

ХЖЖ 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)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Наталья Серкова (Москва)
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)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Natalia Serkova (Moscow)
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 «ОколоНуля» 2009 г.

Материал: доска липа сердцевидная. Левкас на желатине, горячие и холодные слои, мел, лён.

Художественные изображения создано с помощью алгоритма DeepArt.

Фото с использованием стилистических элементов картины — Альбрехта Дюрера, «Автопортрет в возрасте 13 лет», 1448 г.

Авторская ручная работа с разными видами старения. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2019 г.

«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.

ПРАВДАДА

КОМИКС
©ХЖорА.Л.
2019

НЕВОЗМОЖНО ЗАПОМНИТЬ ИМЕНА ВСЕХ ХУДОЖНИКОВ. ОДИН ВОТ ПРЕДСТАВЛЯЕТ ЛЮДЕЙ КАК РАМКИ КАРТИН...



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 109

Постправда

Все попытки определения постправды неизменно прибегают к парадоксам. «Мы живем во времена разрушения иллюзий, но в качестве альтернативы мы предаемся еще большим иллюзиям» (З. Азизов «Политика и поэтика «постправды»...»). Или: «постправда — это характерный для XXI века режим функционирования смысла..., важная особенность которого состоит в том, что это — не ложь, а скорее, особая разновидность полуправды (С. Шурипа в «Постправда — истина на рынке»). А также: постправда — это «ложь, которая воспринимается в качестве правды даже после того, как была разоблачена в качестве лжи» (И. Будрайтскис в «Постправда — истина на рынке»).

Попытки же вскрытия истоков этого нового режима истины чаще всего апеллируют к новым информационным технологиям и созданным на их основе индустриям. В самом деле, в сетевой реальности «непрерывность навигации вбирает на равных правах и аналоговые образы, и образы цифровые, и реальность наваждений и сновидений, и данные эмпирических наблюдений, и сопровождающий их дискурс. В этой навигации... глубина проблемы не только не вскрывается, напротив, уплотняется, редуцируясь до плоскости экрана, рискуя раствориться в бесконечности отсылок (В. Савчук «Цифровой горизонт искусства»). Поэтому, когда собираются большие объемы информации, «люди внезапно начинают видеть паттерны в случайных данных», а происходит это «потому, что огромный объем данных может предложить связи, которые распространяются во всех направлениях» (Р. Салецл «Искусство больших данных...»). Отсюда может следовать вывод, что «отказ от истины является сегодня единственным продуктивным средством, позволяющим осуществлять проектную работу в поле искусства или любом другом. Возможно, для того, чтобы работать, нам всем придется смириться с тем, что истина сегодня умеет и хочет оборачиваться своей противоположностью (Н. Серкова «Мистика низкого сорта...»).

Однако пронизательные умы обращают наше внимание, что «именно на территории смещения, наслоения, уловки и монтажа происходят самые ужасные и прекрасные вещи» (Х. Штайерль «Политика прокси: сигнал и шум»). Говоря иначе и вновь невольно прибегая к парадоксам: сетевая и цифровая постправда ловит нас в ловушку лжи и фикции, но в то же время сама указывает из нее выход. Так можно согласиться, что «цифровые фейки — это правда, а не просто экранная имитация того, чего в реальности не было... Их существование, массовое распространение и живое функционирование — вполне себе правда нынешнего цифрового мира. А любая апология цифровизации — превозношение еще более масштабной фальсификации. Точнее — более масштабной правдификации» (Д. Галкин «Недетское детское...»). Более того, «поскольку подлинным опытом в условиях кризиса информационного перепроизводства является не столько опыт подлинно нового, сколько подлинно новый опыт, его новизна должна быть, прежде всего, определена отличием от всего уже виденного и слышанного... Фейк обещает радикальный разрыв с уже известным, истину не как согласие, а как раздор, непримиримость, как бунт» (К. Очеретяный «Фейкт — единица цифрового опыта»).

Тут, впрочем, крайне важно оговорить: постправда не есть категория лишь когнитивная, а сопротивление ей не может реализоваться лишь в герменевтической плоскости. Ведь в конечном счете «речь идет о кризисе идеальных структур современного мира (та же демократия, трудовая мораль, прогресс, научная картина мира), которые все хуже обеспечивают себя хоть какой-нибудь повседневной реальностью, содержат все меньше исторической рефлексии, все больше ритуализируются... Преодоление ее — это не теоретическая задача, а практическая» (А. Магун «Что-то есть...»). И можно добавить: преодоление постправды — это задача в первую очередь политическая.

МОСКВА, АПРЕЛЬ 2019

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Книжный магазин «Фаланстер»
Центр современного искусства «ВИН-АВОД»
(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»
Книжная лавка РТУ («У Кентавра»)

в Санкт-Петербурге:

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

в городах:

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

БОСЖИРА*Андрей Фоменко*

14

ИССЛЕДОВАНИЯ

ИСТИНА МИФА?*Степан Ванеян*

26

АНАЛИЗЫ

ГЛОБАЛЬНОЕ НОВОЕ ВРЕМЯ**И СОВРЕМЕННОСТЬ:****ДВЕ КАТЕГОРИИ ФИЛОСОФИИ****ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ***Питер Осборн*

40

ЭКСПЕРТИЗЫ

ВЕЛИКАЯ ТАРТАРИЯ*Николай Смирнов*

48

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

ПРОШЛОЕ КАК РЕЛИГИЯ*Хаим Сокол*

52

ТЕОРИИ

ЧТО-ТО ЕСТЬ, ИЛИ:**НАРОД ПОСЛЕ ИСТИНЫ***Артемий Магун*

60

ИНТЕРПРЕТАЦИИ

КОЭФФИЦИЕНТ ВОВЛЕЧЕННОСТИ**В РЕАЛЬНОЕ. О ФИЛЬМЕ****«ОДНА НОЧЬ В СОЦСЕТЯХ»****РАБОЧЕЙ ПЛАТФОРМЫ «ЧТО ДЕЛАТЬ»***Павел Хайло*

64

ДИАЛОГИ

ПОСТПРАВДА — ИСТИНА НА РЫНКЕ*Илья Будрайтскис, Станислав Шурипа*

74

ПЕРСОНАЛИИ

ВЕЧНО ПОД ЗАПРЕТОМ:**ФЕМИНИСТСКАЯ «ПРАВДА» И «ФИКШН»****В РАБОТАХ ЭЛИЗЫ ШВАРЦ***Ольга Копенкина*

80

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

ПОЛИТИКА И ПОЭТИКА**«ПОСТПРАВДЫ»: ТРАНСИМИТАЦИЯ***Зейгам Азизов*

86

ПОЗИЦИИ

МИСТИКА НИЗКОГО СОРТА.**ИСКУССТВО И СИТУАЦИЯ ПОСТПРАВДЫ***Наталья Серкова*

96

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

ПОЛИТИКА ПРОКСИ: СИГНАЛ И ШУМ*Хито Штайерль*

106

ИССЛЕДОВАНИЯ

ФЕЙКТ — ЕДИНИЦА ЦИФРОВОГО**ОПЫТА***Константин Очертяный*

116

АНАЛИЗЫ

ИСКУССТВО БОЛЬШИХ ДАННЫХ:**НЕВЕЖЕСТВО, МИФЫ И ФАНТАЗИЯ****ПРОГРЕССА***Рената Салецл*

122

КОНЦЕПЦИИ

ЦИФРОВОЙ ГОРИЗОНТ ИСКУССТВА*Валерий Савчук*

126

ТЕОРИИ

НЕДЕТСКОЕ ДЕТСКОЕ:**ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА, ПОСТПРАВДА****И БИОПОЛИТИКА***Дмитрий Галкин*

132

ВЫСТАВКИ

АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА*Маргарита Мастеркова-Тупицына и Виктор**Агамов-Тупицын*

138

ВЫСТАВКИ

КОГНИТИВНАЯ КАРТОГРАФИЯ В ЭПОХУ**ПОСТ-ДОК: «FLOWER POWER. АРХИВ»***Лера Конончук*



Вид на гору Ушкир-Тау и урочище Босжира с западного чинка Устюрта. Май, 2017. Фото Андрея Фоменко. Предоставлено автором.

Андрей Фоменко

Босжира

Первую попытку попасть в урочище Босжира (каз. Белесая низина) я предпринял под конец своей первой поездки на Мангышлак, в мае 2017 года. Это была самая отдаленная, самая труднодоступная и самая желанная точка запланированного мной путешествия по Западному Казахстану. Она находится у западного чинка (обрыва) Устюрта и известна своими гигантскими монументами — останцами, сформировавшимися в результате эрозии пород, из которых сложено плато. Эта эрозия продолжается; через несколько тысяч лет останцы — внешне такие незыблемые — исчезнут, и ландшафт чинка изменится до неузнаваемости.

Я отправился туда замысловатым маршрутом, предопределенным моими предыдущими перемещениями: из поселка Шетпе на севере полуострова доехал до города Жанаозена в центральной части Мангистауской области, а оттуда — до подземной мечети Бекет-аты — главной мусульманской святыни Мангышлака (говорят, три визита туда приравниваются к хаджу) на западной границе Устюрта. Там я заночевал в гостевом доме — единственный русский и немусульманин среди сотни паломников, а рано утром, набрав воды (в районе Босжиры, как и почти по всему западному чинку, источники пресной воды отсутствуют), отправился пешком на юг.

Довольно скоро я поймал попутку. Водитель — продавец систем кондиционирования, разъезжающий по всему Казахстану, — подбросил меня до точки, где, согласно моему предположению, мне следовало сойти с дороги, ведущей на запад, в сторону Узенья, и двигаться дальше на юг. Полной уверенности у меня не было: координаты Босжиры на Викимапии были явно неверны, но имелись и другие, более правдоподобные отметки — обозначения смотровых площадок. На них я и ориентировался.

Зрелище, открывшееся мне, когда я дошел до чинка, больше напоминало сон, чем реаль-

ность: вдали, у подножия Устюрта, возвышались останцы. Казалось, они парят над поверхностью земли в какой-то полудреме — эффект, объясняющийся тем, что их основания сложены из меловых отложений и имеют более светлый оттенок, чем сами монументы. На расстоянии границы этих пологих постаментов визуально размываются, а сами горы превращаются в призраки, подвешенные в белесом мареве. В геологии образования такого типа именуются останцами-свидетелями. Свидетельствуют они, разумеется, о разрушенной платформе, фрагментами которой являются, но увиденная мной картина придала этому названию куда более широкий смысл — размытый, как основания самих останцов. Впечатление усиливали сооружения искусственного происхождения — древние ловушки-загоны для сайгаков, сложенные из дикого камня у самого края чинка, будто нарочно с целью обозначить дистанцию между бесспорным Здесь и ирреальным Там.

К полудню, следуя вдоль чинка на юг, я добрался до другой смотровой площадки, с которой открывался вид на один из двух главных останцов Босжиры — Ушкир-тау (Острую гору), неофициально именуемый также Кораблем или Подводной лодкой, а то и Крейсером «Авророй». Глядя на него с обрыва, нависающего над долиной, я подумал, что передо мной — величайшее произведение искусства из всех, какие мне доводилось видеть. Со временем эта патетическая и не очень уместная формулировка (учитывая, что речь шла о природном объекте) потеряла смысл, но в ту минуту она казалась наиболее точной. Действительно очень похожая на судно, пришвартованное к краю Устюрта, эта гора служит странным примером геологической грезы — материализовавшимся воспоминанием о тех временах, когда вся эта территория лежала глубоко под водой; на тысячи километров вокруг простирался океан Паратетис, а позд-

нее — его наследники — Тетис и Сарматское море. Десять миллионов лет назад здесь, над этой ныне безводной пустыней, проплывали киты и акулы. Постепенно вода отступала, однако периоды регрессии несколько раз сменялись трансгрессиями, крупнейшей из которых в относительно недавние времена была так называемая раннехвалынская трансгрессия, начавшаяся около 17 тысяч лет назад, в период общего потепления климата, положившего конец последнему ледниковому периоду. Потоки воды, высвобожденные таянием ледников и вечной мерзлоты, хлынули в Прикаспийскую низменность, превратив ее в огромное внутреннее море площадью около миллиона километров, которое, в свою очередь, пролилось в Черноморский бассейн, образовав Маныч-Керченский пролив (его реликтом является сеть соленых озер между Каспийским и Черным морем, в районе Маныч-Кумской впадины). Северный берег Хвалынского моря, уровень которого на 80 метров превышал современное состояние, проходил под Саратовом в Среднем Поволжье и под Оренбургом на Урале, а восточный достигал устьев чинков (но, если верить картам, до Босжиры море уже не дотянулось). Позднее Каспий вернулся в свой бассейн, морское дно стало сушей, и только избыток соли, многочисленные окаменелости да этот останец, по законам конвульсивной красоты принявший форму корабля, служат напоминанием об океаническом прошлом, которому привиделось судоходное будущее.

Однако при попытке спуститься в урочище меня постигла неудача. На следующий день я нашел дорогу, которая вела в Босжиру с севера, и спустился по ней на следующий ярус (Жогаргы), где заночевал возле горы в форме конического шатра (Шоқы-тау). Несмотря на усталость, у меня было эйфорическое настроение, подогретое порцией коньяка, прихваченного с собой. Но ночью случилась проза. Та весна вообще выдалась очень дождливой. Незадолго до этого, во время похода на сор Тузбаир, я три дня просидел в палатке из-за непрекращающегося дождя, маясь от скуки и ожидания. Однако теперь ситуация была другой: ночь напролет я пытался изнутри удерживать палатку, которую трепало ветром и хлестало дождем, сознавая при этом, что ее дуги

представляют собой прекрасный громоотвод для молний, сверкавших вокруг. Все обошлось. Но к утру глинистая пустыня (а глина в тех краях — преобладающая субстанция) раскисла. Ноги вязли в ней по щиколотку. Все мое снаряжение и я сам были вымазаны в глине. Просушить палатку в таких условиях не представлялось возможным, а запасы пресной воды были не слишком велики. И я повернул назад.

Пешие путешествия способствуют несколько магическому взгляду на мир. Еще во время первых своих походов я усвоил одно простое правило: «Терпи и будешь вознагражден». Ведь большую часть времени, если не сказать всегда, путешественник вроде меня испытывает дискомфорт — физический и, что более существенно, моральный. Всякий раз, приезжая в новое место, после бессонной ночи в самолете и унылых видов за окном автобуса или автомобиля, думаешь о том, что все это зря, что лучше было бы сидеть в тепле (или, наоборот, прохладе) и уюте, вместо того чтобы ломиться в какую-то глушь. Дальше — больше: тяжелое снаряжение, саднящая боль в плечах и резкая — из-за потертостей от поясного ремня, жара и холода, скудный паек — все это мало располагает к романтическим восторгам. Но тут-то и вступает в силу мое правило: нужно от решиться от этих переживаний и перетерпеть все невзгоды. В том, что ты будешь вознагражден, нет никаких сомнений. Мой опыт это подтверждает.

Хотя бы и от противного, как в данном случае, когда я не выдержал и отступил. Как выяснилось впоследствии, от главных сокровищ Босжиры меня отделяли километра три; в урочище в это время были люди, и я смог бы пополнить запасы пресной воды. Впрочем, небольшую компенсацию я все же получил: на шоссе, до которого я благополучно добрался, меня подобрала первая же попутка. Молодая пара, Роман и Надя, с дочерью возвращались как раз из Босжиры. Они довезли меня до гостиницы в Актау.

Я вернулся туда через год, снова в мае. На сей раз у меня была договоренность с местным археологом и краеведом Андреем Астафьевым (я познакомился с ним за год до этого, у сора Тузбаир), который зарабатывает на жизнь тем, что возит по Мангышлаку иностран-

ных туристов. Он любезно предложил мне присоединиться к очередному туру и добраться до нужных мне мест. И вот я снова еду на Босжиру из Узеня, но другой дорогой — через поселок Сенек и кишасшие клещами пески Туайесу, мимо горы Бокты, что в переводе с казахского означает «куча дерьма».

Туристов — а это были японцы пенсионного возраста — везли на трех джипах, я же сидел рядом с водителем «газели», груженной провиантом, водой и походным снаряжением. Возле очередной достопримечательности вся группа высыпала из машин, осматривала и фотографировала объект, загружалась обратно, и мы ехали дальше, до следующей точки, достойной внимания. Довольно скоро я понял, что почти ничего не вижу. Это был хороший случай убедиться в том, насколько несамодостаточно наше зрение; что действие, обозначаемое глаголом «видеть», относится вовсе не только к глазам; что в этом акте участвуют и другие органы нашего тела и сферы нашего опыта; что видение — функция кинестетическая. Лично я начинал *видеть*, только когда от-

рывался от группы и совершал хотя бы короткую вылазку, в ходе которой имел возможность (а лучше сказать, необходимость) более активно задействовать свой опорно-двигательный аппарат и более разнообразно и продолжительно взаимодействовать с пространством: подниматься на горы, огибать овраги, проваливаться в сусличы норы и так далее. Боюсь, вскоре это стало проблемой. Когда мы ближе к вечеру добрались до Босжиры, въехав в долину с юго-востока, я тут же совершил паломничество к Ушкир-тау, которое заняло у меня часа три. А когда вернулся в лагерь, почувствовал напряжение в атмосфере. Возможно, виной тому моя мнительность, но, как бы там ни было, я понимал, что торможу группу. Японцам хватало полчаса, чтобы осмотреть то или иное место, мне же требовалось несколько больше времени, а главное, нужно было остаться одному. В итоге, когда на следующий день мы совершили переезд в самую дальнюю точку маршрута — на сор Карашек, примыкающий к Босжире с юга, я выгрузил снаряжение, попрощался с группой и остался один посреди



Вид на урочище Босжира с западного чинка Устюрта. Май, 2018. Фото Андрея Фоменко. Предоставлено автором.

слепящей белизны. В рюкзаке у меня было припасено литров шесть воды.

Это место является одним из реликтов Моря Тетис — огромный солончак, летом усыхающий, а весной частично наполняющийся водой, точнее — концентрированным солевым раствором. Весна 2018 года выдалась засушливой, не в пример предыдущей, так что вода отступила далеко на юг (позднее со среднего яруса Босжиры я разглядел за белой полосой сора это далекое голубое озерцо). Я не стал ее искать и двинулся назад на север вдоль чинка — изрытой рельефом стены высотой под двести метров.

Здесь, по логике рассказа, мне следовало бы дать более подробное описание тех мест, в особенности главного «свидетеля» Босжиры, Азу-тистери — останца в форме двух зубьев, один из которых достигает пятидесяти метров от основания. Но боюсь, эта задача мне не под силу. Как верно заметил Лессинг, литература не в состоянии отобразить красоту тел. Можно было бы, конечно, воспользоваться советом этого пронизательного теоретика, чьи идеи по сей день не утратили актуальности: констатируя неспособность слова добиться того, что составляет прерогативу живописи, Лессинг указал на обходной маневр — и это самый интересный ход его мысли, много говорящий о разнице между классическим и модернистским искусством. Несмотря на ограниченность литературы процессами, разворачивающимися во времени, полагал он, поэт может косвенно изобразить тела, показав, какое действие они производят — как это сделал Гомер, который, вместо того чтобы описывать красоту Елены Троянской (заведомо бессмысленное занятие), рассказал о впечатлении, произведенном ею на троянских старейшин. До этого они дружно осуждали Париса, легкомысленно ввергшего родной город в войну с ахейцами, но, увидев Елену, развели руками: уж тут ничего не поделаешь. Однако все мои действия заключались в том, что я раз за разом поднимал свою камеру и фотографировал бесконечно меняющиеся в зависимости от погоды и освещения виды Босжиры и разнообразные геологические объекты, которые попадались на пути: от величественных песчаниковых стел и безупречно горизонтальной солончаковой равнины, покрытой равномерной сеткой трещин, до изо-

рванных в клочья, просверленных насквозь и застывших в лихорадочных позах фрагментов породы.

Ночь я провел у подножия останца, который окрестил Стеной (на самом деле она называется Борлы — Меловая), неподалеку от Клыков Босжиры, а на следующий день взмошел по его основанию на средний ярус. Там я довольно скоро наткнулся на тропу, двигаясь по которой, поднялся еще выше, а затем, снова спустившись и еще раз поднявшись, прошел через некое подобие ворот (очередное древнее сооружение, превратившееся в мемориал) и попал на изолированный участок платформы (гору Улькен-кеме — Большой Корабль), своего рода остров, с которого открывался головокругительный вид на Клыки. Стало понятно, что на закате эти две стелы будут освещены в то время, когда все окружающее пространство накроет тень от чинка. Мне захотелось зафиксировать этот момент, поэтому я решил дожидаться вечера, а покамест — вернуться за рюкзаком, который скинул на подступах к смотровой. С того места, где я его оставил, была хорошо видна долина к северо-востоку, откуда ведет единственная дорога наверх. И вскоре я увидел гостей. Автомобиль пересек долину и остановился у начала пути наверх. Из него вышли два человека. Одним из них был мой прошлогодний знакомый, Роман. Учитывая, что описываемые события происходили на расстоянии двадцати с лишним километров от ближайшего источника пресной воды, каковым является упомянутая выше мечеть Бекетаты, и на расстоянии 250 километров от Актау, ситуация была не лишена комизма.

Спутник Романа, Виталий, — молодой бизнесмен родом из Казахстана, ныне проживающий в Нью-Йорке, по совместительству фотограф-любитель, — приехал в Актау по делам фирмы и воспользовался этим визитом в интересах своего хобби; Роман был его водителем и проводником. Они не задержались со мной на смотровой надолго: Виталий быстро оценил вид, и они отправились вниз, откуда запустили дрон (он немного пожужжал надо мной и улетел), а затем и вовсе переместились на восток, на то место, откуда я год назад впервые увидел Босжиру. Мне же было предложено при желании присоединиться к ним. Упускать такую возможность было бы глупо: из Босжиры Роман

с Виталием планировали отправиться на север, в так называемую Долину замков в районе гор Айракты-Шомонай. Мне, пешеходу, ни за что не удалось бы охватить столь значительные расстояния за столь незначительное время. Поэтому, сняв Зубья в момент, когда их основание затопила тень (еще одно воспоминание о доисторическом прошлом), и переночевав примерно там же, где и год назад, я часов в пять утра отправился искать своих потенциальных попутчиков.

Дорога, которую они проделали, вероятно, за полчаса, заняла у меня все утро. И пока я поднимался на плато, а потом шел вдоль чинка, мои мысли двигались в направлении, намеченном предыдущими впечатлениями. Я думал о трансформации — а лучше сказать, исчезновении — пространства, времени и в итоге самих вещей под воздействием современных технологий. Мне пришла в голову мысль — сама по себе банальная, но довольно крамольная для того, кто привык с подозрением относиться к любым попыткам объяснить формальные новации в искусстве факторами внешнего, например, социального или политического, порядка и вообще — рассматривать искусство с точки зрения его дескриптивной функции. Подобный подход, считал я, подгоняет решение под готовый ответ, заложенный в представлении о том, чем является так называемая историческая реальность, — представлении, которое складывается постфактум, в ретроспекции, но которое мы склонны приписывать современникам описываемых событий. В самом деле, может ли кто-то из нас претендовать на сколько-нибудь ясное понимание «своего времени»?

