: в «интервью» Голубого цветка отдельные слова выделены желтым цветом, а некоторые «вставлены» красным, как будто при «согласовании» некто невидимый вторгался в текст. В «Трехмерная меланхолия прошлого» нити соединения миров особенно заметны: цитаты из различных источников на английском и русском языках вроде бы пытаются образовать единый текст, но общность не возникает, слишком уж разная у элементов фактура и форма.

Логика соединения элементов изменяется даже не с каждым новым изданием, а часто прямо внутри них самих. В начале «Трехмерная меланхолия прошлого» появляется математический термин «процесс случайного блуждания», им обычно обозначается математически заданная случайность, в которой возникновение переменных описывается так называемой вероятностной формулой. Через этот термин можно описать структуру изданий ОГЦ — не потока, но множества соединений разнофактурных элементов в соответствие с «вероятностной» формулой.

Ребусы нужны не для разгадки, это форма остановки и публичного предъявления процесса познания: изменчивого, расходящегося во множество направлений интенсификации, но все же обладающего собственной неакадемической методологией и точками сборки.

Практики «Добро пожаловать в кукольный дом» и практики «ОГЦ» находятся в маргинальной позиции относительно доминирующей культурной ситуации. Вероятно, поэтому, глядя на них сейчас, нельзя найти ответ на вопрос о возможных альтернативных будущих, но несложно обнаружить черты, необходимые для их строительства¹². Во-первых, отказ от производства искусства-как-развлечения или услуги и образования-как-развлечения. Во-вторых, отказ от пустотной событийности и слизистой поточности в пользу создания

сред, не включенных в институциональные сети обмена информацией. В таких средах важен каждый отдельный элемент и различия между ними, они избегают слизистой поточности и событийной пустотности. В-третьих, создание таких способов переописания реальности и техник мысли, которые на уровне способа существования не повторяли бы существующие властные модели. Пытаясь избежать меланхолической речи об отсутствии альтернатив, хотелось бы отметить важность их поиска, даже если в существующих условиях кажется, что это не имеет никакого смысла.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Отношения между прошлым и потенциальным, которое мы относим к будущему, намного теснее и ближе, чем мы думаем». *Шенталь А.* Владислав Шаповалов: «Я привожу коммунизм обратно в Москву» // *Артгид*, 22 января 2018, доступно по <http://artguide.com/posts/1411>.

² *Буренков А.* Текст для персональной выставки Софы Скидан «Transverse Hyperspace» в галерее Фрагмент (2018).

³ В конце рецензии на выставку Софы Скидан Егор Софронов отмечает, что для него «вовлекающей практикой» стал класс йоги, совмещенной с лекцией теоретика Екатерины Никитиной. К сожалению, я не смогла посетить занятие и ориентировалась только на то, что увидела в выставочном пространстве. Однако отмечу, что йога вместе с иными практиками конструирования тела и духа уже давно вошла в лексикон эффективных менеджеров повседневности и вряд ли способна стать «вовлекающей» практикой. *Софронов Е.* Антропocen как инста-история: о Софе Скидан // *aroundart.org*, 29 августа 2018, доступно по <http://aroundart.org/2018/08/29/antropotsen-kak-instastoriya-o-sofe-skidan/>.

⁴ Подробнее см. *Holert T.* A Politics of Knowledge in Contemporary Art // *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* no. 6 vol. 21 (2016), On Radical Education. P. 57–62; *Воропай Л.* «Художественное исследование» как симптом: о месте художника в «когнитивном капитализме» // *ХЖ* № 92 (2013). Глоссарий 10-х. Часть 2. С. 88–95.

⁵ Стоит отметить, что большая часть художественной теории на русском языке издается либо издательством Ad Marginem в партнерстве с музеем

«Гараж», либо издательством фонда v-a-c. Издание, которое вы сейчас читаете, выходит при поддержке «Гаража», а моя или чья-либо еще критическая позиция может при случае им же быть утилизирована.

⁶ Это название подзаголовка — цитата из доклада Кати Хасиной, прочитанного во время «Пяти докладов о чешуйчатости» в июне 2018 года. Тексты докладов доступны по <http://aroundart.org/2018/09/03/pyat-dokladov-o-cheshujchatosti/#katia>.

⁷ Доступно по <https://www.foundproject.net/>.

⁸ *Lutticken S.* Social Media: Practices of (In)Visibility in Contemporary Art // *Afterall*, September 23, 2015, доступно по https://www.afterall.org/online/social-media_practices#.W56t71JoTSt.

⁹ Прилагательное «метаболический» здесь используется с учетом размышлений Ильи Долгова в тексте «Метаболический дизайн» в *ХЖ* № 106.