И вот я, стихийный формалист, подумал о том, что, возможно, некоторые ранние толкователи авангарда вроде Аполлинера или Андрея Белого («Мир — рвался в опытах Кюри / Атомной, лопнувшей бомбой / На электронные струи / Невоплощенной гекатомбой») были не так уж далеки от истины; возможно, это искусство было особой разновидностью реализма, с редкой, опережающей свое время прозорливостью описавшей опыт современного человека — опыт дереализации. Классические модели репрезентации для этого не годились: они лишь искусственно поддерживали традиционное представление

о мире, о пространстве и времени, которые на деле стремительно сжимались, попутно сминая вещи. Чем дальше, тем больше эти модели оказывались достоянием китча — фантастического искусства, воспроизводившего фиктивные имиджи, далекие от реальности в собственном смысле слова, где вещи становились все более эфемерными. Альтернативой было стремление показать схлопывание пространства и времени, погружение мира в состояние абстракции, стимулируемое современной наукой и техникой с ее высокими скоростями — новыми видами транспорта и вооружения, информационными и репродукционными технологиями, включая моментальную фотографию. Как верно заметил Гринберг, китч изображал эффекты, тогда как авангард задался вопросом об их причинах. Разрушение классических моделей было негативной частью этой программы, позитивная же заключалась в разработке новых, способных описать это состояние. Возможно, первой в их ряду стала система импрессионизма с его опорой на переменчивое ощущение взамен более стабильной предметной основы. Кубизм оставил от вещей одни ошметки, едва опознаваемые и почти не отделяемые от окружающего пространства, лишенного четких ориентиров: разница между близким и далеким, плотным и разреженным, предметами и интервалами между ними стерлась. Футуризм превратил вещи в подвижные сгустки энергии, а приемом симультанного зрения смешал их между собой и с окружающей средой. В интерьерах Матисса преобладающий, обычно красный, цвет заливает пространство: половина вещей растворяется в нем, так что один только слабый контур — негатив неокрашенного холста — напоминает об их существовании. Абстракционисты — чем бы они ни объясняли свой отказ от фигуративности — попытались опереться на первоэлементы цвета и формы, более надежные, чем вещи.

Вскоре я получил новый и обильный материал для размышлений в том же духе. Я нашел Романа с Виталием на краю чинка и в течение трех дней перемещался вместе с ними: сначала мы колесили по Босжире, затем отправились в Долину замков. Наши перемещения определялись фотографическими интересами Виталия. А его интересовали исключительно

зрелищные виды — и главным образом на восходе или закате. Пространственно-временные промежутки между этими моментами были ему безразличны. Как безразлична была и кроющаяся в этих промежутках реальность (возможно, мне следовало бы закавычить это слово) фотографируемых им пейзажей — реальность геологическая, биологическая, историческая и человеческая. Наши поездки представляли собой поиски нужных точек для съемки, которые были намечены Виталием заранее по снимкам, найденным в сети, и слово «съемка» подходило к этой процедуре как нельзя более кстати. Когда-то, на заре истории фотографии, эта техника воспринималась некоторыми как своего рода отшелушивание верхнего слоя вещей (такого суеверного взгляда придерживался, если верить Надару, Бальзак). Наиболее архаичная концепция медиума оказалась самой точной: картинка словно отделялась от реальности, пейзаж снимался с места, как снимают одежду с тела. Виталий показал мне некоторые из своих предыдущих работ — зрелищные, сверхдетализированные

цифровые фотографии ландшафтов США и Исландии, доведенные до нужной кондиции с помощью фотошопа. Это было своего рода производство и одновременно потребление пейзажа как образа, более интенсивного, чем реальность, оставшаяся за кадром, сведенная к своему числовому эквиваленту — количеству часов или километров, разделяющих визуальные аттракционы. Известные теории вроде общества зрелищ, или тотальной симуляции, или утраты ауры вследствие технической репродуцируемости — идеи, которые всегда оставались для меня абстракциями, имеющими реальность скорее теоретическую, нежели фактическую, вдруг обрели поразительную наглядность.

Конечно, я немного сгущаю краски. У Виталия были и другие интересы — но удивительным образом они соответствовали основному впечатлению. Так, я выяснил, что он — глава филиала крупной компании — прошел «базовый» курс посвящения в каком-то тибетском монастыре. Религия тоже превратилась в потребительский товар, «духовность» в стиле



Сор Карашек и западный чинк Устюрта. Май, 2018. Фото Андрея Фоменко. Предоставлено автором.

нюю-эйдж, расфасованную в разном объеме по зависимости от потребностей клиентов.

Своего рода кульминацией этих впечатлений стал момент, когда Виталий — дело было в Долине замков — запустил дрон: закрепленная на нем видеокамера в высоком разрешении показала вид местности, расположенной неподалеку, но практически недоступной, по крайней мере, для человека без альпинистского снаряжения и соответствующих навыков (момент, когда дрон по велению пульта управления вернулся к месту отправки и завис в нескольких метрах от земли, на фоне голых скал, напоминал цитату из какого-нибудь фантастического фильма). Было в этой видеотрансляции нечто сродни порнографии.

Но так ли я отличался от этого фотографа? Разве не снимал я те же виды и с тех же точек, что и он? Разве не перемещался от одного пункта к другому, заполняя промежутки между ними высокомерной рефлексией, наподобие приведенной выше, но чаще — обычной невнятной мешаниной из обрывков фраз, воспоминаний, предвкушений? Разве не были мои собственные путешествия охотой за фотографическими трофеями, производством-потреблением образов, постепенным уничтожением вещей путем снятия с них одного слоя за другим? Пусть я предпочитал другой стиль охоты и был вооружен старомодным оружием в виде пленочной камеры, есть ли тут принципиальная разница?

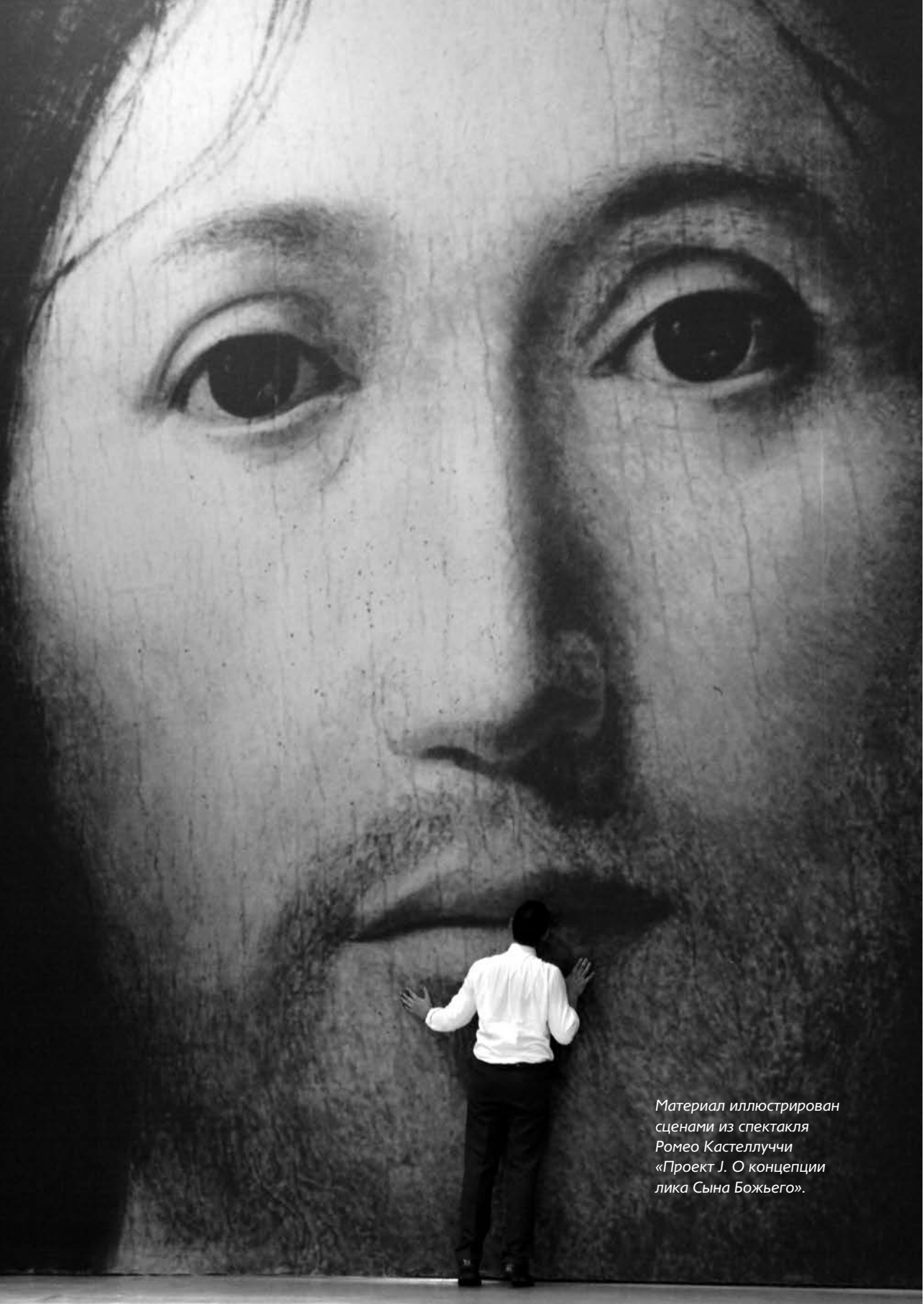
У меня нет окончательного ответа на этот вопрос. Лично я склонен думать, что есть. На чем основано мое мнение? На самой малости — на упомянутых выше боли в плечах, долгих переходах и неожиданных-негаданных встречах. В тот день, когда я шел вдоль чинка Устюрта, чтобы присоединиться к Роману с Виталием, я думал также о том, что великое противостояние между китчем с его ложными заверениями и авангардом с его разоблачительной (совсем не обязательно с критическими намерениями — скорее даже наоборот) правдой игнорирует третью возможность — скромную лазейку, слишком узкую для целого общества, но доступную для отдельных его членов, к которым, вероятно, принадлежу я сам. Речь идет о консервативном сопротивлении прогрессу, попытке — неизбежно половинчатой и в конечном счете наверняка провальной — прожи-

вать пространство и время в полном объеме, реконструировать исчезающую географию своими скромными силами, тем более что в мире все еще есть места, позволяющие воплотить эту затею — испытать нечто пусть отдаленно похожее на то, что испытывали путешественники прошлых веков. Ими двигали корыстные побуждения — сначала жажда золота, позднее — знания. Мной движет жажда образов. Но сами по себе, вне времени и пространства, они ничего не стоят.

Если смотреть на Босжиру с горы Улькенкеме, с того места, откуда я фотографировал ее погружение в тень, хорошо видны пересекающие ее линии — следы от автомобильных шин. Говорят, лет двадцать назад, в эпоху, предшествующую массовому распространению внедорожников, их не было; одни лишь малозаметные браконьерские тропы вели в урочище, о котором в ту пору мало кто знал. Возможно, еще через двадцать — или двести — лет тут проложат дорогу, построят гостевые дома, разобьют кемпинги, и нынешний полудиккий туризм войдет в относительно цивилизованное русло. И тогда Босжира исчезнет, станет невидимой, как Гранд-Каньон, Йосемитская долина и сотни других подобных мест до нее — еще прежде, чем силы энтропии сотрут с лица земли ее молчаливых свидетелей. Мне повезло: я успел увидеть Босжиру — возможно, одним из последних.

Андрей Фоменко

Родился в 1971 году в Сургуте. 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). Преподает на факультете свободных искусств и наук СПбГУ. Живет в Санкт-Петербурге.



Материал иллюстрирован
сценами из спектакля
Ромео Кастеллуччи
«Проект J. О концепции
лика Сына Божьего».

Степан Ванеян

Истина мифа?*

Реальность теофании и интерпретация мифа как опыт нуминозного

Мифологическая практика отличает и человеческую культуру вообще, и ту же психологию. Тот же образ предоставляется душе как некая нерасчлененная, но очень важная реальность, которая уклоняется от всякой рациональности, и проблема анализа — это проблема подчинения этой реальности — реальности языка, реальности слова, и поэтому, когда мы с вами можем овладеть образом с помощью слова, мы так или иначе овладеваем этой реальностью.

Можно на этом остановиться, а можно продолжить рационализацию. Там, где я удовлетворяюсь описанием и не иду дальше — там эта реальность остается в той или иной степени в нерасчлененном виде, я ее вроде подчиняю себе, но одновременно и отдаю сам этой реальности, у нас отношения на равных, обменные, но не обманные. Но где начинается разговор об объективности, там уже речь идет о знании, которое извлечено из реальности, она почти что потрошится, из нее все вынимается, и она набивается, например, «фактами». Получается некоторое чучело уже новой реальности, например, научного знания.

Важно понимать, что такие способы описания реальности имеют творческий характер, и мы не можем провести четкий раздел, где я просто описываю, а где мое описание имеет продуктивно-конструктивный, то есть создающий характер. Так что речь идет о вещах фундаментальных, то есть жизненно определяющих меня как личность, как существующую наличную экзистенцию.

Миф — этот ключ к тому, как работает человеческое сознание. Хотя с точки зрения Фрейда, серьезно говорить о мифе — это буквально говорить о выдумке, видеть

в мифе некое положительное содержание — это самообман. Для Фрейда миф — это всегда аллегория, всегда иносказание, мыслительная уловка, обходной маневр. А вот для Юнга миф — это символ, не аллегория, не иносказание, не зашифрованное некоторое сообщение, а — откровение, теофания, то есть непосредственная данность сверхчеловеческой реальности, требующая своего усвоения или хотя бы признания.

И когда я пытаюсь опыт этой теофании облечь словами, тогда-то и рождается миф. Миф как способ описания реальности, имеет, по крайней мере, два корня: онтологический — связанный с существованием человека и с существованием мира, и религиозный — связанный с опытом встречи с другой реальностью. Поэтому у мифа есть своя истина, ибо он связан с существованием человека, а там, где существование так или иначе утверждается, можно говорить об истине.

Существуют всевозможные способы понимания и интерпретации мифа. Элементарный способ — который знала еще античность — назван именем Эвгемера, считавшего, что мифические герои — это реальные исторические персонажи, которые с течением времени приобретали мифические черты. Эвгемеризм — это тактика мифологизации реальных событий и, как следствие — их аллегоризация. Ритуально-социальная школа интерпретации мифа связана с идеей, что человек осуществляет свои жизненные потребности в тех или иных действиях, и в какой-то момент возникает возможность обеспечить эффективность своих усилий, повторяя эти действия. Так возникают ритуалы. Постепенно участники ритуалов превращаются в мифические понятия, то есть миф рождается и существует внутри обряда и культа. В этой теории

*Фрагменты лекции Степана Ванеяна "Миф и творчество"

важен переход от ритуальности к социальности. Ритуалам подчиняется и наша социальная жизнь. Поэтому миф присутствует латентным образом и в социуме.

Согласно психологической форме понимания и интерпретации мифа, миф — это внутреннее содержание наших психических процессов. Юнгианство — яркий пример психологизма в интерпретации мифа.

Структуралистский способ интерпретации мифа основывается на том, что миф — это особая коммуникативная система, особая лингвистика, особый язык, на котором человек предпочитает говорить о вещах универсальных. Это форма универсального абстрагированного знания, где первичный структурный элемент — мифема.

Неокантианская манера интерпретации мифа полагает, что мифы, их мифическое содержание — не что иное, как всевозможные формы апперцепции, то есть доопытные структуры сознания как такового. Поэтому время и пространство — тоже мифологические понятия, равно как все порождаемые и определяемые ими явления.

И, наконец, феноменологическая интерпретация мифа, предполагающая интенциональную связанность сознания и мира. Мифический опыт может возникать везде, где есть жизненная ситуация, зависимость от нее, желание подняться над этой ситуацией, овладеть ею с помощью образа/слова/символа. Та же фотография есть тоже форма мифа, и мифологична ситуация фотографирования, фоторепортажа, позирования. Везде, где есть связанность человека с чем-то внешним, но что он не воспринимает как нечто чуждое, наоборот, жаждет с этим соединиться, где есть реальность, воспринимаемая как действительность, экзистенциально осмысленная, там есть миф, который не есть что-то нехорошее, вредное, примитивное: миф — это просто одна из форм экзистенции.

<...>

Поэтому миф, хотя и связан с верой и с религией, но таковым принципиально не является: миф фактически организует мой опыт уклонения, тактику обходных путей по отношению к истине, к реальности, к Богу.



Миф — это всегда метафора даже на уровне, казалось бы, прямых сакрально-религиозных отношений, там, где есть культ, там есть правила поведения, там наличествует конвенция, там всегда есть все признаки договорных отношений, и сам миф — это всегда язык, это всегда условно-уклончивый способ обращения с тем, что требует прямодушия в отношениях с собой. Опасение буквально, непосредственного и наивного отношения с Богом — это всегда миф. Миф обязательно предполагает практики, и тактики, и стратегии обожествления чего-то доступного, так или иначе ближайшего, что мне дано, но я этому хочу еще и подчиниться, поклониться, тогда-то и свершается обожествление тех или иных сторон человеческой жизни, и, собственно говоря, возникают те или иные разнообразные, «достойные» поклонения объекты. Мифический опыт как встреча с сакральным и трансцендентным выражается в опыте нуминозном.

Встреча с устрашающе иным — это первичный опыт нуминозного. Но почему это вызывает трепет, и ужас, и страх? Потому что это нечто, что в начале, то, что является истоком всего прочего и как исток это бездна, это ни к чему иному и привычному не сводимое. Это «архэ». Нуминозный опыт встречи с сакральным — это то, что конституирует, выстраивает, организует мой жизненный мир, мое жизненное пространство как место встречи и взаимодействия с чем-то эпифаническим, то есть являющимся, открывающимся мне. И эта эпифания может быть и очень элементарной, грубой, силовой — кратофанией, явлением силы, и достигать дифференцированного опыта теофанического — тончайшего и вернейшего откровения.

Миф и история

Мифы могут быть непосредственно связаны с моим желанием как-то рационализировать, например, историю. Это целая масса мифов, которые так и называются — «мифы происхождения», то есть любой разговор о генезисе — это всегда миф. Поэтому, строго говоря, весь XIX век со всем своим дарвинизмом, эволюционизмом, прогрессизмом —

это обратная сторона десакрализации жизни, что знаменуется появлением новой религиозности, новых мифов. И один из этих мифов — это позитивное знание, которое положительно, потому что это знание о том, откуда что-либо взялось, и если я это знаю, значит, я знаю, что это вообще по-настоящему значит, а это значит только возвращение мифического сознания с его теогонией, космогонией и антропогенезом. А если я ко всему этому подключаю понятие или опыт переживания изменчивости как таковой, если я за всем этим вижу действие и присутствие времени как потока, то возникает целая мифическая система, связанная с историей. Это обширнейшая система мифов о разнообразных веках, сменяющих друг друга в истории человеческого рода, который связан исторически с родами или поколениями богов — Золотой век, Железный век, век Сатурна, век олимпийских богов. Но миф с историей и со временем связан очень относительно. Миф неуязвим, потому что он — до времени. Это те состояния, способности и возможности человека и мира, которые еще не испытали воздействия времени и перемен. Миф — это возвращенное состояние. Даже в самую отъявленную эпоху господства науки — если и не в явном, то в скрытом виде — мифичность всегда присутствует, что есть очень характерная черта того же XIX века, начало которого — романтизм. С одной стороны, четкие, строгие, необыкновенно амбициозные системы мышления и научного мировоззрения. А с другой — под этой оболочкой-корочкой — реальность повседневной и позитивистской мифологии. А в XX веке происходит уже сознательная ре-актуализация мифа. Осовременивание мифа, его восстановление в правах — обратный процесс демифологизации. Недаром Витгенштейн считал, что великий миф XX века — это психоанализ, а Фрейд — выдающийся и страшный мифолог.

Так что мифы истории потом превращаются в мифы уже исторической науки. Представьте, вы живете в конце XIX века, вы уже читались Буркхардта и очень его любите, а новая, свежайшая, только что вышедшая из типографии книжка какого-нибудь немецкого профессора, того же Георга Вайзе, го-

ворит вам: нет никакого Ренессанса, это миф о Ренессансе.

Но это совсем не то для вас, что сказать, будто нет XIX столетия. Отрицание Ренессанса — это отрицание мифа, отрицание чего-то важного и почти что священного, но, тем не менее — отрицание, имеющее какой-то смысл, пусть и крайне негативный. А отрицание моего современного времени имеет характер некой бессмысленности, потому что это отрицание того, что мне не по силам и мне не дано отрицать, ибо оно не просто превышает меня, а заключает меня в себе в качестве реальности моего существования.

В этом сила и бессилие мифа. Это сила того, что по определению больше, важнее, чем я сам, и отрицание иного как мне недоступного и неподконтрольного — это отрицание постороннего, потому что постороннее только через свою противоположность и определяется. То есть я посягаю на собственную экзистенцию, сомневаюсь в том, что я — это я, что я — здесь и сейчас. Но миф — не само мое бытие, не моя экзистенция.

Логос и мифический нарратив

Но этим миф не ограничивается, дело в том, что миф, и это уже знал Платон, противостоит Логосу. Ведь миф создается, но при этом его производный характер от человеческой жизни не акцентируется, мифу важно сохранить свой эффект непосредственности, миф не есть само откровение, но выступает в роли такового. Но когда человек начинает задумываться, когда в действие вступает его мышление, тогда миф вынужден отступать, потому что сила мышления — тоже не человеческая, это сила логоса, сила опять же актуального откровения, с точки зрения Платона. Эйдосы обретают силу подлинного, истинного начала в человеческой душе, когда они вживую являются мне, и это живое явление истины, эйдоса, чего-то существенного, сущностного, подлинного — это, собственно говоря, и есть логос, как порядок, как слово и речь, как нечто структурирующее, определяющее саму жизнь. Поэтому миф обречен на вытеснение и преодоление, потому что действие логоса более дифференцировано и касается

всей человеческой жизни — религиозной, философской, обыденной. И есть три инстанции, три измерения человеческой жизни, где миф в какой-то момент превращается в некий просто фон, который вытеснен, подавлен, но не упразднен. Главное то, что, в конце концов, и религия, и философия, и повседневность в XIX веке объединяются в особый регион знания, который называется наукой — как именно формой знания, потому что раньше наукой называлось все, что связано с научением, и наука была синонимом искусства и техники. И если религия, философия, тем более наша обыденная жизнь могут мириться с мифом в качестве некоего фона, то наука — это главный, непримиримый и беспощадный враг мифа, потому что миф и наука — соперничающие на равных модели овладения и владения знанием. Но по одному очень важному показателю миф отличается от науки: миф синкретичен, миф предполагает и утверждает связанность, взаимозависимость того, кто познает, от того, что познается. Тогда как наука претендует на объективность, подчеркивает, если я что-то знаю, то тем самым я не связан напрямую с тем, что я знаю, мое знание объективно, то есть знание от меня не зависит, и я не завишу от того объекта, о котором знаю. Знание выступает как некое среднее звено, как некая промежуточная инстанция, помещенная между сознанием и реальностью, которой я даже пытаюсь овладеть.

Но в любом случае вопрос латентного мифа — вполне реален: если я отдаюсь, например, процессу обмирщения собственной жизни, собственного мира, когда я ничего не знаю, кроме собственных бытовых потребностей, и если я не вижу ничего священного, кроме тайн природы, которые я когда-нибудь открою, то это обмирщение не исключает, не упраздняет миф как таковой. Миф можно вытеснить, если мы на то решаемся или того желаем, с помощью того же логоса, и даже упразднить, если я буду постоянно и напрямую обращаться к первоисточку всякого знания и жизни. <...>

Но с мифами можно поступать и иначе, их можно, наоборот, пробуждать к жизни, считая, что этот утраченный, вытесненный синкретизм «неподлинного» знания, которое

мне было дано изначально, знания моей человеческой судьбы, меня как представителя рода человеческого, — это все можно ожить. И это то, чем занимался романтизм и все последующие эпохи: осовременивание происходит в том случае, когда я беру миф и делаю его содержанием, наполнением моего душевного, духовного опыта, это можно делать очень разными способами, и эти способы можно всячески организовывать, институализировать в виде тех или иных религиозных течений, движений, систем, в виде тех или иных идеологий, в виде тех или иных «подлинных» систем знания, и характерный пример тоже, увы, из XIX века, это всякого рода теософия вкупе с антропософией. Между прочим, ситуация Фрейд и Юнг — это примерно повторение ситуации Елены Блаватской и Рудольфа Штайнера. И это преемство через отрицание всегда претензия на подлинность, но любая претензия на овладение истиной — это опять миф.

Но миф может быть и совершенно другого рода, будучи связанным с моей собственной жизнью, я могу описывать, как мне кажется, истинно и правильно, например, собственную биографию, с чем и боролся Фрейд, считая, что человек, на самом-то деле, морочит себе голову, вспоминая то, допустим, какой он был любимый сыночек своей мамочки-женщины или какой она была несчастной, брошенной дочерью своенравного, тиранического или еще какого-нибудь ужасного отца-мужчины. Биография — это мифография.

Так что о мифе можно говорить через логос, логически, словами, создавать из мифа мифологию, которая отделяется, обособляется от мифа как живого опыта, превращается в систему знания, действующую вполне самостоятельно. И здесь-то и возникают всевозможные неизбежные тактики трансформации мифа, в том числе, и с помощью опять же мифических практик, и существует почти что бесконечный ряд всевозможных способов обработки мифа как обработки содержания собственного сознания, потому что как только выясняется содержание моего сознания, оно становится тем, что мне дано, и то, что я призван так или иначе интерпретировать, в том числе используя произведения ис-

кусства, ради достижения высшего искусства — самореализации.

Итак, миф претендует на знание, и он особая форма знания, а также и особая форма добывания, хранения, воспроизведения этого знания с помощью рассказа-нарратива. И поэтому миф непременно образом касается начала рассказа, продолжения и завершения в виде обязательного усвоения. И последнее качество таково не потому, что миф говорит об истине, а потому что миф именно говорит, миф по своей нарративной форме навязчив, и истина принимает форму рассказа, форму повествования, и поэтому одно от другого нельзя отделить. Миф требует или своего полного безусловного приятия, или полного безусловного отторжения. Поэтому за любой мифологией скрывается демифологизация, ибо силы мифа — в той форме, которую он принимает и в какую он истину облекает. Так что где претензия на истину, там и претензия на истинное, адекватное оформление этой истины, владение ею и ее подачу. Важна структура нарратива, где есть и начало сообщения, и момент воздействия на получателя. И поэтому главное в мифе — это передача той или иной истины, я как мифолог, носитель мифа, делюсь этой истиной, и вы тоже ею наделяетесь, ибо вы — получатель этого сообщения, вы вовлечены в сам миф, от которого отказаться в таком его виде нельзя. Поэтому миф архаичен не в смысле, что он примитивен, что он какой-то устаревший. Он архаичен в смысле своей сущности, миф — это всегда разговор и о начале, и от имени начала, и с самого начала, то есть — о Первоначале, поэтому претензия у мифа не просто универсальная, а фундаментальная и темпоральная. И где исток времени, там и исток всякого безвременья, и как следствие — утраты времени и попытки его обретения, выяснения, что откуда происходит. Так рождается и историзм как поиск собственной идентичности, истока своего насущного настоящего, и генетический метод, который пытается объяснить все из его происхождения.

И это проблема решающая: важно не то, что откуда произошло, а что каковым является здесь и сейчас, это принципиально, а генетический метод и всякий эволюцио-

низм, историзм предпочитают быть разговором не о предмете, а о том, чем он не является или чем он был раньше, а не есть теперь. И поэтому, собственно говоря, преодоление этого позитивистского парадокса, этого архаизма, историзма, эволюционизма — это все уже пафос модернизма начала XX века, который весь заключен в проблемах постренессансных.

Мифы генетизма и модернизма: экфрасис

Так что любой модернизм — это генетизм наоборот. Собственно говоря, позитивизм пытается найти истоки, а модернизм — эти истоки пересмотреть и отрицать. Принимая и отрицая исток, архе, начало, происхождение — это всегда пересмотр истории, ее переписывание и пересказ.

История сама по себе мифична, потому что равняется рассказу, а рассказ — это миф, и поэтому и любой модернизм тоже мифичен. Поэтому мы всегда должны помнить, что миф — это язык, миф — это культура, потому что все мифологические системы существуют внутри культурно-исторических контекстов и определяют эти контексты, которые — тоже миф, ибо — моменты воображения. Поэтому контекстуальность — это хорошо, но помнить нужно об интертекстуальности, о том, что любой контекст — это только малый фрагмент некой общей картины, хотя даже употребив слово «картина», с точки зрения Хайдеггера, я уже совершил акт мифотворчества, потому что само понятие картины — это тоже миф Нового времени.

Почему мир — это картина? Что это за картина, кто нарисовал эту картину? Картина на плоскости — это иллюзия пространства, глубины. Почему мир — это плоскость, почему этот мир — это иллюзия? Хайдеггер об этом говорил очень подробно еще в 1930-е годы. И вся уже послевоенная полемика вокруг проблем интерпретации происходит на фоне этого проекта демифологизации целой цивилизации, но каковы механизмы, каковы цели, и каков, главное, результат этой демифологизации — вот в чем реальная проблема. И она заключается, во-первых, в том, что мы сталкиваемся с нашим языком, который является инструментом демифологизации

и одновременно объектом, потому что структура мифа — это структура нарративного дискурса, а нарратив — это и дискурс — это речь, без которой мы никуда. С другой стороны, это более конкретные проблемы текста и текстуальности, которая в себе тоже несет все признаки мифического дискурса, когда текст выступает эквивалентом, образом, тем более копией или заменой реальности мира. Известный еще в античной риторике особый текстуальный жанр — экфрасис — это инструмент мифологизации, в том числе и истории искусства.

Мы начинаем искусствоведческое обучение с обучения экфрасису, который есть описание, потом переходим к зазубриванию имен и дат, и оказываемся, в конце концов, у некого полуразбитого полукорыта-полуванночки, в которой пытаемся плескаться и думаем, что нам там хорошо, уточки плавают всякие разные с дырочками — и не только в правом боку, и нам вроде хорошо, и мы такие из себя миленькие маленькие историки со всем нашим методологическим инфантилизмом...

Экфрасис строится на трех этапах прохождения повествования: рассказ рассказывает или воспроизводится посредством паратаксиса, гипотаксиса и синтаксиса, или синтета. Паратаксис — это, в буквальном смысле слова, описание местности, я обхожу местность, я внутри этой местности. Равным образом можно описывать и картину, когда воображением своим вы погружаетесь в нее, это особенно хорошо делать, когда вы описываете пейзажи, тоже очень увлекательно — когда натюрморты с погружением в предметность. Можно описывать чей-нибудь портрет и с таким же удовольствием, с тем же самозабвением, погружаться, например, в описание физиогномики, настроения, одежды того или иного портретируемого персонажа.

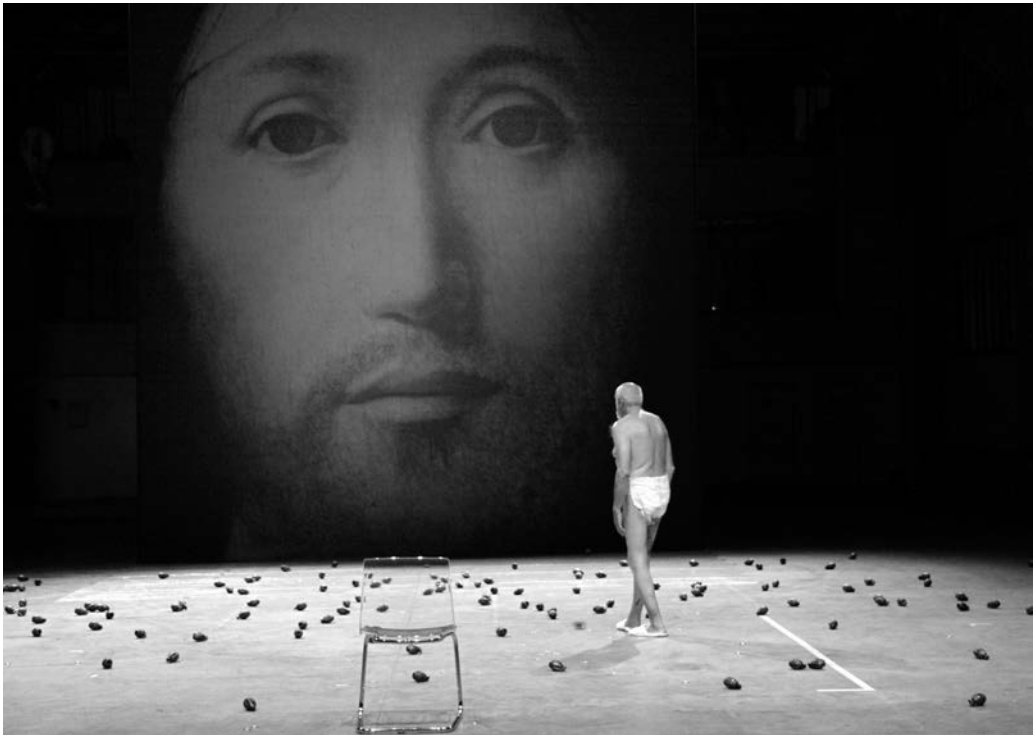
Иначе говоря, любой экфрасис начинается неслучайно с перечисления составляющих элементов чего-либо. Если я правильно воспринимаю мир, который я описываю, то увижу и правильное членение этого мира. Я буду следовать за своим внутренним чувством, за тем, как на меня кто-то воздействует. И порядок воздействия на меня отражает

устройство реальности, которую я описываю. Поэтому я должен правильно двигаться, следовать по этой реальности. То есть я определяю порядок устройства своим проникновением в этот порядок.

Итак, я внутри объекта описания, я обхожу его, совершаю паратаксис, осваиваю со всех сторон, но потом я понимаю, что мне нужно создать и посмотреть общую картину. И я совершаю акт гипотаксиса, когда, например, нахожу какой-нибудь холм, забираюсь на него и смотрю на город или на местность с высоты, и потом я то и иное впечатление соединяю вместе, соединяю паратаксис и гипотаксис, и получается этот синтаксис, или синтез, из чего и складывается общая единая картина экфрасиса. Но, обратите внимание, везде предполагается в обязательном порядке мое включение в описание, и, с другой стороны, привлечение и тоже в него вхождение слушателя или зрителя. Поэтому мифологический текст — это всегда текст риторический, текст воздействующий, когда, собственно говоря, пассивность, в общем-то, не

приветствуется. Когда человек во всем этом активно участвует, тогда и возникает некая символическая, воображаемая реальность этого синтаксиса. Собственно говоря, любой текст, который следует этой логике, есть текст отчасти мифологический, за которым стоят мифические и деятельность, и действительность.

Экфрасис создает отдельный мир, эквивалентный, аналогичный тому, что есть в реальности, являясь мифом креативным, ведь миф — это всегда что-то, связанное с порождением смысла, мира, реальности, и одновременно миф — это отсылка к неким основаниям, к фундаменту, потому что если я и выстраиваю что-то новое, то всегда — на вполне определенном основании, возвращаясь к чему-то неизменному, неизбывному, устойчивому и архетипическому, потому что активность мифа — его воздействие на сознание — это активность воздействия на те уровни сознания, которые всегда и определяют само это сознание, поэтому миф архетипичен, поэтому у мифа есть своя логиче-



ская структура, отсылающая к априорным формам сознания.

Символические формы и персонификация

Миф — это всегда обращение с метафорой, всегда метафорическая деятельность, перенос, смешение как работа сознания, о чем уже Фрейд говорил, но это — и символические формы (понятие Кассирера и Панофского), всевозможные структуры активной деятельности человеческого сознания, направленной на оформление окружающей реальности.

Этих символических форм может быть много, сама культура — символическая форма, литература — символическая форма, религиозность и те или иные формы благочестия, политические структуры, социальные, — все имеют логику символических форм, то есть они оформляют человеческий мир, но делают это символически и метафорически, соединяя внешнее и внутреннее в неких устойчивых и неразложимых состояниях.

И, наконец, третий термин вполне здесь уместный — это, конечно же, «мифема», термин Леви Стросса, созданный по аналогии с фонемой как первичного элемента, кирпичика структуры языка, который существует как речь, как поток артикулированных, оформленных звучаний. И оформление звука связано с переносом содержания, то есть фонема существует как смысловоразличительное средство, с опорой на бинарные оппозиции, коммуникативные отношения. И точно так же и мифема, с точки зрения Леви Стросса, — это символическая форма, та или иная культурная практика, которая структурирует, организывает, определяет и осуществляет человеческий опыт, и этот опыт превращается уже в опыт культурный. Где есть миф, там обязательно есть культура, а где есть культура, там есть и всякие механизмы переноса, передачи метафоризмов или, говоря языком Лакана, всякого рода смысловой метаболизм, что называется обычно традицией, которая есть вещь парадоксальная, ведь она — не просто некий набор ценностей, сокровищница и достояние, она — буквально передача, что подразумевает и наличие некоторого передаточ-

ного пункта. Но и предательство тоже входит в понятие традиции, я что-то передаю из поколения в поколение, не оставляя себе, потому что, если я зарезервирую за собой, прижму некий культурный фонд, то следующее поколение тем, что умерло вместе со мной, пользоваться уже не будет, и это движение культуры от времени к времени, от момента к моменту — это и исчерпание культуры в традиции.

Поэтому любая традиция, в конце концов, оказывается чем-то противоположным культуре из-за всякого рода закоснений и застываний, хотя в культуре эти моменты, тормозящие и останавливающие, всякого рода паузы и сопротивления входят в механизм традиции, и борьба с этими механизмами торможения просто неизбежна. Так что традиционализм, консерватизм — это тот же миф, равным образом, как и постоянный, не унывающе-неусыпный либерализм.

Но важно другое — то, что миф не только определяет что-то другое, по отношению к себе внешнее и производное, но миф сам подвержен системообразующим претензиям, он может быть предметом нарративного упорядочивания. Так возникают всевозможные мифологические системы, которые не являются, собственно говоря, мифом, но есть его производные. Мы говорим о мифологии древнеегипетской, греческой, римской, скандинавской, славянской, о всевозможных причудливых и крайне актуальных для Европы азиатских мифологических системах.

Если вы изучаете, например, Средние века (и совсем не обязательно византийские), вы ничего не узнаете, если не будете пользоваться знанием, сведениями, компетенцией, связанной с иранской мифологической системой, с арийским началом, что, к слову, приобретает уже зловещий характер в современных мифах и мифологиях, связанных не только с культурными, но и с политическими, и всякими прочими коллективно-параноидальными реалиями.

Но и в обратную сторону можно проследить влияние, присутствие, следы мифа: это миф и душа человеческая, потому что не только в бессознательном человеческой души, но и на уровне сознательном, на уровне мышления, мифологическое начало дей-

ствуется весьма продуктивно и явно, потому что миф — это обличье знания. Поэтому мышление не может существовать без мифа, как мышление не может существовать без памяти, а титанида Мнемозина реально присутствует в человеческой психике, и проблемы персонификации — это не просто проблемы литературного жанра.

<...>

Экстаз и редукция

Обращение к мифу — это его не просто активизация и актуализация, это и поглощение мифом и поглощение его в смысле вкушения его, включение в себя мифа и вхождение в миф. И творчество даже поэтическое и философское, а равно и художественное, и научное неизбежно превращается в мифотворчество, когда я пытаюсь пробудить архаическое, древнее начало, вызываю этих духов из плена забвения, открываю гробницы исторического времени, и все происходящему выходит на поверхность.

Творчество, если в нем преобладает мифическое, синкретическое, дорациональное начало, может подчиняться этому началу — так возникает одержимость. Человеку творческому, открытому, находящемуся на грани миров всегда угрожает воздействие каких-то сил, которые посягают на его свободу. <...>

Вспомните уже совершенно безумное перерождение всего этого мифотворчества и нищезанятия, например, в творчестве Лавкрафта, чтение которого — довольно малопривлекательный опыт, потому что, читая его тексты, вы видите одну очень шокирующую вещь: все эти его конкретные подробности и детали потустороннего, — все это выглядит и как фантазии, но одновременно и как живой или, наоборот, не живой, а мертвящий личный опыт. И Лавкрафт не в малой доле — экземпляр романтического и неоромантического подхода к реальности: воображаемые механизмы воображаемого мира — подлинны и устрашающи, они нуминозны и обладают мифической природой.

И если даже из чисто методологических целей перечитать того же Толкиена или, например, Льюиса или даже Чарльза Уильямса, то удастся уразуметь, что эти три литератур-

ных деятели (еще Барфилда обычно включают) — это все тот же учено-академический проект демифологизации стародавней традиции «готической литературы». Страшно увлекательно читать Льюиса и выуживать из его текстов всевозможные мотивы, которые до этого вполне себе существовали, но в другом обличье и с другим содержанием. Характерный источник для всего Льюиса — это Ходжсон, страннейший персонаж английской литературной истории, моряк и писатель, реинкарнация в кавычках, конечно, Мелвилла на английской почве, который путешествовал, имел реально живой опыт всяких странных приключений, потом безумным, лихорадочным образом написал несколько безумных романов, весьма увлекательных и глубоких, потом пошел на войну, был контужен, всю войну практически пролежал в госпитале, в последний месяц пришел в себя, поправил здоровье, снова бросился на фронт и был там просто разорван в клочья. В него попала бомба, и от него ничего не осталось, кроме его текстов...

И Льюис, этот университетский профессор, специальным образом штудировал и пересказывал эти причудливые мотивы его творчества на сугубо христианский лад. А тот же Толкиен — это вовсе не рождение фэнтези, оно в Толкиене умирает в своем прежнем виде. Мир Толкиена — это мощнейшие, сознательно сконструированные гробницы всей этой безумной, безудержной британской фэнтези, которая до Толкиена не просто существовала, а представляла собой что-то совершенно невообразимое, мифическое и языческое. Поэтому Толкиен не отец фэнтези, а его могильщик.

Методологически актуальный характер, и не только в литературоведении, но и в искусствоведении, конечно же, имеет понимание мифичности процесса творчества, напряженного и активного существования между двумя крайностями. Что это за крайности? Это демонизм, одержимость архэ, и титанизм, одержимость гениальностью, это возвращение к первоначалу и это борьба за новое. Но титаны замечательны не только тем, что восстают, утверждают свою автономию, независимость и самодостаточность. Тот же Прометей не просто пыта-

ется даровать людям похищенный огонь и с ним — культуру. Как даритель блага он желает их и подчинить себе. Поэтому титанизм иногда бывает очень удобен для всякого рода благодетелей человечества, мирских «спасителей», переходя незаметно в тоталитаризм. Так что неслучайно Варбург со всеми этими демонами брахмического и языческого мироощущения боролся с помощью все тех же титанид и на их собственном поле: это и Мнемозина, Память, и Софросюне, Благоразумие.

Поэтому мы должны представлять себе, насколько напряженным, насколько болезненно реальным может быть творчество, если оно располагается между двумя этими крайностями и являет собой средний путь, который истинный художник и знает, и совершает. Это и преодоление всего низменно-неизменного, профанного и обмирщенного, и, наоборот, освобождение, может быть, чего-то подлинно-сакрального и истинно трансцендентного. Поэтому рядом с этим опытом чего-то демонического и титанического существует опыт возвышенного, где возвышение — это реальность освящения, преобразования, трансформации и трансмутации чего-то низкого, элементарного, вознесение к чему-то высокому и дифференцированному. Но это возвышение связано не просто с неким отстранением от чего-то повседневного или мирского, это целенаправленный процесс редукции как освобождения, избавления от чего-то условного и чего-то привычного. Поэтому в творчестве, и в первую очередь в нем, присутствует опыт возвышенного, освобождающего от оков банальности и тривиальности. Это путь от мифа к вере.

Миф и конституирование

Поэтому то, что называется художественным описанием мира, — это не просто его репродукция, как он есть сам по себе, а это его, скорее, конституирование, то есть обоснование и конструирование реальности и интерпретация этого сконструированного конструкта. А так как любая интерпретация — это сдвиг, смещение смысла, то за любым конструированием реальности следует и предполагается его деконструирова-

ние, которое — не разрушение, а это то слово, которое в нашем языке приобрело слишком банальный смысл — перестройка, перестраивание и переделывание.

Но так как творчество связано с сакральным, священным, может возникнуть особого рода мифология творческих процессов. Творчество само может быть предметом мифологизации. Откуда появляется, например, та или иная картина, кто является учителем или наставником того или иного художника? Откуда появляется новое искусство, из Тосканы ли? И сообщение о мальчике Джотто, который нарисовал однажды ровный круг, — это типичный миф о происхождении, которым историки искусства так усердно занимаются. Откуда возникла картина, откуда барокко, где истоки «реализма» XV века — вопросы абсолютно, конечно же, мифологические.

Так что возвращаясь к методам, путям и порядкам конструирования мироздания, мы опять же возвращаемся к мифическому началу, и освобождение от мифического связано с отстранением от него через описание этого мифотворчества, да и творчества как такового. Так что эту мифологию творчества нужно представлять в очень конкретных формах, ибо это не что иное, как наша историография, это наше источниковедение. Это все и есть мифология творчества, мифология творческого процесса. Потому-то в недрах позднего венского искусствознания 30-х годов XX века в лице двух его представителей, двух учеников Юлиуса фон Шлоссера, последнего или предпоследнего великого венского искусствоведа, мы видим очень мощное проблемное поле — это Эрнст Крис и Отто Курц, авторы «Легенд о художниках». Сам Юлиус фон Шлоссер навсегда вошел в историю искусствознания и вообще в историю культуры своим общим компендиумом, посвященным всей литературе об искусстве, это его бессмертный труд. А его ученики увидели в этой литературе мир легендарный, не просто реперториум мнений о художниках, а настоящий легендарий, говоря языком Толкиена, и эти легенды и рассказы требуют своей демифологизации, это совершенно архетипические мотивы, которые применяются к конкретной биографии конкретных художников, тем самым видоизменяют, трансформируют, трансмутируют эту самую

биографию и, главное, закладывают основы новых мифологических систем.