¹⁰ Размышления о сглаживании и ширмах, безусловно, вдохновлены текстом Хито Штейерль «Беспошлинное искусство», в котором она в свою очередь ссылается на унификацию времени у Питера Осборна. *Steyerl H.* Duty-free Art // *e-flux journal* #63 (March 2015).

¹¹ «Добро пожаловать в кукольный дом». Добро пожаловать в кукольный дом! // *ХЖ* № 105 (2018). С. 66–75.

¹² «Добро пожаловать в кукольный дом» и «ОГЦ» не единственные, в чьей работе можно обнаружить строительный материал для возможных миров, они взяты здесь в качестве примера. Простое перечисление других важных практик представляется в этом тексте излишним, поскольку каждая из них потребует отдельного подробного рассмотрения.

Александра Шестакова

Родилась в 1993 году в Москве.

Художественный критик, исследовательница в области современного искусства.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Лондоне и Москве.

Андрей Фоменко

Модернизация сознания: перезагрузка

**«Альтернативные тезисы»
Галерея «Есентай», Алматы
Куратор: Тогжан Сакбаева
27.07–3.08.2018**

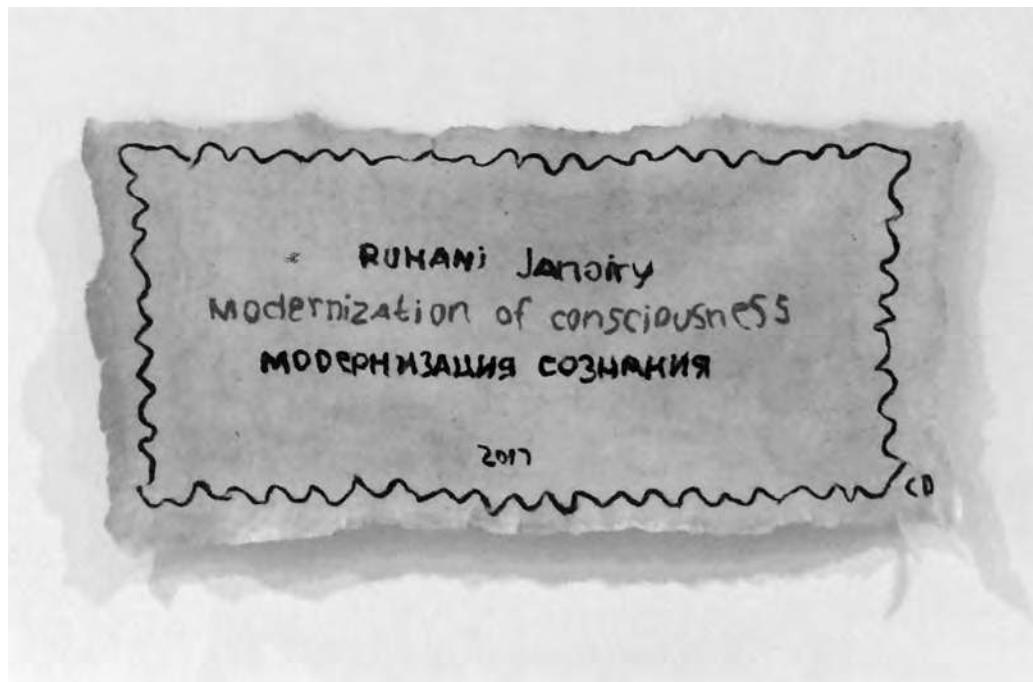
В прошлые исторические эпохи искусство, бравшее на себя общественно-политические функции (неважно, критические или апологетические), зачастую прибегало к иносказаниям и аллегориям. Просвещенные современники Жака-Луи Давида без труда считывали актуальные подтексты «Клятвы Горациев» или «Похищения сабинянок», хотя ими дело, разумеется, не исчерпывалось. В наши дни это искусство эзопова языка основательно подзабыто: публика ждет от художника «прямых высказываний» на злобу дня, а власти относятся к таким высказываниям более или менее терпимо, справедливо полагая, что их влияние на общественное сознание минимально. Но ситуация меняется, и нам впору заново осваивать забытое искусство. Эта перспектива, сколь угодно удручающая сама по себе, вполне может оказаться эстетически плодотворной. И, возможно, нам стоит поучиться у тех, кто привык жить и работать в обстановке куда более жесткого контроля, в странах, где государство не столь равнодушно относится к критике в свой адрес, хотя бы и облеченной в художественную форму.