Получается, всем этим сведениям о художниках, жизнеописаниям-житиям напрямую мы не должны доверять, это не источники наших знаний, а повод для всякого рода критических усилий. Сказал ведь один библеист: конечно же, Евангелие — это очень хороший источник наших сведений о том, кто был Иисус, точно так же, как Светоний — это замечательный источник для нашего знания о первых римских императорах, но нужно учитывать, что степень достоверности текстов Светония равна степени достоверности какой-нибудь бульварной газеты. Поэтому Светоний лучше всего и ближе всего описал нам этих императоров, но как он их описал, это вопрос, мягко говоря, открытый. Хотя, быть может, мифология Вазари или ван Манандера — отчасти невольная. Но тем самым мифология не отменяется, наоборот, где невольно что-то происходит и бессознательно, там мифология в чистом виде себя и обнаруживает.

Но где возможна мифологизация, там возможна и мистификация: если я сознательно задаюсь целью сотворить некий миф, то я могу бессознательно создать и мифологию на пустом месте — это мимикрия и имитация. Некая тайна не признается тайной, а подменяется разговорами о тайне, некой компетенцией по ее поводу, иллюзией осведомленности, — это и есть мистификация, которая более чем мифологизация. Но функции у того и другого, к сожалению, общие. Это функция заполнения пустоты, это не прямая ложь, но и не правильное знание.

Но главное, что историки должны отдавать себе отчет, что можно находиться внутри этого легендариума, можно незаметно для себя оказаться частью этого всего процесса придумывания, рассказывания и пересказывания подобной мифологии. Поэтому критическое отношение к собственному научному прошлому — это не просто возможный вариант или тактика научной активности, а неизбежный и необходимый ее момент. Говоря языком Томаса Куна, есть обычная наука, а есть наука революционная, обычная — это та, которая функционирует по обычаю, подобно некоему навыку. Но

подлинные открытия совершаются там, где открываются, можно сказать, шлюзы скептицизма и клапаны критицизма, где неизбежным оказывается отрицание, в том числе и источников — проверенных, надежных, а также мнений, концепций, теорий, научных школ и направлений. Поэтому наука может быть и мифологичной, и вполне себе поэтичной, мифологика науки вполне предполагает и поэтику научного вроде бы дискурса.

...Итак, недостаточно обращаться к одной душе для того, чтобы понять, откуда берется и как создается смысл. Есть три области, или зоны, которые находятся за пределами души, за пределами человеческого естества и человеческого бытия. Пространство первичного, неразрывно связанного существования человека как личности и мира как его продолжения, который еще не противоплагается человеку, растворенному в нем и ощущающему себя частью единого сверхцелого бытия, наполненного смыслом как жизнью. Этот опыт мы уже описали как опыт мифического. Человек, однако же, обнаруживает себя и в более узкой, чем мир и миф, зоне, и противопоставленной ему, и при этом активно воздействующей на него, — в среде социума, коллектива и безличного существования. Поэтому следующий регион, смысловое содержание которого мы должны знать, узнавать и осознать, — это социальная форма существования человека и искусства. И, наконец, не суживающий и сковывающий опыт социального, а расширятельный и освобождающий опыт выхода за пределы мира нашего присутствия — опыт преодоления себя и своего, сфера сверхличного и трансцендентного, опыт сакрального и религиозного, опыт веры.

Степан Ванеян

Родился в 1964 году в Москве.

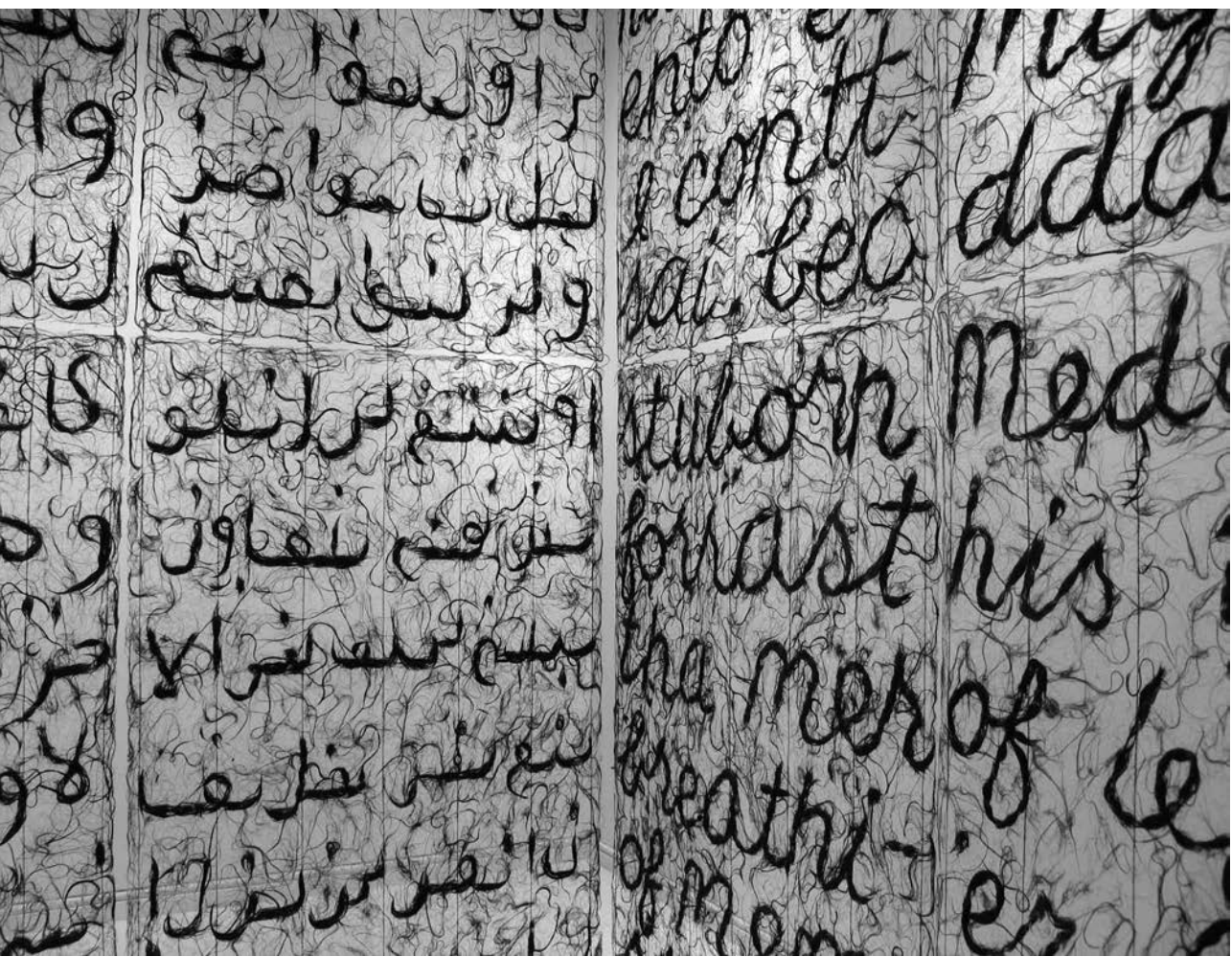
Теоретик и историк искусства.

Автор книг «Пустующий трон» (2004),

«Архитектура и иконография» (2010),

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

Живет в Москве.



Гу Ванда «Вавилонская Организация Объединенных Наций тысячелетия», 1999. Инсталляция, фрагмент.

Питер Осборн

Глобальное Новое время и современность: две категории философии исторического времени*

Каковы отношения современности и Нового времени как двух форм исторического времени? В частности, каким образом понятие о современном предполагает преобразование феноменологического субъекта, принадлежащего «Новому времени». В заголовке я обыгрываю название широко известного эссе Райхарта Козеллека, «“Пространство опыта” и “горизонт ожиданий” — две исторические категории» (1976 г.)¹, как знак признания и различия. Признания того, что благодаря исторической семантике базовых временных концепций Нового времени, предложенной Козеллеком, — *Neuzeit*, история, прогресс, революция, ожидание, кризис, новое — была задана проблематика Нового времени в ее философском значении как части философии исторического времени; или, сказать точнее, как временного выражения истории; более того — как основополагающей формы таких выражений. Различия — так как проведенный Козеллеком анализ ограничивается, с одной стороны, горизонтом установочного периода этих концептов (с позднего XVIII по конец XIX века в Европе), а с другой — философской рамкой феноменологической онтологии, что свидетельствует об узком или *лишь историческом* характере его работы. Иными слова-

ми, «пространство опыта» и «горизонт ожидания» не могут рассматриваться как трансцендентные категории исторического анализа (изнутри их собственной абсолютизированной исторической области, как представляет их Козеллек) как по историческим, так и по философским причинам, что стало очевидным с ходом времени.

В отнесении «опыта» лишь к настоящему в противовес ожиданию, чей горизонт в будущем, всегда виделось концептуальное несоответствие; как и в отнесении «нового» лишь к указанному горизонту будущего, что подавляет таким образом его разрывной характер и элемент неопределенного внешнего действия по отношению к феноменологическому субъекту². Сегодня эти категории в большей степени кажутся относительными к историческим и философским условиям, находящимся в процессе фундаментальной трансформации. В данном процессе трансформации можно выделить два основных концептуальных направления, а также обозначить новые структуры временного выражения истории: (1) «глобализация» концепции Нового времени (исторически «западного» колониального), и (2) становление всемирно-историческим концепта современного как более адекватного способа представления некоторых аспектов отноше-

*Впервые опубликовано в *Bevernage B., Lorenz C. (eds.) Breaking up Time: Negotiating the Borders between Present, Past, and Future. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 69–84.* Перевод осуществлен по правленной версии в *Osborne P. The Postconceptual Condition: Critical Essays. Brooklyn: Verso, 2018.* Печатается с разрешения автора.

ний в пространственно-временной структуре ставшего глобальным Нового времени.

Ниже я схематично рассматриваю некоторые основные аспекты этого двунаправленного процесса, разворачивая концепции «глобальное Новое время» и «глобальная современность» как категории философии исторического времени. Как уже становится ясно, под этими концепциями я понимаю не последовательные «режимы историчности»³, а, скорее, целостно связанные структуры временного выражения истории: объективно заданные субъективные структуры, подлежащие рефлексивному теоретическому разбору, помимо эвристической функции, также несут важную толковательную функцию⁴. В данных концептах представлены отдельные аспекты исторического процесса, отвечающие качественно разным позициям субъекта, и они соответственно ставят различные теоретические и практические проблемы. Однако лишь при их совместном осмыслении возможно понимание сложной и разобцненной темпоральности, присущей текущему историческому процессу, как чего-то вроде единого целого, по крайней мере, в абрисе.

«Модерн!»: от колониального к глобальному

Концепт глобального Нового времени, подвергнув серьезной редукции, можно развернуть в пяти тезисах о развитии Нового времени как исторической формы:

1. Как исторический концепт «Новое время» обозначает социальные формы и условия самоабсолютизирующейся и потому структурно противоречивой временной рамки нововременного: временной рамки нового.

2. Этот концепт тем более противоречив, что включает территориализацию — или пространственное разграничение — бесконечно-го процесса временного различения. (Временная бесконечность, пространственная конечность.) Данное противоречие побуждает диалектическое движение Нового времени как распределенного ряда исторических форм.

3. Данное второе, пространственно-временное противоречие выражено — но никоим образом не сводится к — в историческом отношении Нового времени к колониальным

и постколониальным (или деколонизирующим) воображаемым. Также оно применимо к исторически выделенному случаю социалистических вариантов Нового времени, что, например, важно для понимания текущих событий в Китае.

4. Постколониальные отношения проходят период качественных преобразований вследствие их принадлежности достигшим глобального уровня процессам транснационального накопления капитала, в результате которых рождается новый тип постколониальной временной рамки, заменяющий устаревающий пространственный подход, унаследованный (в перевернутом виде) в ранних формах постколониальных процессов от колониального модерна: а именно, пространственную структуру антиколониальных национализмов.

5. Транснациональная глобализация процессов накопления капитала и обмена, перекодирующая колониальные различия, поднимает вопрос о Новом времени как глобальной форме. Однако, так как она понимается как отображение антропологических и национальных смыслов культур на единую глобальную плоскость, идея глобальной культуры остается *пошлой* — в марксовом смысле, поскольку предлагает «воображаемое удовлетворение», которое отрицает ненасытно временную логику нововременного⁵. Напротив, любое глобальное Новое время будет полно внутренних различий. Идея глобального современного лучше отражает аспекты пространственных отношений этого внутренне саморазличающегося глобального Нового времени.

Позвольте разъяснить.

Тезис 1. Как исторический концепт «Новое время» обозначает социальные формы и условия самоабсолютизирующейся и потому структурно противоречивой временной рамки нововременного. Слово «модерн» на самом деле до сих пор (как это зачастую было в начале XX века) лучше писать с восклицательным знаком: «Модерн!» Восклицательный знак передает его любопытный тройной статус как провозглашения, требования и приказа. Это провозглашение положения дел — «модерн» (отрицание временной рамки традиции) — и, таким образом, описание все-время-еще-развивающейся ситуации. Это требование при-

знать положение дел — это призыв к другому или другим признать вместе со всей вытекающей политической подоплекой. И это приказ, подразумеваемый в этом признании, и далее воплощать указанное положение дел, выполнить или завершить его описание. Иными словами, в объявлении нового времени существует *перформативная логика*, объединяющая описание, желание и навязчивость (даже подчинение — *l'assujettissement* — во всем многообразии смыслов, которые это понятие приобрело)⁶, в манере, знакомой по ретроспективно самоочевидной логике призывов к признанию в целом. Однако в случае восклицания «модерн!» эта общая перформативная логика описания, желания и навязчивости приобретает парадоксально форму абсолюта. Здесь заложена и невозможность ей противостоять, и ее специфически философская значимость.

Приведу слова французского поэта Артюра Рембо из стихотворения «Одно лето в аду», написанного им в 1873 году, в начале нового этапа колониального капитализма, наступившего в результате возросшей конкуренции между европейскими державами, вызванной возвышением Германии как промышленной силы. В последнем отрывке стихотворения, озаглавленном «Прощание», Рембо пишет: *il faut tre absolument moderne*, или «необходимо быть абсолютно современным», или «быть нужно абсолютно современным». Перед нами странный и побудительный экзистенциально-категорический императив, объявление необходимости не действовать, но быть определенным способом⁷. Десятилетием ранее в своих строках, написанных после основополагающего тезиса Бодлера о временном сознании *modernité* как характере опыта времени, Рембо был первым, кто выразил парадоксальную универсальность экзистенциального требования, наложенного на исторический процесс самоабсолютизирующей временной логикой Нового времени как логикой нового. Это требование совпадает с возросшей семантической плотностью понятия «нового», отмеченного интенсификацией, различием и повышением рефлексивности временных смыслов.

Важность этой абсолютизации проясняется, если вспомнить, что «нововременной», «Новое время» и «модернизм» — это феноме-

нологически-временные концепции, которые в XIX веке стали масштабироваться до самого понятия истории (в коллективном единственном числе), одновременно вытесняя и переинтерпретируя саму категорию «история». В этом отношении у дискурсов о нововременном/Новом времени/модернизме нет прямой концептуальной связи с понятием «разум» в смысле Просвещения (однако исторически обусловленно они с ним ассоциируются) — отождествление, которое нанесло столько ущерба в литературе, — но они привязаны структурно к философскому концепту субъекта (а также его предшественникам и преемникам). Как писал Поль Рикёр в своей последней большой работе «Память, история, забвение», посвятив несколько запоздалых страниц категории Нового времени: «полная и точная формулировка» понятия Нового времени возможна только, когда «говорят и пишут “наше” Новое время»⁸. То есть в качестве формы исторического опыта — и более точно, как опыт «истории» в коллективно единственном числе — Новое время полагает гегелево «я», которое есть «мы», и «мы», которое есть «я», своим идеальным адресатом. Новое время включает конструирование «субъекта» как такового, как действие противоречивой временной структуры «нового»⁹.

Концептуальным базисом тенденции абсолютизации, присущей временному сознанию нововременного, служит феноменологически-временная всеохватность трехсоставной структуры настоящего, изложенная Блаженным Августином (присутствие внутри души — мы могли бы сказать, для «сознания» — объектов памяти, внимания и ожидания соответственно)¹⁰. Именно текучесть временного различения и его безразличие к хронологическому времени, в котором оно постфактум измеряется, составляет историческое время как медиум исторического смысла, а вместе с тем и политического действия.

Тенденция к абсолютизации, присущая временной логике нововременного, сочленяет и сгущает три фазы развития ее концепции. Во-первых, в своей основе, нововременное определяет более ценным настоящее как новое по сравнению с прошлым, таким образом разделяя само настоящее изнутри и вы-



Гу Венда «Вавилонская Организация Объединенных Наций тысячелетия», 1999. Инсталляция, фрагмент.

тесняя в прошлое те аспекты настоящего, которые не являются новыми. Во-вторых, обобщение этой вытесняющей динамики с необходимостью подразумевает ее применение и к самому новому, в любой момент времени, таким образом, устанавливая структуру времени, которая сама себя преодолевает и противопоставляет себя не только унаследованному из какой-то определенной традиции, но традиции как таковой как структуре временного выражения. (По мнению Козеллека, это момент изобретения *Neuzeit*.) Наконец, сам преходящий характер этого утверждения нового как такового во всем объеме его проявлений (модернизм) показывает, что новое стало «всегда тем же» (Вальтер Беньямин); само превратилось в своего рода «традицию». Новое, таким образом, противоречиво вытесняет ту временную рамку, которую утверждает, задавая новую временную структуру различного повторения¹¹.

И это не единственное противоречие, которым обременена концепция Нового времени

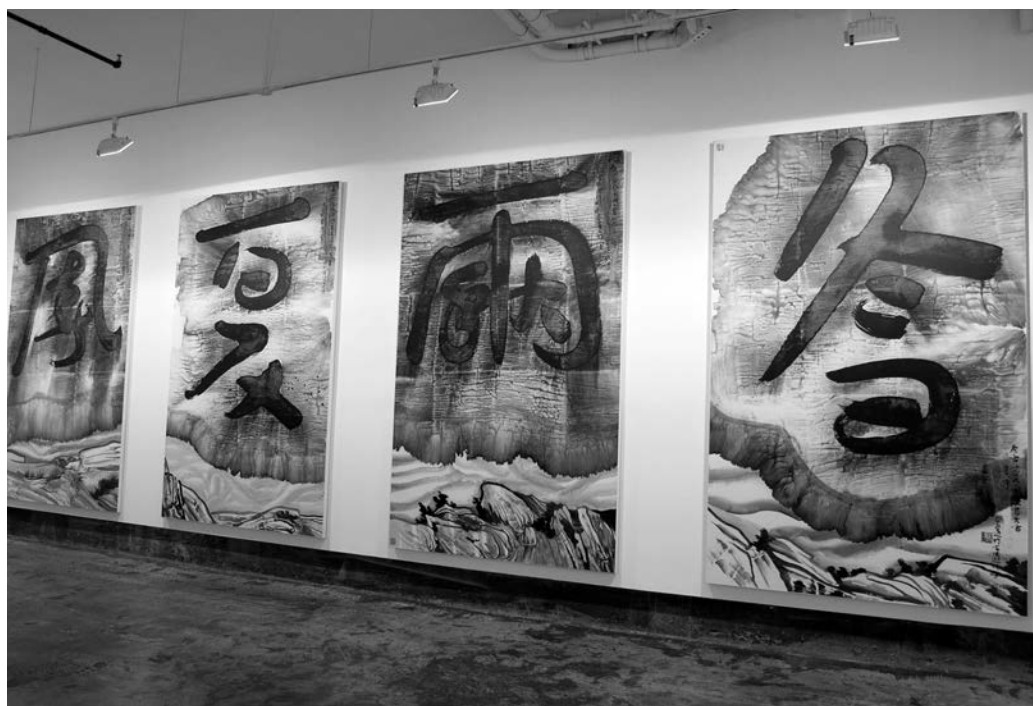
как результат ее самоабсолютизирующей, перформативной временной логики.

Тезис 2. Будучи историческим процессом, данная временная абсолютизация тем более противоречива, что включает территориализацию (или пространственное разграничение) бесконечного процесса временного различия. Применение концепта Нового времени на уровне концепта истории, которое задает ее как исторический концепт, привносит пространственное выражение или территориализирует феноменологический концепт «мир». То, что сейчас называют «глобализация», выглядит с этой точки зрения как масштабирование до планетарного уровня процесса социальной актуализации феноменологического концепта мира¹². И, как предвидел Маркс, проводником этой социальной актуализации является универсализация меновых отношений. Идея глобального Нового времени, таким образом, устанавливает (виртуальное) абсолютное «мы» всеобщего обмена. В итоге именно форма стоимости (в специфическом смысле Маркса) является «тем самым» субъектом Нового времени¹³. Однако в плане реального исторического процесса геополитически элементарные (вещественные) единицы пространственной конечности (места) сопровождают электронные воплощения этого виртуального «мы» в (кибер)пространстве «поток» капитала¹⁴. Выявленное здесь противоречие между временной бесконечностью самоабсолютизирующегося Нового времени, которую приносит постепенная универсализация отношений обмена, и пространственной конечностью реальных исторических субъектов и побуждает диалектическое движение Нового времени как распределенного ряда исторических форм. На ранних («антропологической» и «социологической») фазах исторического Нового времени эти формы в первую очередь устанавливались через отношения колониального различия, перенося общественно-экономические различия европейских обществ: «феодальные» и «капиталистические» отношения производства, «религиозные» и «светские» мировоззрения.

Тезис 3. Данное второе, пространственно-временное противоречие имеет своим образцовым выражением историческое отношение Нового времени к колониальным и постколо-

ниальным (или деколонизирующим) воображаемым. Первой и до сих пор существующей исторической формой Нового времени было колониальное нововременное. В обобщенном историческом смысле категория Нового времени была задана ходом европейских Просвещений путем двоякого процесса переопределения чисто европейских временных различий («революция») и колониальных пространственных различий («колонии»), результатом которого стало выражение временных различий в геополитическом пространстве и выражение во времени пространственных колониальных различий. В этом отношении, как колониальное различие, колониальное рассматривается как *внутреннее* по отношению к концептуальной диалектике нововременного как исторического концепта в гораздо более фундаментальной манере, чем можно выразить простой атрибуцией нововременному в качестве одного из атрибутов, во фразах вроде «колониальный модерн» (которая отсылает к набору различных типов модерна).

В самом деле, фраза «колониальный модерн» может даже *отрицать* основополагающий характер колониального различия; в частности, когда она обозначает лишь одну сторону колониальных отношений — колонии — а не само пространственное выражение этих отношений, которое включает территории колониальных держав. В этом смысле колониальный модерн является историческим *a priori* в понимании Фуко: исторически специфическим пространственным выражением нововременного, которое тем не менее являлось *основополагающим* для нововременного как исторического концепта в полном смысле. Поэтому оно включает нагрузку государственной власти в характерное временное выражение множества политико-территориальных различий колониальных отношений, характерных для первой фазы исторического Нового времени. В равной степени это верно и для неевропейских примеров — японский колониализм в северном Китае, и для хрестоматийных примеров капиталистического колониализма



Гу Венда «Центральный парк», 2013. Инсталляция.