Подобные соображения приходят в голову после посещения выставки «Альтернативные тезисы» в алма-атинской галерее «Есентай», объединившей работы художников среднеазиатского региона (помимо Казахстана представлены также Узбекистан, Киргизия и Афганистан). Признаться, поначалу я мало что понял в общем замысле. Начать с названия: о какой альтернативе речь? Аль-

тернативе чему? Может, имеется в виду, что представленные тезисы альтернативны друг другу? Легко списать «Альтернативные тезисы» на общую риторику современного искусства, которое упорно делает вид, будто движется против течения и бросает вызов конвенциям.

К счастью, экспозиция содержит прозрачные намеки, которые дают понять, что это название — не более чем эвфемизм. Главный среди них встречает зрителя чуть ли не на пороге. Работа «Модернизация сознания» (2017) Сауле Дюсенбиной — казахстанской художницы, практикующей социальную сатиру в форме дизайна, — представляет собой кое-как свалянный войлок (мне он напомнил кошмы, которые продавались в Средней Азии в советские времена и расплзались через месяц эксплуатации), в центре которого имеются три надписи «RUHANI JANGIRY / MODERNIZATION OF CONSCIOUSNESS / МОДЕРНИЗАЦИЯ СОЗНАНИЯ».

Тут требуется небольшая справка для российского читателя: «модернизация сознания», или «третья модернизация» — это программа культурных реформ, основные положения которой изложены в статье президента Нурсултана Назарбаева «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» (2017)¹. Эта программа дополняет две другие — политическую и экономическую; вместе они призваны вывести Казахстан в число тридцати наиболее развитых стран мира. «Занять место в передовой группе, сохраняя прежнюю модель сознания



Сауле Дюсенбина «Модернизация сознания», 2017.

и мышления, невозможно», — говорится в начале статьи. Однако через несколько строк мы читаем: «Первое условие модернизации нового типа — это сохранение своей культуры, собственного национального кода» (курсив мой — А. Ф.).

Дальнейшее чтение лишь подтверждает первое впечатление: составители программы, выражаясь языком Лурка, явно постарались соблюсти взаимоисключающие параграфы. Так что уточнение насчет «типа» модернизации — не лишнее. Впрочем, русский перевод оригинального казахского названия («Рухани жа ыру») намеренно неточен; правильнее было бы сказать — «Духовное возрождение». В целях дальнейшего рассуждения упомяну также, что первым пунктом последней, «практической», части статьи, где сформулирована «повестка дня на ближайшие годы», значится перевод казахского языка на латиницу.

В комментарии к своей работе Дюсенбина цитирует статью президента: «В новой реальности стремление к обновлению — это ключевой принцип нашего развития. Чтобы

выжить, надо измениться. Тот, кто не сделает этого, будет занесен тяжелым песком истории». Далее она пишет: «Я, художник Сауле Дюсенбина, пытаюсь соответствовать призывам времени в новом историческом периоде, и я не хочу быть занесенной тяжелым песком истории. И, как художник, пытаюсь объединить в своей работе три важнейшие заповеди модернизации: навыки предков, переход на латиницу и трехязычие. Чтобы выжить, надо измениться».

Войлок Дюсенбиной реет над экспозицией как знамя. Однако, рассказывает галеристка Тогжан Сакбаева, некоторые посетители в штатском, особенно чуткие к прекрасному, нашли работу больше похожей на половую тряпку (что является истинной правдой) и потребовали объяснений у организаторов. Пришлось их разубеждать, апеллируя к национальным традициям казахов.

Место, которое работа Дюсенбиной занимает в пространстве выставки, убеждает в том, что начертанные на ней слова и являются подлинным названием всего проекта. Стоит это понять, как все встает на свои

места и вопросы вроде приведенных в начале этой статьи отпадают. Каждый участник вольно или невольно (во втором случае — благодаря контексту выставки) предложил собственную версию модернизации сознания/духовного возрождения.

Так, Виктор и Елена Воробьевы в «Глобальном тексте» (2018) сделали апгрейд своей старой работы «Один из способов выравнивания горизонта» с отступающей вдаль отарой: они замазали весь фон белой краской на манер *Übermahlung* Макса Эрнста, а овец поместили буквами латинского алфавита. Как всегда у Воробьевых, злободневная реплика совмещена здесь с остроумной инсценировкой одного из эпизодов в истории модернизма — в данном случае концептуального искусства, которое вторгается в живописную среду вместе с латиницей, заполняющей казахскую степь. Учитывая то, что один из авторов (Елена Воробьева) продолжает время от времени писать картины (одновременно испытывая сомнения в целесообразности этого занятия), можно предположить, что в «Глобальном тексте» художники тоже пытаются соот-

ветствовать духу *рухани жа ыру* и вспоминают о собственной «традиции».