европейских держав. Выражаясь точнее, колониальное выступает здесь тем, что можно назвать первым пространственным резервом исторического модерна.

В качестве геоисторической категории нововременное никогда не может быть реальным (в противоположность воображаемому, которое также реально, хотя и в другом смысле) «без резерва». И этот резерв должен отчасти быть представлен пространственно, так как каждый временной период (например, «средневековое») имеет свои пространственные предпосылки, прямые или косвенные, которые препятствуют чистому временному выражению социальных различий. Категории вроде «Средние века» не имеют смысла за пределами строго «западной» топографии. Говоря словами известного эссе Жака Деррида 1967 года о Жорже Батае, колониальный модерн — это частная «ограниченная экономия» Нового времени, гегельянство с резервом¹⁵. Колониальное опространствливание здесь выступает «резервом» в каждом из противоречивых смыслов термина «резерв»: (1) сдерживание, пространственное ограничение чего-либо, отстраняющее его; но также (2) оставление чего-либо в резерве, как пока еще не реализованного потенциала, чего-то «вне» наличного, в смысле батаевской концепции траты вне смысла. Обобщая, этот резерв — это будущее. Бланшо писал, что нововременное утверждает будущее, которое «настоячиво держит само себя в резерве»¹⁶. В этом состоит противоречивое двоякое толкование колониального резерва. С одной стороны — это нечто сдерживаемое, огражденное, сегрегированное, закрытое; но с другой — что-то, что содержит в себе будущее, постколониальное. Именно в постколониальном колониальный модерн реализует свою будущность, то есть временной статус «резерва». В этом состоит диалектический переворот, присущий проблематике модернизации, где колонии, вначале представлявшие территории прошлого, вновь возникают как территории будущего, вытесняющие своих колониальных господ в прошлое.

Однако то будущее, которое колониальное как удерживает, так и проецирует, будущее, которое нововременное устанавливает — постколониальное как новое — всегда будет

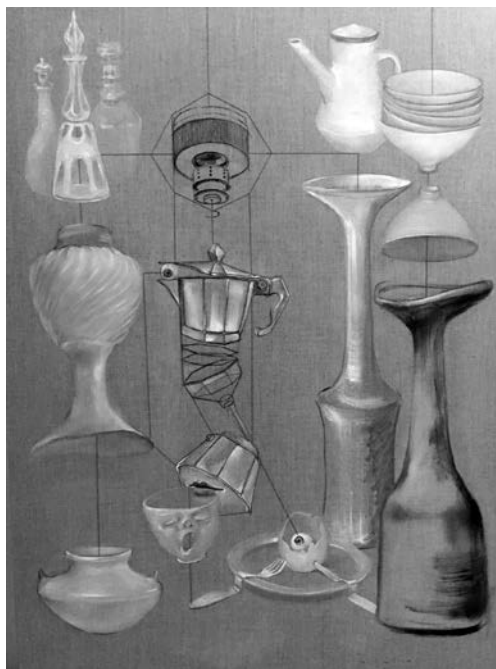
включать другую (пространственную) резервацию, другое удержание в смысле ограничения, другое пространственное выражение временных различий, которое непременно включает другую метафорическую «колонизацию» «вытесненного/старого», производимого «новым». Таким образом, возникают вопросы: что сейчас является новым с геополитической точки зрения? Что такое постколониальность сейчас? Является ли сегодня колониальный резерв Нового времени ресурсом для постколониальных структур различий? Или же их питают новые, имманентно саморазличающиеся временные силы? Ответом на два последних вопроса непременно должно быть «да».

Тезис 4. Постколониальные отношения проходят период качественных преобразований вследствие их принадлежности достигшим глобального уровня процессам накопления капитала, в результате которого новый тип постколониальности вытесняет устаревающие перспективы будущего колониального модерна. Да, колониальный резерв Нового времени все еще питает постколониальные структуры различия, так как отношения между территориально разграниченными национальными государствами продолжают управлять накоплением капитала (включая такие важные потоки, как переменный капитал, то есть миграцию). Но эти постколониальные структуры различия приобрели также и новые, полностью саморазличающиеся временные силы, потому что детерриториализирующая логика накопления капитала приводит к новым, полностью транснациональным (а не интернациональным) ретерриториализациям или социально-пространственным формам. Иными словами, рынки капитала породили транснациональную динамику, выводящую экономическое, политическое и культурное значение национальности за пределы проблематики постколониальных национализмов и мультикультурализма метрополий, которая, тем не менее, сохраняет значительный остаточный смысл и силу. Данную логику Гайятри Спивак в своих Веллехских лекциях 2000 года «Смерть дисциплины» назвала «новой постколониальностью», здесь дисциплина — это сравнительное литературоведение.

По ее словам, «демографические сдвиги, диаспоры, трудовая миграция, движения ми-

рового капитала и медиа, а также процессы культурного кругооборота и гибридизации» в лучшем случае поставили под вопрос двойное геополитическое воображаемое культуралистского постколониального национализма и мультикультурализма метрополий, а в худшем — отбросили его как устаревшее¹⁷. Данное геополитическое воображаемое теперь можно ретроспективно датировать «первой стадией» постколониализма, так как в настоящее время мы наблюдаем переход мира от постколониальных национализмов к транснациональным постколониальностям, то есть появление нового рода постколониальности. Перед нами, однако, не капитализм или модерн «без резерва», но, скорее, *новый* постколониальный резерв модерна: диалектика «старой» и «новой» постколониальностей, перепространствливающая социальные отношения, геополитически, на глобальном уровне, как эффект модерна капитала и связанного с ней выражения во времени. Глобализация процесса накопления капитала и всеобщего обмена, таким образом, по-новому поднимает вопрос о структуре Нового времени как культурной формы.

Тезис 5. Так как идея глобальной культуры понимается как проекция антропологических и национальных смыслов культур на единую глобальную плоскость, она остается пошлой в предложенном Марксом смысле, доставляющей «воображаемое удовлетворение», которое отрицает ненасытно саморазличающуюся временную логику нововременного. Идея глобального современного лучше отражает пространственные аспекты отношений этого внутренне саморазличающегося глобального Нового времени. Глобальные сети коммуникаций способствуют более радикальной денационализации, а также де- и рекультуризации, чем можно выразить идеей глобальной культуры. «Культуры» Нового времени в первую очередь образуются на пересечении унаследованных культурных практик с логикой формы стоимости (что Маркс называл формальным подчинением) и во вторую — введением самой этой формы в культуру (реальным подчинением по Марксу)¹⁸. Это в равной степени справедливо как для «культур», так и для валют. (Для примера можно взять культурно-экономические формы вроде доллара США



Юй Фейфей «Посуда», 2015.

с его имперской значимостью или более позднее появление евро.)

Здесь нужно разделить по крайней мере три довольно различных смысла глобального или «полного» применения логики нововременного в построении концепта глобального Нового времени в условиях транснационального капитала. Во-первых, оно может означать что-то вроде парадоксальной пространственной тотализации Нового времени на уровне планеты в единое, внутренне саморазличающееся во времени глобальное культурное Новое время, если угодно, в абсолютное Новое время. В этом мощная фантазия капитала. Однако социальная унификация глобальных процессов в ходе всеобщего обмена пока даже отдаленно не привела к столь абстрактному временному различению, способному порождать самое себя. В этом смысле (сколь угодно «пошлом») нет никакой реальной глобальной культуры. Так как даже на неправдоподобно однобокий взгляд, форма объединения — а именно, обмен — радикально абстрагирована от «смысловых единиц» множества «культур»

в их антропологическом и национально-государственном смыслах, которые при всей их условности сохраняют социальное выражение. «Глобальное Новое время» может быть прямо отнесено к «культуре» в смысле социальных процессов формирования субъективности и смысла, однако у него слабое отношение к культуре в традиционном узком антропологическом и национальном смысле. И тем не менее это именно те смыслы, которые сохраняют значение во множестве культуралистских перспектив, на основе которых в транснациональных культурных пространствах оказываются *представлены* различные региональные и государственные формы.

Во-вторых, концепт глобального Нового времени может относиться к чему-то более узко эмпирическому, а именно, эмпирической тотальности *глобальной совокупности* пространственного множества различных вариантов Нового времени, каждое в своем относительно территориально замкнутым единстве (японская модерность, марокканская модерность, аргентинская модерность и т. д.): множество вариантов Нового времени, даже, для некоторых, «альтернативные», хотя применять этот термин невозможно просто обобщающе, так как до настоящего момента социалистическая модерность была единственной исторически действительно «альтернативной» тем, что были порождены временной логикой накопления капитала («расширенного воспроизводства»), на основе которой работает капиталистическая система производства. Проблема с этим вторым понятием в том, что оно не подтверждает относительное единство мировой капиталистической системы или ее сверхопределяющие системные эффекты на отдельных территориях, не выходя таким образом за пределы по большей части национально-колониального пространственного воображаемого.

В-третьих, глобальное Новое время можно также понимать более процессуально, как игру сил между абстрактно унифицирующей, временно саморазличающей властью универсализации меновых отношений на планетарном уровне и сохраняющимся сложно взаимодействующим множеством территориально относительно независимых, имманентно саморазличающихся вариантов Нового времени.

Это наиболее реалистичный и в то же время самый неупорядоченный вариант, рассматривать который в полной мере можно лишь конкретно, при более детальном историческом анализе нижнего уровня, хотя и с соответствующим теоретическим аппаратом. В этом отношении особую важность имеет понимание Нового времени в Китае (что ни в коем случае не то же самое, что «китайское Новое время»), учитывая роль развития капитализма в Китае в объединении мировой экономики после 1989 года. На теоретическом уровне, однако, аспекты отношений в этом третьем концепте в некотором смысле лучше передаются идеей глобального современного как спекулятивно-го полагания динамичного, разъединяющего единства множества социальных временных измерений. Это представление о времени возникает из глобального современничества, огромного и сложного набора практических выражений и опосредований различных течений времени в настоящем, которое построено самими этими выражениями¹⁹.

Глобальное современное

В своей самой простой форме концепт современного есть просто схождение — и, таким образом, единство в разъединении, или более точно, *живое разъединяющее единство* — множества течений времени²⁰. Более точно он обозначает схождение времен человеческих жизней в течение жизни живущего. Современниками мы называем тех, кто населяет (или населял) одно и то же время. Как исторический концепт, современность, таким образом, включает отображение единства на дифференциальную целокупность времен жизней, которые в принципе или потенциально представлены друг другу неким образом, в определенное время — например, «сейчас», раз уж образцом для современности служит проживаемое настоящее. Иными словами, концепт современности накладывает *единую временную матрицу проживаемого настоящего* — общее, хотя и внутренне разъединенное, «проживаемое» историческое настоящее. Как я уже писал, такой подход содержит внутренние противоречия, но он в значительной мере неизбежен.

Во-первых, его теоретическое противоре-

чие в том, что он является идеей в техническом кантовском смысле: его объект (тотальное сведение наличных в настоящем времени) не может быть познан опытно²¹. Причины этого не только в кантовских доводах о конечности и целокупности (которые, как показала романтическая мысль, и сами не лишены противоречий), но, более фундаментально, — в философско-временных доводах раннехайдеггерьянского толка. «Настоящее» в его настоящести нельзя понять как «данное» с опытом, даже трансцендентно, как фиксированную временную форму с ее собственными объектами (объектами внимания), так как оно существует лишь как различие или разомкнутая совместность двух других временных режимов (прошлого и будущего) при главенстве направления в будущее²². С этой точки зрения, в соответствии с концептом современного образуется временное единство, которое по своей природе направлено в будущее, является «горизонтальным», или, точнее, *ожидаемым*, и поэтому *спекулятивным*. Далее, тотальность отношений, наличных в настоящий момент человеческих жизней (при любом теоретическом представлении об их наличии и при любой степени их взаимосвязи), остается эмпирически, фундаментально, структурно и социально разъединенной. Не существует такой реальной общей позиции субъекта, из которой тотальность отношений может быть испытана целиком, при любой форме ее временной фрагментированности, направленно-сти в будущее или рассеянности.

Тем не менее, концепт современного работает так, *будто* такая позиция есть. То есть он работает так, *будто* спекулятивный горизонт единства человеческой истории был некогда достигнут как феноменологически реализуемая позиция. В этом отношении современное является утопической идеей со своими положительными и отрицательными аспектами. С одной стороны, оно несет отрицание; с другой, положительной — является актом продуктивного воображения. Отрицание состоит в отрицании его собственной основанности в будущем, в гипотезе, ведь оно проецирует *действительное* сопряжение всех наличных времен. Наличность настоящего отрицает ориентацию настоящего в будущее. По большому счету это отрицание политики. Это акт

продуктивного воображения, так как он перформативно отображает на разъединенные отношения современных течений времени несуществующее единство. В данном отношении, когда отсутствующее время единства течений времени представляется существующим, все построения современности оказываются *вымышленными*. Более узко, современность — это *действующий* вымысел: она *регулирует* *разделение* между настоящим и прошлым («не современным») внутри настоящего. С эпистемологической точки зрения, можно сказать, что современность отмечает точку неразличения между историческим и вымышленным повествованиями, которая со времен критики Гегеля стала ассоциироваться с понятием спекулятивного опыта как такового²³.

Именно *вымышленное* «соприсутствие» современности отличает ее от более структурной и динамической категории Нового времени, чье свойство внутреннего самопреодоления отождествляет его с непрерывной преходящестью, знакомой в критической литературе со времен Бодлера. В этом смысле современность подразумевает своего рода внутреннее отступление нововременного в настоящее. Если главная ценность нововременного — это «новое», противопоставляемое «старому» (которое оно и производит), то главная ценность современного — это *актуальность*, противопоставленная утасаживающей экзистенциальной хватке того, что еще присутствует, но уже «устарело», то есть тому, что уже не выражает *проживаемые* отношения внутри множества пространственно распределенных позиций²⁴. Если Новое время накладывает настоящее непрерывной перемены, современное фиксирует или очерчивает эту переменчивость рамками актуальности обстоятельств, распределенных в пространстве, или в самом общем смысле, рамками жизней. Это второй аспект теоретической проблемы современного: проблема разъединенного единства наличных времен — это проблема единства и разъединения общественного пространства — то есть в наиболее широкой, глобальной форме — это проблема *геополитического*. В ее настоящем, глобальном варианте идея современного, таким образом, поднимает проблему разъединенного единства *геополитически* ис-

торического: временное единство/пространственное разъединение, в противовес временному различению внутри единого пространства Нового времени.

Временная диалектика нового, дающая качественное определение исторического настоящего (как позиции, из которой конструируется ее единство), но отсекаемая понятием современного от будущего и смещаемая в актуальность разделяемого настоящего, необходимо опосредуется сложной глобальной диалектикой пространств как условие какого-либо понимания исторического единовремения. Или другими словами, *вымысел современного есть необходимо геополитический вымысел*. Здесь возникают заметные сложности периодизации: продолжение современного «назад», в недавнее хронологическое прошлое. Так как обратное продолжение современного (как отображенного единства времен жизни, текущих в настоящем) накладывает постоянно сдвигающуюся динамику периодизации, с настойчивостью ставящую вопрос: *«Когда началось настоящее?»* На этот вопрос

можно дать довольно разные ответы, в зависимости от геополитической точки, откуда вымыслите, она в свою очередь зависит от ответа на вопрос *«Где настоящее?»*²⁵

Указанные теоретические проблемы вымышленного характера единства и пространственной позиции, однако, не останавливают растущую неизбежность строений современного, так как рост глобальной социальной взаимосвязанности дает исторический материал этим вымыслам, наполняя их спекулятивными отображения эмпирическим материалом («фактами»), таким образом, реализуя переход от вымышленного к историческому нарративу. Такие истории имеют в равной степени эмпирический и перформативный характер (то есть они являются конструкциями), но, тем не менее, они стремятся к гипотетическому эмпирическому единству настоящего вне чистой гетерономии или множественности. В данном отношении концепт современного («современная история») приобрел не только всеобъемлющий охват кантовской идеи, но также и ее регулятивную необходимость. «Совре-



Чжан Хуань «Останки головы», 2007

менное» все сильнее приобретает трансцендентальный статус условия исторической внятности для социального опыта.

Сегодня вымысел современного — это, без сомнений, в первую очередь глобальный или планетарный вымысел. Вымыслы глобального транснационализма не так давно сместили 140-летнюю гегемонию интернационалистского воображаемого (1848–1989), воплощенного в разных исторических формах. Это не что иное, как фикции — отображения временного единства настоящего на планетарный уровень — основанные на проникновении капитала в традиционные социальные формы («общества», «культуры», «нации», «общества» — неадекватность этих понятий все более заметна) и их последующем принудительном объединении и зависимости. Вкратце, сегодня современное (вымышленное единство отношений пространственно распределенного исторического настоящего) является транснациональным, так как в нашей современности преобладает все более глобальный капитал. Транснациональность — это гипотетическая социально-пространственная форма текущего временного единства исторического опыта.

Именно в этой точке исторический концепт современного смыкается с «новой постколониальностью» Спивак, которая, как мы наблюдали, отмечает движение за пределы колониального модерна, относящегося к понятию глобального Нового времени. Это «возвращение демографических взамен территориальных границ, которые древнее и масштабнее капитализма»²⁶ в ответ на крупномасштабную миграцию возможно благодаря новым формам коммуникации, которые задают виртуальное измерение социальной реальности. Эти трансверсальные отношения транснациональной современности накладываются на имманентно саморазличающуюся динамику, которая характеризует Новое время капитализма с его тенденцией к глобализации.

Таким образом, возникает вопрос о том, как представлять отношения между данными двумя формами. Можно ли попытаться представить историческое время настоящего (это настоящее, *сейчас*) как выражение, опосредующее эти две временные рамки — глобальной современности и Нового времени, как не-

стабильное сосуществование двух отличительных форм времени? Точнее говоря, не можем ли мы в первую очередь представить их опосредование как опосредование между временными рамками *кризиса*?

Если рассматривать глобальную современность как разъединяющее соединение различных временных рамок, выражающих конфликтующие наклонности или «противоречия» на уровне преимущественно системного, самовоспроизводящегося целого, она предстает временной рамкой кризиса. Современность есть обобщающая темпоральность глобального кризиса — она имманентно несет в себе темпоральность кризиса — так как кризисы выражаются как формы временных разрывов. Все структурные кризисы капитализма в корне своем являются кризисами реализации (или перепроизводства) стоимости, основанными на *разрывах того или иного рода между моментами в цикле денежного капитала*: недостаток баланса или «разбалансировка», как еще говорят, между циклами капитала различного рода, между секторами или между областями системы. Кризис сам по себе есть выражение указанных временных разрывов.

Основное отличие масштабированной на глобальный уровень современности от темпоральности глобального Нового времени в том, что последняя отображает коллективный субъект высказывания (рикёровское «наше Новое время»), «который ею полнится» (как писал Мешонник)²⁷, в то время как *транснационально разъединяющий код* глобальной современности находит отображение во множестве субъектов, создаваемых связанными временным кодом отношениями пространственных различий в пределах времени, когда осознается *сосуществование*: «современное» как таковое. В этом смысле феноменология современного выходит за пределы категориальной основы феноменологии как таковой, как философского течения. Можно проследить это, например, на различии между «героизмом» бодлеровского модернистского клича «покорить» современность — Лафорг прозвал это «американизмом»²⁸ Бодлера — и фундаментально *непокоримым* (из-за радикальной распределенности) характером современности. Современное не предназначено для завоевания, даже

путем парадоксального саморастворения (решение Бодлера); с ней можно лишь *взаимодействовать*.

Перевод с английского ВИКТОРА КОХАНИУКОВА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Козеллек Р. «Пространство опыта» и «горизонт ожиданий» — две исторические категории // *Социология власти* vol. 28 no. 2 (2016). С. 149–173.

² Критику эссе Козеллека см. в Osborne P. *Expecting the Unexpected: Beyond the "Horizon of Expectation"* // Hlavajova M. et al. (eds.) *The Horizons Reader*. Utrecht: BAK, 2011. P. 112–128; и в доработанном виде в *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London and New York: Verso, 2013. P. 202–208.

³ Hartog F. *Regimes of Historicity: Presentism and the Experience of Time* (2003). New York: Columbia University Press, 2015.

⁴ Дестабилизация кантовского трансцендентального различия между конститутивной и регулятивной функциями чистых концептов, относящихся к объектам опыта — это условия передачи опыта как исторического.

⁵ Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов. (Первоначальный вариант «Капитала».) Часть первая // *Сочинения*. Издание второе. М.: Издательство политической литературы, 1968. Том 46, часть I. С. 476. Тетрадь V. Январь 1858 г. (начата 22 января). «Современное состояние мира не дает удовлетворения; там же, где оно выступает самоудовлетворенным, оно — *pöшло*». Ср. Osborne P. *Marx and the Philosophy of Time* // *Radical Philosophy* 147 (2008). P. 15–22, P. 17.

⁶ Balibar É., Cassin B., de Libera A. *Subject* // Cassin B. (ed.) *Dictionary of Untranslatables*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

⁷ Ср. Macherey P. «Il faut tre absolument moderne»: La modernité, etat de fait ou Imperatif? // *Savoirs, textes, langage: la Philosophie au sens large*, Université de Lille 3, доступно по stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey, ссылка приведена по состоянию на 14 ноября 2016.

⁸ См. Осборн П. Постконцептуальное состояние, или Культурная логика высокого капитализма сегодня // *Художественный журнал* № 93 (2015). С. 111. Примечание 19.

⁹ Ср. Osborne P. *Modernism and Philosophy* // Brooker P. et al. (eds.) *Oxford Handbook of Modernisms*.

Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 388–409, P. 397. Это возможно, т. к. «субъект» — в философии изобретенный Кантом — просто есть действие определенного строения временного определения. «Нововременное» кодирует и спрягает эту структуру как «новое». См. Кант И. *Критика чистого разума* (1781). М.: Мысль, 1994. С. 123–128. Глава «О схематизме чистых рассудочных понятий» (A137/B176–A147–B187); Miller J.-A. *Action of the Structure* (1968) // Hallward P., Peden K. (eds.) *Concept and Form, Volume 1: Key Texts from the Cahiers pour l'Analyse*. London: Verso, 2012. Ch. 2.

¹⁰ См. Alliez É. *The Time of Novitas: Saint Augustine* // *Capital Times: Tales From the Conquest of Time* (1991). Trans. Georges Van Den Abbeele. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. P. 77–137.

¹¹ Osborne P. *Modernism and Philosophy*. P. 389–392. Данное повествование помещает «Различие и повторение» Делеза (1968) — отталкивающееся от вечного возвращения Ницше — в (текущий) конечный пункт философской истории нового.

¹² Это ясно отражено во французском термине «мондиализация», которую Жан-Люк Нанси, например, ясно противопоставляет «неясной целостности», которую подразумевает английское «глобализация». Этим различием тем не менее пренебрегли его издатели на английском языке при переводе книги, где имя этой концепции выведено в заголовок, *La Création du monde ou mondialisation*. Paris: Galilée, 2002, было переведено как *Создание мира или глобализация*. New York: SUNY Press, 2007. См., в частности, вступительную заметку автора о непереводаемости термина «мондиализация», С. 27–29.

¹³ Более подробно об этом заявлении я пишу в своей предстоящей книге о категориях субъекта, времени и кризисе в «Капитале» Маркса, готовится к изданию в 2018 г.

¹⁴ См., например, Sassen S. *Electronic Space and Power* // *Globalization and its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money*. New York: New Press, 1998. P. 177–194; *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages* (2006). Princeton: Princeton University Press, 2008. Данные пространственные вопросы я освещаю в книге *Anywhere or Not At All*, ch. 5, «Art Space».

¹⁵ Деррида Ж. От частной экономики к экономике общей: безоговорочное гегельянство (1967) // *Письмо и различие*. Перевод с французского под редакцией Виктора Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2000. С. 317–351.

¹⁶ Blanchot M. The Final Work // The Infinite Conversation (1969). Trans. Susan Hanson. Minneapolis: Minnesota University Press, 1993. P. 289.

¹⁷ Spivak G. C. Death of a Discipline. New York: Columbia University Press, 2003. P. 3, цитата из Volkman T. A. Crossing Borders: Revitalizing Area Studies. New York: Ford Foundation, 1999. P. ix. Cp. Osborne P. Anywhere or Not At All. P. 26–27.

¹⁸ Маркс К. Глава шестая. Результаты непосредственного процесса производства (1863–1864) // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: 1974. Том 49. С. 74–93. Важность категории формального подчинения для понимания неравномерного развития неевропейских капиталистических обществ изложена в Harootian H. Marx After Marx: History and Time in the Expansion of Capitalism. New York: Columbia University Press, 2015. Критику чрезмерного растяжения этого концепта у Харутяна см. в Osborne P. Marx after Marx after Marx after Marx // Radical Philosophy 200 (November/December 2016). P. 47–51.

¹⁹ Подробнее о концепции современников как форме хронологического сосуществования, которая временно переопределяется социальным измерением пространственных отношений, производящих сложные временные рамки встречи см. Fabian J. Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object. New York: Columbia University Press, 1983. P. 156–165. В The Politics of Time (P. 27–29) я отделял современников от временного единства «разделяемого настоящего». Здесь, напротив, я пытаюсь применить новое построение исторической временной рамки «современного» на основе глобализации современников. Далее этот аргумент разворачивается в Osborne P. The Postconceptual Condition. Chapter 7.

²⁰ В данном разделе в сжатой форме и со слегка иной интонацией воспроизведен материал, имеющийся в Osborne P. Anywhere or Not At All. P. 22–27.

²¹ Кант И. Критика чистого разума. С. 224–239. (A310/B366–A338/B396.)

²² Хайдеггер М. Бытие и время (1927). Перевод с немецкого Владимира Библихина. М.: Ад Маргинем, 1997. С. 326.

²³ См. Ricœur P. Poetics of Narrative: History, Fiction, Time // Time and Narrative, vol. 3. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. P. 99–240. Несмотря на большой объем трудов о времени и истории, Рикёр нигде не тематизирует понятие современного. Возможно, это признак принадлежности этого понятия к современности. Как я утверждаю в эссе «Постконцептуальное состояние, или Культурная логика высокого капита-

лизма сегодня», современное появляется как критический концепт в теории культуры и искусства лишь в 1990-х.

²⁴ Данный акцент на важности актуальности помещает концепт современного в сферу идеи Фуко о «критической онтологии настоящего». Некоторые размышления об этом сродстве см. в Агамбен Дж. Что современно? // Что современно? Перевод с итальянского Августина Соколовского. Киев: Дух і Літера, 2012. С. 45–62; Rajchman J. The Contemporary: A New Idea? // Avanesian A., Skrebowski L. (eds.) Aesthetics and Contemporary Art. Berlin: Sternberg Press, 2010. P. 125–144.

²⁵ Cp. Osborne P. To Each Present, its Own Prehistory // Noack R. (ed.) Agency, Ambivalence, Analysis: Approaching the Museum with Migration in Mind. Milan: Mela Books, Politecnico di Milano, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, 2013. P. 20–32. Критику деисторизирующего овеществления от потери пространственности, выстраивающей категории исторической периодизации, см. в Davis K. Periodization and Sovereignty: How Ideas of Feudalism and Secularization Govern the Politics of Time. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008. Благотель концепта современного в том, что он отменяет периодизацию в ее устоявшемся понимании. См. также Chakrabarty D. Where is the Now? // Critical Inquiry vol. 30 no. 2 (Winter 2004). P. 458–462.

²⁶ Spivak G. Death of a Discipline. P. 15.

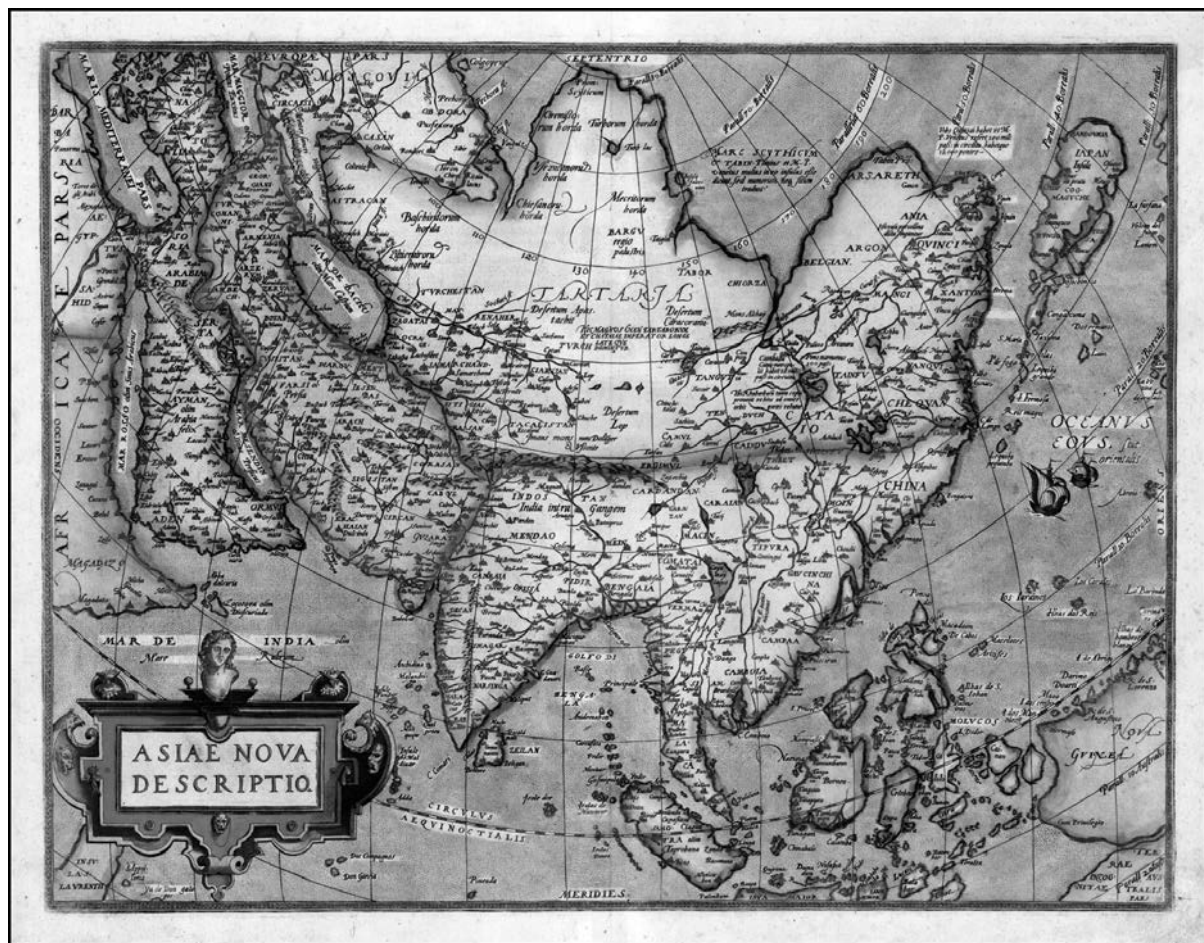
²⁷ Meschonnic H. Modernity, Modernity // New Literary History 23 (1992). P. 419. Cp. Osborne P. The Politics of Time. P. 14.

²⁸ Беньямин В. Центральный парк (1939) // Бодлер. Перевод с немецкого Сергея Ромашко. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2015. С. 194.

Питер Осборн

Родился в 1958 году. Философ искусства.

Автор многочисленных книг, включая «Постконцептуальное состояние» (2018), «Где угодно или никак: философия современного искусства» (2013), «Концептуальное искусство» (2002), «Политика времени: модернизм и авангард» (1995). Профессор и директор Центра исследований современной европейской философии в Кингстонском университете. Живет в Лондоне.



Карта Азии и Тартарии из атласа Абрахама Ортелиа, 1574.

Николай Смирнов

Великая Тартария

*Среди диких пространств Тартарии
и России я продолжал неустанно
идти по следам монстра,
но он постоянно ускользал от меня.
Мэри Шелли «Франкенштейн,
или современный Прометей»*

Третья ведьма:

*Желчный пузырь козы, ветви тиса,
Что срезали когда луны затмение,
Губы тартарина и турка нос,
Палец младенца,
Задушенного после рождения
Матерью-шлюхой в канаве,
Сделают густым и липким варево.
Еще добавим тигра потроха
К ингредиентам нашего котла¹
Уильям Шекспир «Макбет».
Акт IV, сцена I.*

Наше время характеризуется крахом экспертизы и перепроизводством знания. Как такое произошло? Не вдаваясь в излишние подробности, можно сказать, что эта ситуация связана с разложением модернизма. Начиная с 1960-х годов «всеобщие», «несомненные» нарративы были осознаны как авторитарные, а значит — подлежащие оспариванию и деконструкции. В результате на руинах деколонизированного знания появляется множество новых субъектов. Тех, кто, наконец, обрел собственные голоса, то есть отвоевал право говорить и быть слышимым.

В этом процессе реальная деколонизация сопровождается деколонизацией эпистемологической. Больше разных голосов и больше субъектов, способных говорить от собственного имени! Это этическая максима прогрессивной повестки, в которой мир живет с конца 1960-х годов. Однако растущий гул многоголосицы привел к ситуации множе-

ственности знания. А значит — обрушению знания как такового.

Отныне у нас нет доверия экспертам. Более того — мы принципиально не желаем безоговорочно доверять им, в том числе и по этическим соображениям. В дополнение к этому мы тонем в различных точках зрения на один и тот же вопрос. Знание и умение на его основе принимать решение всегда являлись основой либеральной рыночной модели, а значит — основой западного общества Нового времени как такового. Однако в классической ситуации подразумевалось, что субъект может получить весь объем информации, сопоставить ее и принять верное решение. За производство знания отвечала специальная сфера экспертизы. На ее значимости основывалось могущество институций, отвечавших за знание в XX веке, к примеру, советской фундаментальной науки.

Сегодня эта сфера лишилась своей обособленной исключительности. Знание стало ключевым и всеобщим продуктом постиндустриального общества, но получить его в исчерпывающем объеме уже не представляется возможным. Это огромный океан информации, с которым не получается иметь дело, следуя классическим схемам. Субъект постиндустриальной экономики скользит по его поверхности подобно серферу, пытаясь поймать следующий порыв ветра и предугадать движение водной толщи. И объем незнания сильно превышает объем знания. Это общество стоит называть обществом незнания. Потому что именно умение предугадывать и предвидеть, то есть учитывать незнание или потенциальное знание, и является ключевым для успеха.

Рэнди Мартин охарактеризовал эту ситуацию как социальную логику дериватива². От французского *de-rive*, что значит отклоняться, буквально «выходить из берегов». Дериватив — это всегда поток, который отклоняется от себя самого. Ситуационистский дрейф, или *dérive*, и был идеологией дериватива. Ситуационисты,

эти пророки зрелой современности, возвели на пьедестал горизонтальное движение, мобильность и непрерывный выход из своих собственных берегов.

Логика дериватива возникает на руинах модернизма и колониального порядка, заменяя вертикальность и статуйность горизонтальностью, устойчивые идентичности их непрерывной сменой и гибридизацией. Дериватив — это постоянный уход от себя в ориентации на другого. И ключевой для логики дериватива оказывается экономика знания, которая при ближайшем рассмотрении оборачивается экономикой краха знания и незнания. Это ситуация постправды, когда в многоголосице противоречивых мнений субъект должен оперативно принимать решения и, опираясь на случайные конstellации различных точек зрения и интуицию, делать свою «ставку» в попытке спекулятивного предвосхищения будущего.

Но когда никто не является экспертом, верно и обратное — каждый теперь эксперт.

Так возникает феномен художника-исследователя и важности междисциплинарного знания. Социальная логика дериватива по отношению к знанию приводит к тому, что производители креативной экономики вынуждены постоянно выполнять междисциплинарный арбитраж или междисциплинарную спекуляцию, если воспользоваться классическим определением спекуляции как частного случая арбитража. То есть выполнять эпистемологический дрейф между различными сферами в попытке сыграть на разнице значений/смыслов.

Художник-исследователь, занимающийся «не своим делом» на поле других наук, сегодня является ярким примером новой экспертизы и нового знания. С одной стороны, он разрушает устоявшиеся иерархии «признанных» дисциплинарных экспертов. Это программное воплощение этической максимы о том, что разнообразие и множество есть абсолютное благо. С другой, он представляет собой новый тип эксперта, который выносит некое псевдоавторитетное или частично ав-



Свергнутый слепой царь Тартарии Тимур, его сын Калаф и рабыня Лиу. Сцена из оперы Джакомо Пуччини «Турандот» в Метрополитен-опера. Фото Марти Сол. Предоставлено Марти Сол и Метрополитен-опера.

торитетное суждение на основе ситуативного и заведомо неполного объема информации о предмете. При этом он сочетает различные системы знания: верифицируемый строго научный дискурс с псевдонаучными и даже откровенно фиктивными построениями. Зачем это делается? Без сомнения, фикция, псевдонаука и различные эзотерические формы знания выступают здесь в качестве тех, кого освобождают и деколонизируют. Это те голоса, которые нужно высвободить из-под гнета авторитарной системы рационального знания. Поэтому в их освобождении есть смысл уже как в этическом жесте. Но достаточно ли этого, чтобы объяснить, почему художник так любит производить фикции, помимо того что это является портретированием общества незнания и демонстрацией программной приверженности художника ценностям многообразия и альтернативности? Кажется, что есть что-то еще. Что другие системы знания также могут сообщить нам что-то о мире. Но в какой правде, заключающейся в альтернативных системах знания и фикциях, художник так уверен?

Первый ответ был дан структурализмом в 1920–1970-х годах. Он связан с открытием того важного места, которое занимает миф и мифологическое воображение в жизни человека. Французский философ Анри Корбен, входивший в международное общество исследователей архаики, мистики и герметизма «Эранос», ввел понятие *Mundus Imaginalis*, что значит мир воображения или воображаемый мир³. Корбен был исследователем средневековой суфийской мистики и шиитского гностицизма, и *Mundus Imaginalis* он описывал на их примере. Например, *Nâ-Kojâ-Abâd* — «страна-нигде» персидского суфия XII века Шихабуддин Абуль-Футух Яхья ибн Хабаш Сухраварди, шейха аль-Ишрак. Мистическое учение Сухраварди об озарении, или «ишрак», по названию которого философ получил свое второе имя, повлияло на ряд интеллектуалов, в частности на художника Уильяма Блейка. Или аналог *Nâ-Kojâ-Abâd* в исламской космологии — арабский *'Alam a mithal*. Это мир воображения и «тонких тел», реальность, невидимая для обычных органов чувств, где живут ангелы, демоны и джинны. Туда же отправляется душа того, кто спит или практикует визио-

нерство, в том числе посредством религиозного экстаза.

Для мистиков-визионеров и Анри Корбена было очевидно, что мир этот реально существует. Доступ в него возможен исключительно с помощью воображения, которое является его когнитивной функцией. *Mundus Imaginalis* занимает срединное положение между нижним миром земных чувств и ощущений и умопостигаемым верхним миром абстракций. Это мир души, который отличен и от чистого духа, и чистой материальности. Все явления в мире воображения выглядят точно так же, как и в мире земном, однако пространство здесь соответствует мышлению и внутреннему состоянию. Духовное пространство, которое выглядит как физическое, земное пространство, на самом деле представляет собой аспект внутреннего состояния, создается волей. Феноменология становится онтологией исключительно в опыте имагинального.

Здесь заключена глубочайшая истина в отношении той связи, в которой находятся психика, мышление и пространство. Она состоит в том, что наша психика организована как пространство. С этим фактом связана, в частности, центральная роль топологии в психоанализе и построениях Лакана. И это не просто пространственные метафоры, это сам принцип организации и функционирования психики. Более того, когда мы мыслим что-либо, мы картируем это, производим пространственный в своей основе акт. Довольно подробно эту связь охарактеризовали Делез и Гваттари в работе «Что такое философия?»

Корбен настойчиво отделял *Mundus Imaginalis* от фантазии. Ведь фантазия — это индивидуальная и ничем структурно не обоснованная игра образов в сознании субъекта, а воображение — это активная сила, орган истинного познания. Оно способно привести нас в мир нашего сознания и психики, которые опространствились и стали ландшафтом, в мир, где внутреннее, выворачиваясь, становится внешним. И поэтому Корбен говорил о «правде воображения», или *imaginatio vera*, противопоставляя ее волюнтаристской и ничем не гарантированной лжи фантазии.

В Новое время утрачивается различие между воображением и фантазией. Человек лишается знания о внутренней правде своего

воображения и отныне уравнивает работу воображения с «пустыми» играми фантазии. Неслучайно, что именно с началом деконструкции эпистемологии Нового времени связано возвращение интереса к пространственным структурам воображения. Жильбер Дюран, ученик Анри Корбена, стал основателем антропологии воображения. Центральный элемент теории Дюрана *l'imaginer* (имажинер) — это многосоставный комплекс, в котором одновременно заключен и субъект, и объект, и процесс их порождения. Исследователи структур мифа в XX веке обратились к поиску *imaginatio vera*, «правды воображения». Они находили ее в следах средневекового мировоззрения и в живых мифах — сохранившихся структурах архаичного мышления.

Поняв, что значение, которое занимает работа воображения в нашей жизни, невозможно отрицать, интеллектуалы уже в первой половине XX века принялись не только описывать, но и конструировать «новые мифы» согласно законам *имажинера*. Помимо упомянутого сообщества «Эранос», здесь стоит вспомнить Жоржа Батая и деятельность парижского Коллежа социологии. Таким образом, мифы и фикции были не только избавлены от остракизма, но и начали программно, проектно производиться.

Итак, первый ответ на вопрос об интересе художника к фикциям лежит в антропологии воображения. Художник чувствует или знает, что логос соткан из снов имажинера и что структуры последнего, видимые в мифах и фикциях, могут свидетельствовать о некоей структурной правде нашего сознания и мышления.

Второй ответ состоит в том, что фикции могут свидетельствовать о тех репрессиях, которым они подвергались при диктате научной рациональности в Новое время. А также об аналогичных процессах в затрагиваемых ими сферах знания, например, в истории. Эта способность фикций стала очевидна с приходом постмодернизма, когда поле культурного производства радикально расширилось и зазвучали ранее не принимаемые во внимание голоса.

Известно, что постколониальные фикции, сознательно создаваемые литераторами и художниками, стали очень важной частью постколониализма и постколониальной теории.

Потому что только в форме фикции можно переигрывать историю, давать голос и возможность осуществления ее нереализованным, альтернативным путем, извлекать на свет репрессированные исторические нарративы и вновь придавать им энергию потенциальности. В этом смысле любая фикция может работать как фикция постколониальная.

Одним из ярких примеров последних двадцати лет в российском культурном околоисторическом ландшафте является пространственный миф о Великой Тартарии. Чему может нас научить этот миф, и чем он может быть интересен современному художнику? Это «народная» фикция, которая создается не каким-то конкретным художником на поле искусства, а различными авторами коллективно и независимо, вне этого поля. При этом миф о Великой Тартарии несет отчетливые черты постколониальной фикции. И, кроме того, это миф пространственный, то есть особенно явно проявляющий черты коллективного имажинера.

Так как миф о Великой Тартарии создается множеством авторов, то у него существует множество вариаций и разработок. Преимущественно они публикуются в интернете, в основном в формате видеороликов, но появляются и книги, посвященные Тартарии⁴. Несмотря на разнообразие трактовок, есть некоторое «ядро» мифа, которое в своей основе совпадает в разных версиях. Позволим себе его обобщить. Существовала империя Великая Тартария, которая фактически была крупнейшим государством планеты. Она занимала огромные территории: большую часть Евразии и даже часть Северной Америки и Африки. В Средние века она фактически охватывала все северное полушарие. Ее столица и первоначальные, родовые земли находились в центре Евразии: где-то между Центральной Азией, Китаем и югом Сибири, сама столица, видимо, была на Алтае или в районе Монголии. Управлялась Великая Тартария по принципу конфедерации: в ней существовала верховная власть царя-жреца, но под его началом уживались различные культуры, религии и даже разные формы государственности.

Однако начиная с эпохи Нового времени, то есть века с XVI, Великая Тартария начала терять свои земли. Пока в XIX веке не прекрати-

ла свое существование. Как это произошло? Прежде всего благодаря агрессии стран Европы. Но очень серьезный удар был нанесен расколом внутри самой Тартарии. К XVIII веку ее западные земли идейно «зачумились», испортились, западная часть Тартарии — Московия — «ополонилась», то есть стала носителем европейских ценностей, и обратилась против Тартарии, завоевав ее большую часть. Первыми вехами на этом пути стали обращение Ивана Грозного против Казанского и Астраханского ханств и завоевание Ермаком ханства Сибирского. Фактически все эти топонимы есть лишь названия различных частей конфедеративной Тартарии, так же как и Московия. Но настоящим бедствием для Тартарии стало воцарение в Московии Ольденбургской династии Гольштейн-Готторп-Романовых в XVII веке. Эта европейская по устремлениям и происхождению династия вместе с соответствующей близкой себе элитой колонизовала население собственной страны и постепенно захватила Великую Тартарию.

Перелом произошел на грани XVIII–XIX веков. Сначала состоялась длительная война между войсками Московии и Тартарии. Ее наивысший этап известен нам как «крестьянская война под предводительством Емельяна Пугачева». Она происходила вблизи границ Московии и Тартарии, а Пугачев был никем иным как предводителем войск Тартарии. Параллельно британцы вторглись в Тартарию со стороны Индии, а североамериканские ее части также подвергались завоеванию со стороны европейских колоний.

Финальный этап противостояния происходит в XIX веке. Наполеон I в процессе борьбы с британцами вступает в союз с Тартарией и идет войной на Россию-Московию. Однако москвиты, объединившись с британцами, наносят ядерный удар по французским войскам в Москве в 1812 году, в итоге вся Москва выгорает. А потом серией подобных ударов по территории Сибири и Центральной Азии защищают территорию Тартарии. Теперь путь был открыт, и русские заканчивают освоение Сибири, продвигаясь уже практически по пустым территориям. Неким постскриптумом стало присоединение Центральной Азии к Российской Империи во второй половине XIX века. По другой версии, Наполеон и Алек-

сандр I объединились и вместе завоевали Тартарскую Московию, после чего перестроили ее.