Двигаясь в том же направлении, что и латинизированные овцы Воробьевых, зритель встречается с видео Бахыт Бубикановой «Бозторгай» («Жаворонок», 2018), в котором художница подпевает популярной казахской песне о сироте и сиротстве, а потом начинает плакать, сроднившись с ролью жертвы, брошенной на произвол судьбы. Место действия — какой-то пустырь в Астане с трансформаторными будками, за которыми виднеется «модернистская» пирамида из стекла и металла — одно из подразделений Университета им. Н. А. Назарбаева. В комментарии к работе, напечатанном в каталоге, упоминается о «склонности к драме» как отличительной особенности казахского народа. Я бы сказал — как и любого другого. Возможно, тут существеннее то, что героиня «Бозторгая» плачет посреди столицы, будто на пепелище, а еще то, что этим плачем она пытается сродниться со своими соотечественниками — бесхитростными слушателями душещипательной песни.



Виктор и Елена Воробьевы «Глобальный текст», 2018. Деталь.

Еще одна остановка на пути модернизации сознания — переливающийся золотом рукодельный иконостас Александра Барковского «Благостный джихад» (2016–2018) с пятиконечными звездами, автоматами Калашникова, георгиевскими лентами, императорскими коронами и прочими патриотическими атрибутами, составляющими иконографию какого-то нового — и одновременно глубоко первобытного — криминально-милитаристского культа. Мне эта работа (текстильная) вдруг напомнила хоругви Тимура Новикова, особенно из числа самых поздних. Впрочем, ничего странного: это и есть очередной поворот истории, начавшейся четверть столетия назад симулятивным эстетизмом, пропущенным сквозь призму позднесоветского домашнего китча. С инсталляцией Барковского тематически перекликается видео Умиды Ахмедовой и Олега Карпова «Русские идут» (2018), в котором снято костюмированное представление в честь 9 мая в ташкентском метро — с ряжеными исполнителями и подпевающими слушателями «из толпы».

Дальнейшее движение заводит нас в «Тупик» Вячеслава Ахунова (2007). Персонаж этого фильма, снятого в одном из старых районов Ташкента, идет по узким улицам, где с обеих сторон его окружают глухие саманные стены, но раз за разом оказывается в тупике; постепенно у него появляются последователи — молодые и, как можно предположить, вполне «модернизированные» люди, чей облик диссонирует с запустением и нищенской обстановкой.

Выйдя из тупика, в самой дальней точке маршрута мы обнаруживаем «Стул и топоры» Рашида Нурекеева (2018) — автора картин и ассамбляжей-ребусов, наполненных малопонятными для непосвященного аллюзиями на реалии современного Казахстана. На сей раз прочтение не вызывает особого труда: одиннадцать топоров висят на стене, один загнан в спинку стула. Какой ни выбери — результат один; таков неутешительный итог «модернизации» по версии Нурекеева. Можно лишь уточнить, что эта емкая метафора имеет очень конкретный смысл в стране, где полным ходом идет борьба за престолонаследие и все гадают о возможном преемнике 78-летнего прези-

дента, стоящего во главе государства без малого 30 лет.

Прямой откликом на слова Назарбаева, сравнившего состояние кризиса в стране с болью в плечах (!) гусеницы, у которой начинают расти крылья, является фотоколлаж Зои Фальковой «Когда режутся крылья» (2015). Работа представляет собой трехчастный орнамент, выложенный из куриных крыльев, окороков и гузок, то есть мертвой плоти, не способной ни к каким метаморфозам помимо разложения. Левая часть триптиха своими очертаниями напоминает крылья бабочки, центральная — вышеупомянутую гусеницу, правая же образует квадрат: идеальная симметрия и равновесие этой фигуры в корне подрывают возможность движения в том или ином направлении.

Не все из «альтернативных тезисов» столь же прямолинейны и критически заточены, как некоторые из ранее упомянутых работ. Так, киргизские участники выставки (Медер Ахметов, Улан Джапаров, Марат Райымкулов, Валерий Руппель) представили проекты с «мерцающими» смыслами — как мерцает флаг в работе Джапарова «Флагшток» (2018), по словам автора, символ «мерцающей» государственности и одновременно «неочевидных решений и ситуаций», где, в отличие от ситуации, изображенной Нурекеевым, есть место для выбора. А «Куурдак — новый киргизский орнамент»² (2007–2016) Руппеля — серия ярких войлочных объектов, изображающих внутренние органы (сердце, печень, почки и т. д.), — вообще далек от политики и скорее тяготеет к концептуальному дизайну, всерьез, а не издевательски, как войлок Дюсенбиной, утверждающему ценности традиционного ремесла. Смычка между современным и декоративно-прикладным искусством, идущая вразрез с общепринятыми нормами, вообще является характерной особенностью киргизской сцены.

Еще менее очевиден «тезис» Александра Угая «Больше чем мечты, меньше чем вещи» (2015) — две ментальные карты, «восточная» и «западная», в основу которых положены, с одной стороны, китайская «Книга перемен», а с другой — «современная мифология». Основная интрига сосредоточена во второй

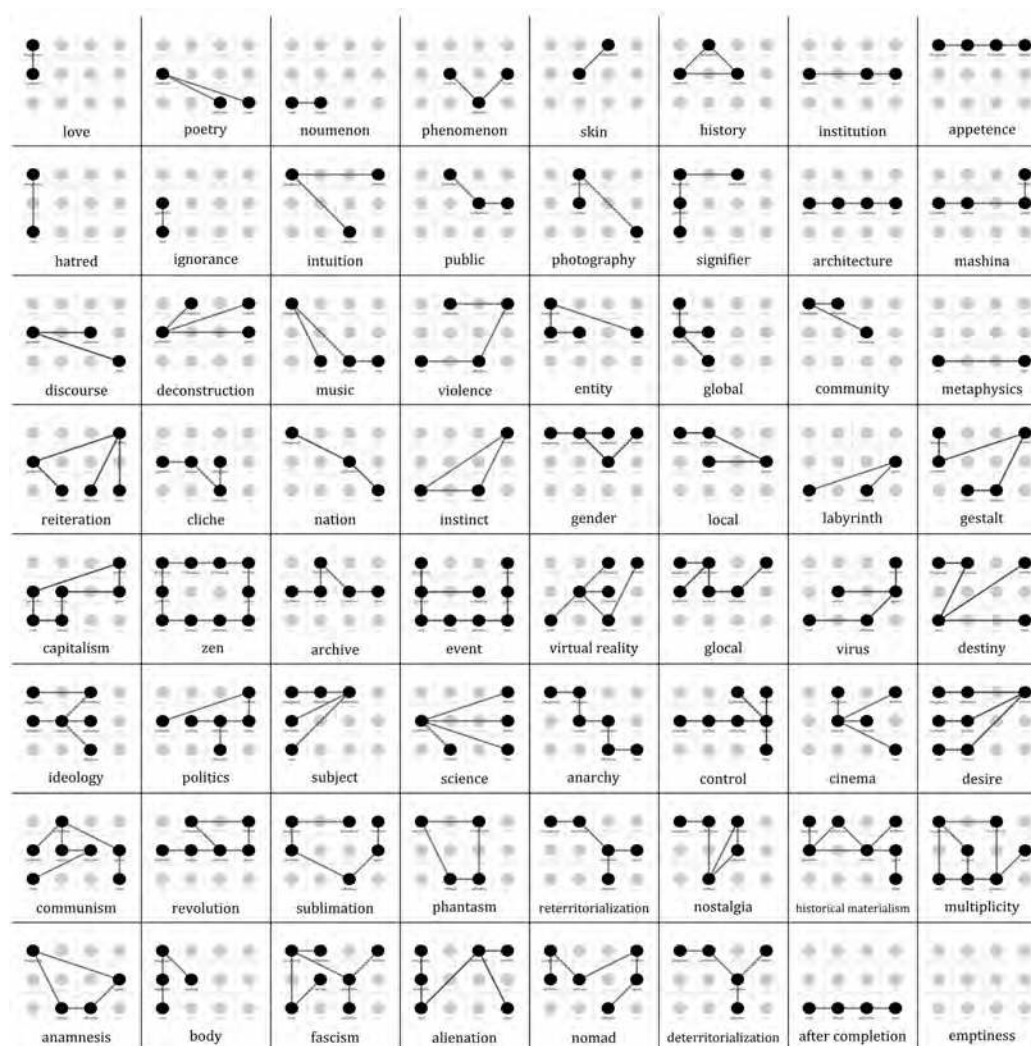


Валерий Руппель «Куурдак — новый киргизский орнамент», 2007–2016. Деталь.