Но почему же мы ничего не знали об этом раньше? Потому что после гибели Великой Тартарии официальные историки вступили в заговор и переписали историю — имя Тартарии было вымарано из книг, а следы конфликтов с ней обозначены как не связанные друг с другом события. Лишь сегодня, когда неангажированные исследователи получили доступ к многочисленным источникам, в частности, к старым картам на сайтах библиотек, стало возможно восстановить правду.

Миф о Великой Тартарии опирается на действительное существование топонима *Tartaria Magna* или *Grand Tartaria* на множестве европейских карт. Особенно много таких карт существовало в XVI–XVIII веках. Оставим за скобками рациональные объяснения мифа о Великой Тартарии, лишь упомянув их. Например, исследователь Светлана Горшенина подробно разбирает конструирование термина *Тартария* в европейской традиции начиная с XIII века⁵. В этой критической посториенталистской оптике миф о Тартарии оказывается частью структур европейского воображения, направленного на Восток и дикие, нехристианские земли. Это европейский географический конструкт, так же, как и понятия *Восток* или *Азия*.

Для средневековых европейцев Тартария имела коннотации с древнегреческим Тартаром — темной бездной, царством Аида. Коннотация проистекала из созвучия слов «татары» и «тартар», а также из того факта, что во Внутренней Евразии проживали нехристианские, малоизвестные европейцам народы, которые пульсировали завоевательными походами в направлении Европы. В Новое время миф о Тартарии приобрел черты ориенталистского колониального комплекса. В целом же на европейских картах под различными Тартариями обозначались уменьшающиеся и дробящиеся остатки империи Чингисхана. На самом деле они не представляли какого-либо культурного или политического единства — европейцы таким образом пытались обобщить, каталогизировать обширную и малоизвестную до поры до времени территорию. Когда изучение и колонизация были закончены, ориенталистские

страхи развеяны, термин Тартария пропал с карт.

Современный этнолог и антрополог Виктор Шнирельман закономерно указывает на рессентиментный характер подобных мифов в постперестроечной России⁶. Травма, появившаяся у русских с распадом СССР, вызвала появление «диаспорического синдрома» и попытки поиска «золотого века» в прошлом. Как пишет Шнирельман в тексте «Мифы диаспоры»: «Типичной чертой диаспорического сознания является комплекс неполноценности, который и стремятся преодолеть творцы мифологических версий прошлого»⁷. Этот синдром не является чем-то абсолютно новым, например, его носителями были поляки в XIX веке после раздела Польши в конце века XVIII. Тогда же этот комплекс возник на территории Российской Империи. В частности, Тадеуш Волански и Егор Классен отстаивали теорию происхождения этрусков от славян — теория чрезвычайно популярная среди альтернативных историков в начале XXI века.

Рассмотрение этногенетических мифологий как проявления националистического рессентимента, без сомнения, имеет смысл. Оно объясняет и приводит к единому знаменателю такие разнородные постперестроечные явления, как неоевразийство, неоязыческие теории и культы, многочисленные версии альтернативной истории, среди которых находится и миф о Великой Тартарии. Однако за пределами обозначенного критически-конструктивистского и антиэссенциалистского дискурса кажется, что мы можем вывести еще некоторое знание из этого мифа.

Если рассматривать миф о Великой Тартарии в постколониальной перспективе, с точки зрения некой метапозиции по отношению к реалиям конкретного этноса, то он может свидетельствовать о некоторых важных структурах исторического воображения. Во-первых, Великая Тартария — это фигура для отрицаемой модерностью архаики. Это реально существовавший Иной Европы и российского просвещенного абсолютизма, в той мере, в какой последний являлся носителем современного сознания. И «замалчивание» истории Тартарии, «заговор историков» по исключению ее из истории — это реально имевшая место процедура учреждения юридического феномена Terra Nullius («ничья земля») эпистемологией Нового

Времени, в котором процессы колонизации были неотделимы от структур знания.

Мифический «заговор историков» может восприниматься как фигура, троп для обозначения реальных и эпистемологических преступлений модерности и ее институтов знания. Преступлений, когда все домодерное, все архаичные общества в частности, были объявлены варварскими, приравнены к явлениям природы. Их земли объявлены Terra Nullius и присвоены, колонизированы. В этом смысле Великая Тартария как совокупность немодерных сообществ и форм мышления действительно была завоевана и уничтожена.

Ряд фиктивных событий из истории Тартарии в постколониальном свете критики модерности вообще приобретает удивительную точность. Например, в некоторых версиях мифа говорится о некоей мировой катастрофе, которая случилась между 1793 и 1825 годами. Потоп или серия ядерных ударов, после которых мир стал другим. Разработчики мифа находят подтверждение этому в ряде документов того времени, например, у Герцена, которого они цитируют в одном из фильмов: «XVIII век, век анализа и разрушения, окончился тем колоссальным огненным извержением, которое столь похоже на мощные перевороты допотопные, изменившие все лицо планеты, которого горящие камни разлетелись по всему свету и которого лава крови разлилась от гильотины *Площади Революции* до подножия родного Кремля. Из развалин возник новый человек, стряхнул с себя пыль и, благодаря предшественникам, начал новое здание»⁸.

Доказательства существования Великой Тартарии чаще всего строятся на буквальном прочтении источников. Например, предположении, что Герцен в вышеприведенной цитате использовал слово «допотопный» в буквальном смысле, а не метафорическом⁹. Подобный «наивный» буквализм вызывает улыбку, но не была ли трансформация Европы и России на границе XIX века действительно стремительной и катастрофической в результате последствий Французской революции и всех последующих процессов?

По другим версиям мифа, в Сибири в XVII или XVIII веке произошел потоп, после чего эта территория была колонизирована Москвией. Но не была ли колонизация Россией Сибири действительно быстрой и, с точки зрения жив-

ших здесь домодерных сообществ, катастрофической? А изменение их образа жизни — настолько радикальным, что вполне уместно сравнить этот процесс с потоком или ядерным ударом.

На одном из изображений, связанных с Тартарией, которые можно найти в интернете, изображена группа казаков,двигающихся по лесной и болотистой местности. Их предводитель (видимо, Ермак) делает повелительный жест, и на горизонте возникает след от ядерного удара — хорошо известный «ядерный гриб». Кажется, что фантазия создателей этого изображения ничем не обоснована, однако я предпочитаю смотреть на этот образ как на свидетельство нерасторжимой связи между колониализмом и технологией. А в своей нарочитой выдуманности он почти саморефлексивно указывает на связь колониализма с научной фантастикой. О тесной взаимосвязи этих трех явлений (колониализм, технология и научная фантастика) сейчас идут дискуссии в исследовательской и художественной среде, и упомянутое изображение вполне могло бы стать емким образом этой проблематики¹⁰.

Таким образом, мы видим, что миф о Великой Тартарии действует в ряде своих характеристик как постколониальная фикция, то есть как фикция, осознанно создаваемая художниками и интеллектуалами для придания видимости некоторым репрессированным особенностям исторического воображения или исторического процесса. При всем этом не стоит, конечно, забывать о критическом взгляде на них, как и об опасностях, с которыми связаны ресентиментные этногенетические мифы. Впрочем, последнее замечание относится ко всем постколониальным идеологиям, которые привержены к отчаянным броскам в стратегический эссенциализм в целях освобождения от доминирующих нарративов. С этой точки зрения однозначный эссенциализм и его фантазийное конструирование, которое мы находим в мифе о Великой Тартарии, может рассматриваться как некий «народный» некритический вариант постколониальных художественных фикций. Все это, конечно, не исключает того, что Великая Тартария действительно существовала, ведь не зря ей, как говорят, заинтересовался сам Путин. Смотрите фильм «Путин о великой Тартарии» по ссылке [\[gagsk\]\(https://www.youtube.com/watch?v=119YcW-gagsk\). Ставьте лайки, подписывайтесь на канал!](https://www.youtube.com/watch?v=119YcW-</p>
</div>
<div data-bbox=)

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Перевод Николая Смирнова.

² Martin R. Knowledge LTD: Toward a Social Logic of the Derivative. Philadelphia: Temple University Press, 2015.

³ Корбен А. Мир воображения // *Дельфис* № 73 (1, 2013). Впервые опубликовано в *Cahiers internationaux de symbolisme* 6 (1964), Bruxelles. P. 3–26.

⁴ Укажем лишь на несколько авторов, которые развивают миф о Великой Тартарии. You-tube канал Сергея Игнатенко, доступно по https://www.youtube.com/channel/UCtf0T988JZy-RUxw_Z5ffolg. Исследователь Дмитрий Белоусов и его книга «Хозяева великой Евразийской империи». М.: Концептуал, 2018. А также Андрей Кадыкчанский и сайт Тарт-ария.инфо (доступно по <http://www.tart-aria.info/>), вокруг которого группируется целое содружество авторов.

⁵ Gorshenina S. L'invention de l'Asie centrale: histoire du concept de la Tartarie l'Eurasie. Genève: Droz, 2014.

⁶ Шнирельман В. Мифы диаспоры // *Диаспоры* № 2–3 (1999); Шнирельман В. Русское родноверие: неоязычество и национализм в современной России. М.: Издательство Библейско-богословского института св. апостола Андрея, 2012.

⁷ Шнирельман В. Мифы диаспоры.

⁸ Герцен А. О месте человека в природе (Посвящается Т. П. Пассек) // *Собрание сочинений в тридцати томах*. М.: Издательство АН СССР, 1954, т. 1. С. 25.

⁹ См. фильм Сергея Игнатенко «Послепотопное чтение», доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=kQRiWR3YthQ>.

¹⁰ См., к примеру, вторую конференцию к 10-летию Журнала *e-flux* «Сумеречный симпозиум: научная фантастика внутри колониализма». Конференция проводилась в пространстве *La Colonie*, Париж, 2–3 февраля 2019.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Художник.

Бывший младший научный сотрудник
Лаборатории комплексных геокультурных
исследований Арктики (г. Якутск).

Живет в Москве.



«Обувь на берегу», памятник жертвам Холокоста в Будапеште, Венгрия. Скульптор Дьюла Пауэр.

Хаим Сокол

Прошлое как религия

Существует ли прошлое? Тем более прошлое, удаленное во времени? Реально ли оно? Не секрет, что любая наука о прошлом — археология, антропология, история — строится в немалой степени на спекуляциях, обобщениях и отрывочных данных¹. Есть ли иной способ живого соприкосновения с историей, помимо фундаменталистского погружения в архайку или игры в историческую реконструкцию? Ведь, как писал Бенямин, «исторически артикулировать минувшее не значит познать его таким, “каким оно было на самом деле”. Задача в том, чтобы овладеть воспоминанием, как оно вспыхивает в момент опасности». Как овладеть этим воспоминанием? Можно ли овладеть им на чувственном уровне?

По-видимому, вопросы о реальности прошлого продиктованы нашей неуверенностью в реальности настоящего. Эта неуверенность вызвала необходимость фиксировать реальность в медиальном пространстве. Стремительное развитие технологий породило в нас иллюзию, что можно задокументировать все. Ибо то, что не задокументировано, не существует. Документ стал залогом реальности. С другой стороны, любое знание, в том числе и историческое, дано нам не просто в репрезентации, но в репрезентации, опосредованной технологиями. Это значит, что не только все визуальные образы, но и тексты, которые мы бесконечно потребляем в интернете — суть продукт двоичного кодирования и электрических реакций. То есть материальность их весьма условна. В результате мы живем в состоянии раздвоенности, порожденной одновременной зависимостью от документа и осознанием его эфемерности. Очевидно, что в такой ситуации на первое место выходит вопрос веры. Мы верим в реальность тех или иных образов, событий, процессов. Тем более это верно в отношении событий, удаленных от нас во времени. Но что значит — верить?

Агамбен локализует происхождение веры в так называемой сфере пред-права, в которой теологические и юридические аспекты неразрывно связаны². Вера, как утверждает Агамбен, рождается как обоюдное доверие сторон при заключении договора. Стороны как бы сдают на милость друг друга, что и обозначает римское *in fidem* и эквивалентное ему греческое понятие *pistis* и еврейское *emuna*, основанное на союзе бога и человека. Значит, верить в прошлое — связывать себя с ним в некоем договоре, что является на самом деле основой построения любой идентичности³. Однако Агамбен оставляет в стороне один важный момент. При заключении любого договора необходимо присутствие свидетелей или, по крайней мере, стороны, заключающие союз, должны одновременно являться свидетелями. Так, например, еврейский народ заключает на Синае союз с богом и становится одновременно и стороной этого союза, и свидетелем. Поэтому христианству необходимы евреи как носители свидетельства и апостолы — посланники, которые распространяют учение. Фактически свидетель не просто легитимизирует тот или иной факт, но подтверждает его реальность. В иудаизме для подтверждения чего бы то ни было требуются два свидетеля. При наличии лишь одного, либо при отсутствии таковых, никакое действие или явление не может быть доподлинно подтверждено, будь то преступление или новолуние. В сущности, на вере в реальность прошлого основаны монотеистические религии. Божественное проявляется в человеческом мире, а значит, нужны проводники, воплощающие или открывающие это божественное в мире, нужны свидетели — будь то бог-человек, протцы или пророк. В религиозном сознании эти проводники не могут быть вымышленными. В противном случае сомнение в их историчности фактически означает сомнение в существо-

вании бога. Иными словами, если вера, по Агамбену, (назовем ее учредительной) основана на доверии сторон друг другу, то учрежденная вера, то есть религия, основана на доверии к свидетельству. Мессианиззм невозможен без свидетельства, потому что избавление дано в обещании, а его (обещание) должен кто-то засвидетельствовать. Отсюда следует, что любая вера исторична по своей природе. Но верно также и обратное — история имеет глубокие теологические корни.

Итак, наша невротическая заикленность на документальном свидетельстве является проявлением историчности нашего сознания, которая, в свою очередь, является отражением своеобразной секуляризированной религиозности. Мы верим в бога, потому что верим в прошлое, и наоборот.

По-видимому, Холокост в коллективном сознании послевоенного (прежде всего западного) человечества стал Событием, определившим новую мораль и, соответственно, новую политику. А значит, Холокост стал тем поворотным моментом, когда бог и прошлое окончательно слились в единое целое. Огромный массив документов этого периода не оставляет сомнения в реальности тех страшных событий. Однако, как справедливо заметил Агамбен, мы знаем о Холокосте почти все, но по-прежнему ничего не понимаем. И это непонимание (в массовом сознании) оставляет Холокост в зоне непредставимого. То есть мы верим в то, чего не можем представить и понять, но можем подтвердить документально. Иными словами, мы вновь оказались в сфере пред-права, в котором юридическое (а точнее, историческое в данном случае) и теологическое неразрывно связаны. Неудивительно поэтому, что Холокост (который, как известно, в переводе с греческого означает «жертва всежжения») превратился в целый культ со своими храмами в виде мемориалов и музеев, ритуалами, многочисленными служителями — политиками, историками, общинными работниками, художниками — разветвленной образовательной сетью, и, разумеется, со своей этикой и вытекающей из этой этики политикой⁴. Этот культ стал основой построения новой национальной идентичности, как минимум, в двух странах — в Израиле и в Германии. Пары вина/покаяние и жертвенность/возрождение составляют фундамент этого культа. Алейда Ассман именует

его «мемориальной культурой», Норман Финкельштейн — индустрией. В своей книге «Индустрия Холокоста» Финкельштейн разоблачает спекулятивный и манипулятивный характер культурной политики, связанной с памятью и изучением Холокоста, критикует политиканство, алчность различных организаций и отдельных персонажей в распределении гигантских средств в этой сфере, которые складываются из невостребованных материальных ценностей жертв Холокоста, денежных компенсаций из Германии и огромных частных пожертвований. В сущности, Финкельштейн восстает против любого рода инструментализации и эстетизации Холокоста, исходя из презумпции его абсолютной сакральности. Пафос автора «Индустрии Холокоста» сродни евангельскому пафосу Христа, изгоняющему торговцев из Храма. Любая попытка конвертировать память в деньги либо во власть оскверняет память жертв. Евреи в этой картине мира — по-прежнему свидетели, но это уже не свидетельство Откровения и Завета, а свидетельство Катастрофы. Другими словами, позиция Финкельштейна глубоко религиозна. И это неслучайно.

Марианна Хирш в своем исследовании «Покорение постпамяти» определяет постпамять как совокупность эмоционально нагруженных или, точнее, аффектированных коллективных представлений о Холокосте у так называемого «второго поколения», то есть детей тех, кто выжил после Холокоста. Для этого поколения, к которому принадлежит и Норман Финкельштейн, характерна глубокая эмоциональная интеризация травматического опыта их родителей вплоть до эффекта замещения собственных воспоминаний воспоминаниями людей старшего поколения. Хирш описывает механизмы формирования и передачи подобного рода представлений. Однако в данном контексте представляется чрезвычайно важным тот факт, что феномен постпамяти возник и существует именно во втором поколении. Дети выживших в Холокосте получили свидетельство из первых рук. И точно так же, как они уверены в реальности своих родителей, они уверены в реальности катастрофического прошлого. Они свидетели свидетельства. Для них прошлое даже более реально, чем для тех, кто его пережил, поскольку оно дано в особом театральном модусе, одновременно отстраняющем прошлое и наполняющем его смыслом за

счет этого⁵. Другими словами, их знание о прошлом является собой пример веры, в которой историческое и юридическое (то есть подкрепленное не просто документом, но живым свидетельством) переплетается с теологическим. Видимо, этой религиозной природой их знания объясняется высокая степень эмоциональной вовлеченности. Примерно такие же процессы происходят во втором поколении среди немцев. Поэтому в 60-е годы прошлого века политика памяти в Германии сдвигается с точки общенационального молчания в сторону покаяния, искупления и комеморации. Показательно, что чувство вины и стыда испытывает не поколение нацистского периода, а именно второе поколение, которое глубоко интериорирует травму отцов. И именно поколение постпамяти (немцы через постепенное вхождение в политический, экономический и культурный эстеблишмент и евреи через постоянное лоббирование, финансирование и формирование соответствующей повестки) создает в Германии (и в несколько иной, но схожей форме в Израиле, США и в других странах Западной Европы) особую мемориальную культуру. И этот момент кажется здесь весьма существенным. В том виде и поражающем воображение масштабе эта культура не могла бы возникнуть без глубокой веры в реальность травматического прошлого. В свою очередь основой этой веры служит живое свидетельство старшего поколения, передавшего свой опыт следующему, «второму» поколению. В то же время эта новая культура представляет собой иной механизм передачи исторического опыта. Весть передается уже не в форме живого свидетельства, но через различные ритуализированные мнемонические, перформативные и художественные практики. Это подразумевает БОльшую массовость, но и более низкий эмоциональный градус. Проще говоря, постпамять возможна лишь во втором поколении. Сегодня мы живем в ситуации, когда почти не осталось непосредственных свидетелей, а свидетели свидетельства тоже постепенно сходят с авансцены. Мы стремительно удаляемся во времени от событий Второй мировой войны, и наша вера, основанная лишь на документах и застывших ритуалах, проходит серьезное испытание⁶. И вопрос заключается в том, каким образом мы можем перезаключить договор с прошлым?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Историк обречен иметь дело с текстами. Между событием «как оно произошло» и историком стоит текст, и это коренным образом меняет научную ситуацию. Текст всегда кем-то и с какой-то целью создан, событие предстает в нем в зашифрованном виде. Историк предстает, прежде всего, выступить в роли дешифровщика. Факт для него не исходная точка, а результат трудных усилий. Он сам создает факты, стремясь извлечь из текста внетекстовую реальность, из рассказа о событии — событие». *Лотман Ю.* Проблема исторического факта // Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство — СПб, 2000.

² *Агамбен Дж.*, Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам. М: НЛЮ, 2018.

³ «А если это так, то между нашим поколением и поколениями прошлого существует тайный уговор. Значит, нашего появления на земле ожидали». *Беньямин В.*, Тезисы о понятии истории / Новое литературное обозрение № 46, 2000, С. 81–90.

⁴ Этический поворот в эстетике и в политике, описанный Рансьером, точнее можно было бы назвать теологическим.

⁵ Возможно, поэтому Финкельштейн так яростно критикует и атакует любую попытку художественного свидетельствования людьми, не имеющими отношения к Холокосту. В частности, он критикует книгу «Раскрашенная птица» Ежи Косинского на том основании, что Косинский не еврей и сам не пережил ту травму, которую описывает в книге.

⁶ И в Германии, и в Израиле наблюдается некая общественная «усталость» от формализованных практик поминовения «сверху». Алейда Ассман называет это «новым недовольством мемориальной культуры».

Хаим Сокол

Родился в 1973 году в Архангельске. Художник.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

THE YES MEN ARE REVOLTING

OFFICIAL SELECTION
Internationale
Filmfestspiele
Berlin

CLOSING NIGHT FILM
DOC NYC

OFFICIAL SELECTION
tiff. toronto
international
film festival



«The Yes Men»
«Согласные на все бунтуют»,
2014. Афиша.

"ENTERTAINING MIX OF AGITPOP, PRANKSTERISM
AND AUTOBIOGRAPHY." - VARIETY

EXECUTIVE PRODUCED BY ADAM MCKAY

ARTE, BERTHA FOUNDATION, BRITDOC AND CHANNEL 4, CHORUS FOUNDATION, COBO FUNDO, THE DANISH FILM INSTITUTE, VPRO, AND ZDF PRESENT

Артемий Магун

Что-то есть, или: Народ после истины

Разговоры о «постистине» возникли в США и Великобритании в период драм 2016 года: поражение либеральных сил произошло, по их мнению, потому, что массы поверили раскрученным в СМИ демагогам, а не скучноватым, но эффективным бюрократам неолиберального и/или социал-демократического толка. Тут можно, с одной стороны, возразить, что политика в демократическом государстве всегда включает в себя риторику, а партии побеждают не на основе истин, а скорее, на основе «интересов». Если же мы говорим в марксистском смысле о ложном сознании, то выходим за рамки собственно либеральной демократии: либо тут нужен государственный орган типа Министерства Правды, снимающий идеологические очки, либо активистская левая партия ленинского типа, тоже срывающая со всех очки и призывающая к бунту.

Поэтому защитники собственно демократических ценностей, сторонники «левого популизма» вроде Шанталь Муфф и Славоя Жижека, отвергают само понятие «постистины» как глубоко антидемократическое, идущее от зазнавшихся партийных элит, которые путают свой собственный интерес с национальным.