карте, принцип построения которой заимствован Угаем у Лакана. Используя матрицу из двенадцати терминов, разбитых на три группы («Структура бессознательного», «Образ», «Память» и «Материя») и актуализируя в каждом случае лишь некоторые из этих терминов, художник начертил 64 «созвездия» (по числу гексаграмм «И Цзин»), то есть графических схем, соответствующих различным философским, научным и эстетическим понятиям. Так, понятию «история» соответствует созвездие «символическое — рефлексия — коллектив», понятию «метафизика» — созвездие «реальное — время» и так далее. Квазинаучный метод этой работы, с точки зрения формального решения близкой некоторым произведениям классического концептуализма, вместе с комментариями автора могут навести на мысль об абсолютной серьезности подобных определений: искусство тут словно встает на путь познания реальности. Но риску предположить, что глубинный смысл этого предприятия противоположен: мне тут видит-

ся насмешка — пусть невольная — над попытками разума описать, стабилизировать, «заклясть» мир с помощью своего категориального аппарата. Возможно, в этой и других своих работах Угай примыкает к давней традиции критики рациональности посредством систематизированного безумия, конструируя значения лишь ради их разрушения. А если так, то его проект, в своей строгой отрешенности столь далекий от публицистического духа «Альтернативных тезисов», переводит критику на другой — так сказать, метафизический — уровень.

Расположенная на втором этаже одноименного торгового центра, в окружении дорогих магазинов, галерея «Есентай» вроде бы менее всего располагает к каким бы то ни было (художественно или политически) радикальным жестам. Тем более неожиданно выглядит производимый эффект. Остается лишь пожелать, чтобы этот эффект не оказался случайностью, а был закреплён и развит в ходе дальнейшей работы.



Александр Угай «Больше чем мечты, меньше чем вещи», 2015. Деталь.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Статья Главы государства «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» // Официальный сайт Президента Республики Казахстан. доступно по http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya. Ссылка приведена по состоянию на 6 августа 2018.

² Куурдак, или куйрдак — жаркое из бараньего мяса и субпродуктов, традиционное блюдо тюркских народов.

Андрей Фоменко

Родился в 1971 году. Историк и критик современного искусства, переводчик, эссеист. Автор книг «Архаисты, они же новаторы» (2007), «Монтаж, фактография, эпос» (2007), «Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства» (2011). Живет в Санкт-Петербурге, где преподает на факультете свободных искусств и наук СПбГУ.

ALL WORK AND NO PLAY
A LI WORK AND NO PVAY
A LC WORK LND NO PVAY
AG LC WORK LED YES RVAY
I AG IC WORD LET YS RAVY
1 AG IC WORDS LET IS RAVE
7 AG IC WORDS LET'S RAVE
MAGIC WORDS LET'S RAVE

Светлана Воронцова-Вельяминова.
«Только работа и никакой игры», 2018.
Неон, стеклопластик.

Екатерина Гусева

Биеннальная случайность

**«Абракадабра», основной проект
6-й Московской международной
биеннале молодого искусства
Завод «Рассвет»
8.6.2018–31.7.2018**

Основной проект молодежной биеннале, которая формально уже существует десять лет, а по своим истокам уходит в начало 2000-х, прошел в этом году на бывшем заводе «Рассвет». Его куратором выступила Лукреция Калабро Висконти, известная работой с Франческо Бонами и художником Маурицио Каттеланом. Большого кураторского опыта у Висконти, по сути, нет: две выставки в Амстердаме, одна в де Аппель, другая в университетской галерее. В крупных проектах она выступала как ассистент куратора, и это ее первая самостоятельная работа. В разборе основного проекта мы попытаемся проанализировать десятилетний опыт существования биеннале. Одним из критериев отбора участников проекта традиционно был возрастной ценз — не старше 35 лет. Но не исключалась возможность участия художников и старше 35 лет — в составе художественного объединения, возраст большинства членов которого не будет превышать установленной границы. Начиная с прошлой биеннале, возрастной ценз также распространяется на кураторов. Во введении к выставке основного проекта Висконти ссылается на жизненный опыт Симоны Вейль, писательницы и анархистки, и иронично замечает, что по возрастному цензу Вейль также могла бы попасть в участники.

На протяжении своей истории биеннале придерживалась различных выставочных политик. Были биеннале, которые способствовали появлению новых имен, но были и такие, которые дежурно прошли чередом, никак не повлияв на художественную сцену. Масштаб и новаторство данного события напрямую связаны с организационной структурой. Новоиспечен-

ных русских художников имеет смысл выискивать не на основной площадке, а, скорее, на стратегических и параллельных проектах. Здесь можно упомянуть и кураторский проект Андрея Паршикова, и инсценировку игры «Какого черта здесь происходит?» в центре современного танца «ЦЕХ», а также выставки учеников московских школ современного искусства.

Предложенная Висконти концепция основного проекта с названием «Абракадабра» вполне отвечает последним международным биеннале: охватить все проблемы человечества сразу, но не заикливаться на какой-то одной. Слово «абракадабра» в разных странах трактуется по-своему — начиная от заклинания и заканчивая бессмыслицей. В русском же языке оно имеет абстрактное значение, зачастую с негативным оттенком. Висконти обратилась к русской «абракадабре» через статью Василия Шумова «1980-е: золотой век советских дискотек». Отсылая зрителя к советской дискотеке, где включали песню «Abracadabra» Стива Миллера, куратор интерпретирует абракадабру как музыкальную композицию, которая была одним из символов свободы, общения и обмена «контрафактом». Эта тема раскрывалась во второй главе основного проекта под названием «Если я не могу танцевать, это не моя революция. Тайные слова и другие истории», которое в свою очередь заимствовано у известной феминистки и анархоактивистки Эммы Гольдман. Так Висконти задает две траектории: танец как способ достижения свободы и феминизм. Кроме того, в экспозиции проскальзывала еще одна тема — человековедение: каждая из работ была о человеке, постчеловеке, природе без человека. Можно отме-

тить большой простор для собственных интерпретаций и складывания смыслов композиции, так как лабораторная сборка проекта выглядит как кубик-рубик — под каким углом помотришь, в таком свете и предстает перед тобой работа. Прочтешь экспликацию — поймешь одно. Заглянешь в каталог — там обнаруживается уже другой смысл. А если просто бросишь взгляд на работу — увидишь просто красивую картинку. Нечеткий наратив сбивает с толку. Такая ситуация наблюдалась не только на данной биеннале, она повторяется из года в год и в целом характерна для биеннале современного искусства. Это можно объяснить тем, что, к сожалению, биеннале — это все-таки больше смотр художников, чем раскрытие через концепцию определенных тем и проблем современности. Сложно отметить события, которые могли бы соблюсти баланс между этими двумя позициями.

Если же говорить конкретно о московской молодежной биеннале, из знаковых событий и больших открытий вспоминается не так много. Разве что «новые скучные» из критической статьи Валентина Дьяконова, которые, как в работе Петра Урбанца, разошлись кругами по воде российской истории современного искусства.

Изучая выставку и материалы биеннале, я обнаружила действительно интересное кураторское исследование. Но его подача весьма сумбурна. Язык разговора со зрителем очень сложен. Сложнее, чем выставленные работы. Висконти упоминала на пресс-конференции, что будет стремиться сделать проект не в жанре локальной специфики (site-specific), а специфики подхода (approach-specific). Так как основной проект проходил на заводе «Расцвет», экспонировать работы без учета локальной специфики можно только стандартной развеской по стенам. Поэтому нельзя сказать, что идея отчужденности от места сработала. Метод специфики подхода хорошо читается через каталог, но на самой экспозиции внимание переключается на пространство.

Художников Висконти объединила по пяти главам. Предисловие «Жизнь и смерть Симоны Вейль» делает оммаж источнику вдохновения — ипохондрически острому уму. Во введении «Разочарование и волшебные слова» раскрывается тема «экономики присутствия», этимология абракадабры, а также компиляция ранее существовавших сопроводительных текстов к выставке — повторяя их, куратор якобы стремится к их убедительности. Как повтор «абракадабры», будто многократное



Томоюки Уэно. «Обратный путь "Вояджера"», 2016. Инсталляция.

повторение этого слова может изменить реальность.

В первой главе «Время фуши. Экономика присутствия и стратегическая ипохондрия» речь идет о глобализации, истощении человека в постоянной работе, отсутствии разграничения работы и отдыха и, как следует из названия, ипохондрии. Из всего этого делается вывод: чтобы противостоять этой ситуации, не обязательно бастовать — можно использовать время принуждения в собственных целях. «Время фуши» (2018) — это одноименный видеоперформанс, запечатлевающий двух рабочих, которые устраивают гонки на вилочных погрузчиках. «Фуши» — это венгерский термин, который в коммунистический период использовался в значении «красть время завода для производства собственных товаров или для самовыражения». Как это можно соотнести с самой биеннале, проходящей на бывшем машиностроительном заводе «Рассвет»? В работе «Все о тебе» Оливии Эрнаиз на массажный стол нанесены символы из Open Outcry, языка жестов биржевых трейдеров 1990-х годов. Зритель, лежа на нем, слушает песню из слоганов банков, многие из которых закрылись после кризиса 2008 года. Из российских авторов в данной главе представлен санкт-петербургский художник Илья Гришаев с работой «Нонсенс», которую ранее можно было видеть на площадках Санкт-Петербурга и в Воронеже, о взаимоотношении механической формы и способности человека ее повторить.

Вторая глава — «энергичная субполитика танцпола» о танце как способе совместного существования, обучения и обмена — продолжая сюжет прошлой главы о подавлении протеста, поднимает тему танца как нового несогласия, бунта через поп-музыку, ухода от реальности. Полина Ахметзянова в перформансе «Нетленное» проводит параллели между Лениным и Валентином Парнахом, советским джазменом, поразившим публику танцем на спине. Неоновая скульптура Светланы Воронцовой-Вельяминовой «All Work and No Play» в виде рекламной вывески, слова которой трансформируются во фразу «Magic Words Let's Rave», коррелирует с неоновой надписью итальянского художника Диего Тонуса «I Want Everyone's Money» — можно принять эти две работы как принадлежащие одному автору. Москвичка Наталья Максимова представила

видео «ILL SEEN» (2016) года о жесте, взгляде и движении. В видео «Секретные слова и другие истории» (2016) Йонна Кинао молодые актеры зачитывают семьдесят четыре истории о создании различных паролей — у автора также вышла одноименная книга с этими историями.

Третья и четвертая главы посвящены более высоким материям — космос, темные экологии и эротические космонавты. Здесь постчеловек, апокалиптика. Анна Павлова с инсталляцией «Внутри», керамическими телами, соединенными силиконовыми трубками, которые напоминают человеческие внутренности, и «Тактильные скульптуры» Елены Артеменко о жесте художника, запечатленном в камне. Завершает Висконти историей о левитирующем человеке — «Космонавт эротического будущего» Арона Шустера — считая, что это каждый из нас исследует бесконечное «ничто». Это одна из позиций, предлагаемых человеку для новых способов познания.

Пятая глава «Школа конца времени» — часть образовательной программы. Ее соорганизаторами выступили итальянские художники Поль-Флавьен Энрик-Сарано и Амбра Питтониве. Данная программа работала с понятием «коллективный опыт» на сторонней площадке как образовательная и перформативная платформа.

В отечественной художественной среде по поводу биеннале ширятся пессимистичные настроения. В результате определяющей роли организационных структур в формировании состава участников, у молодого российского художника/куратора есть два пути попадания. Для художника это либо одна из московских школ (Родченко, База, БВШД), либо удача. Для куратора — принадлежность к крупным институциям. В основном проекте из 40 участников 8 российских. Как говорил Борис Гройс в своей лекции на Винзаводе — «Художественная выставка в эпоху интернета» — искусство продолжает быть прежде всего политическим и уже во вторую очередь экономическим явлением. Это создает уже который год разобщенность между действительной сценой и тем, что представлено на выставках в больших музеях.

По поводу взаимодействия с местным контекстом Висконти, побывавшая в первый раз в Москве проездом на биеннале в Екатеринбург, цитируя Яна Ферверта, высказалась следующим образом: «Вы не можете приехать



Вид выставки основного проекта 6-й Московской международной биеннале молодого искусства. На переднем плане: Елена Артеменко «Тактильная скульптура», 2017. Мрамор.

в определенное место и начать учить людей об этом месте и рассказывать им о нем». Она считает, что связь с местом должна возникнуть сама. Какая-то связь действительно наметилась во второй главе, но во всех прочих нарратив был обобщен.

Гендерное соотношение женщин в данной биеннале нигде не акцентировалось, но в основном проекте из восьми русских участников был один мужчина (Илья Гришаев). Данной биеннале можно было бы приписать тонкую феминистскую политику, но она осталась неявно выраженной, несмотря на отсылки Лукреции к Симоне Вейль и Эмме Гольдман.

Биеннале последних лет все теснее обнаруживают связь между собой — схожие кураторские концепции и даже одни и те же художники. Так, в последней Манифесте принимали участие художники с теми же работами, что и на Венецианской биеннале 2017 года (например, «Байда» Таус Махачевой). В результате биеннале порождает феномен скуки. С биеннале молодежного искусства таких конфузов не случилось, но хотелось бы, чтобы зритель, посещая ее выставки, находил там работы восходящих российских художников, а не бродил

среди вечных тем человечества с мыслями о биеннальной скуке. Как и прочие, данная биеннале вызвала очередной всплеск разговоров о молодом искусстве. Но можем ли мы отметить для себя что-то новое? Мы узнали, что молодое современное искусство есть. Что по своему уровню, особенно в России, оно достигает довольно высокой планки. Однако, несмотря на это, оно по-прежнему задвинуто куда-то за черту серьезной выставочной политики. Посмотрим, что же будет дальше.

Екатерина Гусева

Родилась в 1992 году в Москве. Критик, куратор. Выпускница программы по кураторским исследованиям факультета свободных искусств и наук совместной программы Санкт-Петербургского государственного университета и Бард колледжа. Курировала выставку «Немотивированный отказ» в фонде Про Арте, выставку Лорен Хартман «Северный путь» в Москве, Санкт-Петербурге и Мурманске в сокураторстве с Арсением Жилиевым. Занимается образовательными проектами в сфере современного искусства. Живет в Москве.