В то же время мы, находясь в России, можем согласиться, что за этим термином что-то стоит: фактически, в англо-американский мир постепенно импортируется информационная политика, характерная еще с 1990-х годов для российских СМИ. Свободный поток националистического воображения (в духе Жириновского), специальный отбор негативных фактов (новостная лента Яндексa каждый день помещает в топ что-то неприятное, случившееся в Украине), пропаганда теорий заговора (приписываемых оппоненту), отрицание очевидного («нас там нет»), иногда и просто фабрикация фактов (как в случае с «распатым мальчи-

ком на Украине», хотя это все-таки, скорее, редкость) — это не совсем традиционная для современности медийная политика. Она, конечно, логично вытекает из самой идеи электронных СМИ, демократической конкуренции, частной собственности на СМИ, слияния рекламы и политической пропаганды: всего, что Россия позаимствовала в начале 1990-х годов у Запада. Но это был эксцесс, основанный на излишне буквальном понимании демократии, капитализма и национального государства: российским политическим архитекторам забыли сразу объяснить, что все эти институты надо понимать понарошку, а главное — это моралистический порядок, консенсус элит и университетский академизм бюрократии, предполагающие некоторую вальяжную нейтральность. У россиян же на энтузиазм политической конкуренции наложилась институциональная память о пропагандистском использовании СМИ в СССР, обычно против внешних врагов.

Что же такого произошло в англо-американском мире в 2016 году, что телевизионный формат CNN и NBC вплотную приблизился к стандартам ОРТ и РТР 1999 и 2014 годов, а Нью-Йорк Таймс — к газете «Правда» 1990-х, если не 1930-х? Почему и правые, и левые обвиняют друг друга в политике постистины как фабрикации фактов или практике «альтернативных фактов»?

Тут два вопроса.

Первый поверхностный: каковы действующие причины? Дело в том, что электронные СМИ и особенно интернет 2.0 сами по себе создают все возможности как для виртуализации своего пространства и отрыва от реальности, так и для манипуляции выдуманными мирами в пропагандистских целях. Сдерживал их от этого консенсус элит, и когда он распался, то

российский пример цинично-игрового промывания мозгов ни во что не верящей прожженной аудитории оказался заразительным.

Второй вопрос более глубинный — в чем сущностные (формальные) причины, и что вообще случилось у нас с субъективной стороной истины — доверием к базовым фактам и критическими навыками отбора прочих фактов? Что это значит, когда мы готовы поверить уже всему: может, так, а может, эдак, может, в Украине победил фашизм, а может — президент США — русский шпион? Соглашусь с диалектическими выводами Жижика¹ о том, что подобная виртуализация опыта и головокружительная потеря реальности — в коллективном, культурном поле — это знак не потери истины, а наоборот, на другом уровне, ее *по-явления*. «Что-то есть, а что — неясно». Что-то вдруг прорывается. В данном случае даже более или менее ясно, что демократическую процедуру используют и массы, и элиты нового типа: те, что не до конца были социализированы реставрационной моральной «демократией» и вызывают к более плебейским образцам политики, как низового толка, типа погромов «желтых жилетов» (вспомним городские бунты чернокожих в Америке 1960-х: тоже время плебейского бунта), так и системного: плебейская демократия подразумевает лидера, который постоянно говорит с народом на «его» языке крепких словечек и периодически раздает деньги. Она также означает национализм: так как в мире национальных государств это реально-прозаический субстрат политической солидарности. Поэтому «постистина» на самом деле означает *истину*: как в смысле большого исторического сдвига, так и в смысле обнажения бессознательных основ капиталистической государственной демократии. Выявление этих новых реалий происходит в провокационной, пародийной форме, движение как бы не доверяет самому себе, а старые реалии и ритуалы буржуазной рассудочности предстают как дереализуемые картонные декорации.

Значит ли это, что политика истины есть всегда революционная политика и что мы поэтому должны ее поддерживать, даже на дальних подступах? Примерно так полагает Ален Бадью, для которого истина выявляется в революционном событии и требует верности

себе. Но так считали не все. Если понимать политику как демократическую или республиканскую, то, вслед за Ханной Арендт, надо признать, что истина вообще не очень к ней подходит. Политическая борьба — сфера *мнений*. И, тем не менее, подчеркивает Арендт, есть такой минимальный вид истины, как отдельные эмпирические факты. Вот их она готова отстаивать в качестве твердой основы общего мира. В рамках этой парадигмы как раз посягательство на минимальный характер фактов, например, цифр выплат Британии Евросоюзу, посещаемости инаугурации Трампа или присутствия российских солдат на Донбассе, и составляет скандальность «постистины». Но здесь лежит и обратная опасность перепутать истину с фактом. Единичный факт не несет в себе никакого обобщения, он значим разве что как *опровержение* идеологии или как *символ* события, а в концепции Арендт он выступает лишь как фетишистский барьер, отделяющий предполагаемую сферу политического действия от истины.

Вообще, вопреки ложному представлению, что с 1970-х годов мы живем в период скептического постмодернизма (в духе Рорти), политика истин фактически не переставала проводиться интеллектуалами и приводить к серьезным политическим сдвигам.

Так, на идеале истины было построено диссидентское движение в Восточной Европе и СССР. Этот идеал объединял как левого Вацлава Гавела, так и правого Александра Солженицына. Но что это была за истина? Это была опять истина факта, но не в смысле цифр и процедур, а — конкретного экзистенциального переживания.

Гавел приводит в пример условного «зеленщика», который должен убрать из лавки социалистический лозунг:

«[С]воим протестом зеленщик выйдет из "жизни во лжи", отвергнет ритуал и нарушит "правила игры": он снова обретет утраченные было индивидуальность и достоинство; он станет свободным. Его протест будет попыткой *жить в правде*»². Далее Гавел призывает ни много ни мало как к «экзистенциальной революции». В ней «речь идет ... о реабилитации таких ценностей, какими являются доверие, открытость, ответственность, солидарность, любовь. Я верю в структуры, ориентирован-

ные не на “технический” аспект исполнения власти, а на суть этого исполнения; в структуры, движимые единым чувством глубокой ответственности перед своими сообществами, а не экспансивными амбициями, направленными “наружу”. Эти структуры могут и должны быть открытыми, динамичными и небольшими, то есть такими, за известным пределом которых такие “человеческие связи”, как личное доверие и личная ответственность, уже не могут функционировать. ... Структуры эти должны быть оформлены не в виде органов или институтов — никоим образом, — но в виде сообществ. Эти структуры, безусловно, должны утверждать свой авторитет не на давно отживших традициях (как, например, традиционные массовые политические партии), а на своем конкретном подходе к ситуации. Статичному нагромождению заформализованных организаций предпочтительнее организации, возникающие *ad hoc*, ставящие конкретные цели и сходящие со сцены после их достижения³.

Заметьте, говорят диссиденты, мы тут не выдвигаем новых идей, не узнаем никакой новой истины о том, как устроен мир. Ценна субъективная искренность и обнажение жизни «как

она есть на самом деле», без идеологий. Мы обнажаем «голого короля», выводим на свет то, что всем очевидно, мы противопоставляем наш личный опыт абстрактной лживой идеологии, действие — ритуалу. Тогда это действие протеста, и оно несет эмансипаторный смысл.

Если же мы обратимся к современности, то речь идет совсем о другом. Факты, которые можно искажать в угоду эмоциям — это скучная объективная статистика, не имеющая личностного смысла. Те либеральные аналитики, бьющие тревогу относительно Брекзита, в один голос утверждают, что публика сегодня отдает предпочтение эмоциям перед солидностью или достоверностью фактов. Авторы когнитивной теории эвристик (Д. Канеман и его последователи) говорят, что сильная эмоция может заменять собой убежденность в объективности того, что ее вызвало⁴. Поэтому в крайних случаях публика может «повестись» на теорию заговора и впасть в массовую панику, а в более типовых — СМИ просто манипулируют нашими представлениями о мире путем отбора и интерпретации реальных фактов, максимально затрагивающих наши эмоции. Эта стратегия стара и зародилась еще в XVIII веке в виде так называемого «сен-



«The Yes Men» «Согласные на все бунтуют», 2014. Кадры из фильма.

тиментализма»⁵. Но она выходит наружу там, где происходит кризис общих идей мирового устройства, научных картин мира и политических авторитетов, уступающих инициативу хищническим интересам СМИ и рекламодателей, капитализму пиар-отделов, описанному в свое время Пелевиным в «Generation “П”». Этически говоря, как «рассуждает» человек, ведущийся, например, на сентиментальную картинку о страдающей жертве кровавого режима? Например, так: верить все равно никому нельзя, но здесь есть фото и видео, поэтому правдоподобно, а там пойдешь проверять! Либо: возможно, это и фейк, но если есть хотя бы какая-то вероятность, что нет, то надо действовать, бить в набат. Кроме того, если не запаниковать сейчас, то привыкнешь и не запаникуешь, когда надо (мальчик, кричащий: «волки»). И вся эта наглядная полустина противопоставляется привычной лжи, которой ожидаешь от контролируемого монополиями телевидения, от политического дискурса о демократии, носящего все более ритуальный характер. То есть на самом деле и сегодня у массовой публики

не идет речи об отказе от истины — термин «постистина» обманчив. Речь, скорее, идет о недоверии к истеблишменту и валоризации истины аффекта. Как правильно отмечал Жак Лакан, «тревога никогда не обманывает»⁶, в том смысле, что раз ты ее чувствуешь, то она уже есть, и она оправдана, хотя бы как тревога по поводу тревоги. Тем более если ее испытывают многие. Краткое десятилетие иронии и скептицизма довольно быстро вышло на идею «новой искренности»: это был лозунг Пригова в России, новой музыкальной волны в США в 1990-х и новой популярной музыки в России 2000-х. Причем в рамках этой модели ирония не противоречила искренности: важна была не серьезность, а чувство сообщничества с аудиторией. Ирония такого рода способствует задушевности, а не душает ее, что объясняет и эффективность самопародийного публичного поведения в духе Жириновского и Трампа.

Из вышеизложенного следует, что в последние 50 лет мы наблюдали красивый диалектический разворот. Политика истины, провозглашенная бравыми диссидентами в удушающем



«The Daily Show» с Джоном Стюартом, американская сатирическая телевизионная программа, транслируемая на канале Comedy Central.

сумраке позднего социализма — универсалистского, но несколько бюрократизированного и элитистского режима — победив, создала условия для режима экзистенциальной личностной самодостоверности гражданского общества (воплотившегося в социальных сетях). Но, увы, в ситуации реального исторического слома, когда демократизация и универсализация англо-американской модели смешанного правления достигла своих естественных пределов, и последняя начала сама себя подрывать, именно это общество экзистенциальной открытости и сопереживания *предстало самому себе как кризис факта, падение объективности — как постистина*. Экзистенциалисты доигрались, — сказал бы недоброжелатель. Доброжелатель бы возразил, как я сам делаю это в начале статьи, что подобная аффективная аутентичность только благотворна, если мы понимаем ее как *распад* существующих идолов и идеалов: неслучайно доминирующие «истины» сегодня — это паника и депрессия. Если «факты» в виде цифр и графиков противоречат нашим страстям, то тем хуже для фактов, но только для *этих фактов*. Фактичность все-таки необходима любой страсти, любой личной убежденности, как некий предел, где она сталкивается с препятствиями и осаждается на каких-то внешних для себя телах. Вопрос в том, какие это будут факты: какие события, какие новые институты, какие технические изобретения. Пока подобным фактом фактов являются только «структуры» фейсбука, инстаграма и твиттера, подчиненные непубличным частным игрокам и располагающие ко всякого рода параноидальным химерам. Прообраз истины, как некоего симбиоза идеи и факта, страсти и бюрократии, тем не менее, нужно искать именно в этой области.

Другими словами, если нужна непременно истина, то она имеет двойной характер: вопрос-ответ, феномен-факт. Упомянутые факты «популистского» прорыва имеют смысл только в контексте удивления либерально-демократических элит перед предпочтениями собственных сограждан. Но реальной эта структура становится, только когда приобретает уступительное значение. Легко любить факты, когда они подтверждают твою идеологию, но истинное событие демократии произойдет тогда, когда либеральная обществен-

ность будет держаться веры в народ и демократию даже тогда, когда большинство голосует за Брекзит и Трампа.

Итак, обнажается истина. Эта истина — народ, и этот народ любит приврать.

Надо сказать, что за современным искусством всегда маячила идея (простого) народа, потому что ведь именно она занимает место скрытой истины в современной политике. Демократическое государство говорит от лица народа, которого никто никогда не видел, это такой своеобразный скрытый бог или подземный гигант, и тема «истины» поэтому неизбежно с ним связана. Уже конструирование в начале XX века «примитивного» наивного искусства, потом арт брют, затем, от лица уже совсем другого слоя «народа» — поп-арта, и простые популистские жесты акционистов — все это осуществляется от лица предполагаемого «простеца» и производит эффект разоблачения одновременно с эффектом демократизма: моя настоящая модель — народ, и она же через меня вещает, я выражаю народное сознание лучше исторической живописи XIX века.

В российском искусстве 1990-х именно эта модель берет свое, как момент демократического протеста против элитизма и морализма советской культуры. Отсюда кинические образы Кулика, Бренера и популистский юмор «Синих носов». Это являло пример классической политики экзистенциальной антитоталитарной истины, не несущей никакой идеи, кроме протеста, аффекта и витальности.

Но был и другой, более сложный образ народности, который был реализован в 1990-е на полях современного искусства: это феномен вдохновенного вранья на полном серьезе. Алексей Юрчак⁷ назвал его «стебом» и ввел в обиход американской славистики под этим именем (лингвистически говоря, это неоднозначное решение: стеб имеет смысл агрессивного высмеивания, а для фантазий использовались, скорее, слова «пурга» и «прикол», хотя наверняка эти нюансы варьировались в зависимости от сообщества). Известный пример — перформанс Сергея Курехина про Ленина на петербургском телевидении. В похожем жанре работал политик Владимир Жириновский.

По сути дела это и есть эстетика современных медиа: искусство, себя таким не признаю-

щее, стирающее грань искусства и серьезного разоблачения. Как и в примитивизме, мы слышим здесь истинный глас народа: поскольку сам по себе народ невидим, от его лица, в логике революционной репрезентации, могут говорить лишь самозванцы. Начиная как минимум с Пугачева и Ревизора, народные массы отождествляются именно с такими самозванцами, с незаконными претензиями на элитарное достоинство. Причем важно, что самозванцы репрезентируют как простонародье, так и аристократию, носительницу вечных истин, которая в этот момент тоже появляется только в переодетом виде.

В статье 2010 года Юрчак и Доминик Бойер⁸ верно замечают, что жанр подобного пародийного вранья стал постепенно дрейфовать из России в США и лег в основу нового «американского стеба», характерного, например, для дуэта «The Yes Men», телепередач «Daily Show» Джона Стюарта, «Colbert Report» Стивена Кольбера и других. Авторы объясняют это «сверхформализацией» американской культуры, сближающейся с советским официозом, хотя, на мой взгляд, сходство заключается, скорее, в гиперморализме, приводящем к культуре «серьезности» по Бахтину⁹. Поэтому же американская пародийность пока не вышла на уровень субверсивности по отношению к СССР, достигнутый в свое время Курехиным, так как остается (и возможно, слава богу!) подчиненной общепринятым моральным целям.

Так или иначе, в этом мифологическом вранье — как эстетической практике повседневной жизни, эпическом жанре барона Мюнхгаузена, конкурирующем за оправдание искусства с памятью или медиумическими способностями слушать муз — есть очевидная претензия на высшую истину. Эта истина имеет как объективный смысл вопрошания (нас обманывают, где же тогда истина), так и субъективный смысл гласа народа (простые люди не следуют элитарным критериям верификации, и рассказывание мифов — как раз та зона, где они вырываются из шор, говоря о главном). Истина демократического общества предстает в форме лжи. Олег Аронсон в своей недавней книге¹⁰ говорит в этой связи о специальных «силах ложного», которые высвобождает демократический век. Он, правда, счита-

ет эти силы неполитическими — на деле они являются именно политическими, но идут вразрез с официальным, моралистическим пониманием демократической политики. Апелляция к (простому) народу давно вписана в политический диспозитив Нового Времени, и с тех пор как она туда вписана, она периодически доставляет либеральному государству большие неприятности. Единственный способ уйти от этой мистики — строить сверху настоящие институты самоуправления.

Сказать, что истина — это ложь, недостаточно: сама по себе эта формула бессмысленна. Скорее, речь идет о кризисе идеальных структур современного мира (та же демократия, трудовая мораль, прогресс, научная картина мира), которые все хуже обеспечивают себя хоть какой-нибудь повседневной реальностью, содержат все меньше исторической рефлексии, все больше ритуализируются. Постановочные новости — это семечки по отношению к этой масштабной полулжи. Преодоление ее — это не теоретическая задача, а практическая. Эммануэль Аллоа замечает в своей статье про постистины, что единственным спасением от «альтернативных фактов» являются настоящие исторические альтернативы¹¹. Добавлю, что совсем не обязательно эти альтернативы являются симпатичными. Но они и не сводятся к апокалипсису (например, климатическому) и спасению от него. Важно, что они могут как затронуть мифологическое воображение масс, так и поддержать негативный критический аффект интеллектуалов.

Это относится и к современному искусству, которое, чтобы больше не метаться между морализмом и враньем, должно преодолеть свой травматический разрыв между массовым и элитарным. Как говорили еще немецкие идеалисты, надо, чтобы «просвещенный протянул руку непросвещенному»¹², то есть чтобы упрощенные, но увлекательные бредовые конструкции массового воображения обрели точки кристаллизации в больших политических и эстетических проектах с участием интеллектуалов.

Нашу проблематику хорошо выражает написанное еще во время перестройки стихотворение малоизвестного петербургского поэта Кирилла Каменева «После Маркса» (1986)¹³, которое хотелось бы здесь привести.

Написанное, по-видимому, под впечатлением от первых самиздатовских переводов Хайдеггера, оно сочетает философскую тематику истины, начитанность в поэзии Серебряного века с наивным эгоцентризмом экзистенциалиста и «народной» корявостью метра. Мне особенно нравится, как Каменев иронически задевает здесь *сентиментальную* подоплеку экзистенциалистской постистины:

Что-то есть, а что — неясно.
Может быть, оно опасно,
Или нет — его ж чуть-чуть:
Болтуны раздули жуть.

Что-то есть, а что — пока неясно.
Можно съест — хотя сырым опасно.
Если же лелеять и беречь,
Может от себя меня отвлечь.

Что-то есть — но вдруг и верно:
Не всесильно то, что верно?
И обидев в детстве маму,
Ты нанес обоим травму?

Что-то есть, но это сами вещи
Или то, что в нас от них трепещет?
Или мы лишь прикрываемся «вещами»,
Вкладкой между демонами и нами?

То, что есть — есть то, что слабо.
Но не то, чего слабо.
Жизнь детеныша забава,
Если близко логово.

Что-то есть, и в нем небезопасно.
Ну а вне его — совсем ужасно.
С кем оно случилось, неизвестно,
Одному ему и интересно.

Что-то есть, а что — неясно.
Вверх торопится, чуть красно.
Вниз же смотрят без тревоги
Голубые полубоги.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Lenin V. Revolution at the Gates*, ed. by Slavoj Žižek. NY-L: Verso, 2011, Introduction, P. 4–7.

² *Гавел В. Сила бессильных / Мораль в политике*. М.: МГУ, 2004. С. 235.

³ Там же, с. 306.

⁴ *Gilovich T., Griffin D., Kahneman D. The Psychology of Intuitive Judgment*. (Cambridge University Press, 2002); *Finucane M.L.; Alhakami A.; Slovic P.; Johnson S.M.* (January 2000). The Affect Heuristic in Judgment of Risks and Benefits / *Journal of Behavioral Decision Making*. 13 (1). P.1–17.

⁵ Ср. *Магун А. К истокам мрачных чувств/Неприкосновенный Запас*, № 3, 2013. С. 195–208.

⁶ *Лакан Ж. Семинар 10. Тревога*. М.: Логос, 2010. С. 88–106.

⁷ *Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось*. М.: НЛО, 2014. Гл. 7.

⁸ *Yurchak A., Boyer D. American stioib: or, what late-socialist aesthetics of Parody Reveal about Contemporary Political Culture / West CULTURAL ANTHROPOLOGY*, Vol. 25, Issue 2, P. 179–221.

⁹ *Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья*. М.: Художественная литература, 1990. О «серьезности» см. Введение и далее везде.

¹⁰ *Аронсон О. Силы ложного. Опыты неполитической демократии*. М.: Фаланстер, 2017.

¹¹ *Alloa E. Who's Afraid of the Post-factual? From Alternative Truth to True Alternatives*. Доступно по <http://www.publicseminar.org/2017/07/whos-afraid-of-the-post-factual/>.

¹² *Шеллинг, Гельдерлин, Гегель. (?) Первая программа системы немецкого идеализма / Г.В.Ф. Гегель, Работы разных лет*, М.: Мысль, 1972, т.1, С. 211–213.

¹³ *Каменев К. Стихи разных лет*. СПб: Меркурий, 1993.

Артемий Магун

Родился в 1974 году в Ленинграде.

Профессор политической теории демократии

Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Доктор политологии (Мичиганский университет),

доктор философии (Страсбургский университет).

Живет в Санкт-Петербурге.



Группа «Что делать?» «Одна ночь в соцсетях», 2019. Кадры из фильма. Предоставлено художниками.

Павел Хайло

Коэффициент

вовлеченности в реальное.

О фильме «Одна ночь в соцсетях» рабочей платформы «Что делать»

В мае 2018 года во всех средствах массовой информации появилось сообщение об убийстве в Киеве журналиста Аркадия Бабченко. Но буквально через несколько часов всех ждало новое известие: Бабченко жив, а покушение — постановка в рамках спецоперации. И хотя СМИ выдавали информацию очень дозированно, а полиция практически отказывалась от комментариев, фотографии журналиста, лежащего на лестничной клетке в луже крови, моментально были растиражированы в соцсетях и предсказуемо вызвали бурную реакцию. Именно эта реакция пользователей на событие и стала предметом исследования в новом фильме группы «Что делать» «Одна ночь в соцсетях» (первый показ состоялся на выставке «Опера для животных», Para-site, Гонконг, 2019). Все персонажи оперы-фарс включены в один производственный процесс — обслуживание информационной ленты. Героев немного: пользователь, набор «смайлов» и тролль. Все они — работники, их задача — следить за новостями, реагировать и тем самым поддерживать градус их актуальности. Между собой персонажи не взаимодействуют, но, крепко связанные лентой информационного потока, слаженно выполняют свою роль — вовлечение в обсуждение максимального количества аудитории, в пределах достигая вирусного эффекта.

Трудясь на систему коммуникаций, все действующие лица так или иначе взаимодей-

ствуют с речью, но ее же и лишены — они постоянно воспроизводят клишированные в онлайн-пространстве обороты, передающие разный спектр реакций — от сочувствия и одобрения до гнева и уничтожения. Наиболее молчалив пользователь. Он, подобно рабочему у конвейера, вращает колесо со все новыми постами, для которых есть заготовленные эмоции: слезинка, ярость, сердечко, удивление. Требуется только кликать их в соответствии с характером сообщения и, конечно, реагировать на релевантную рекламу — это и есть главная награда за бесплатный минимальный труд.

Персонализированные «смайлы» — четыре варианта реакций — одеты в оранжевые робы, отсылающие не то к форме заключенных Гуантанамо, не то к жертвам показательных казней ИГИЛ. Узники своих ролей, они исполняют арии, наполненные однозначными высказываниями, четко соответствующими эмоциональной окраске каждого конкретного смайла. Упакованная ненависть и проверенное умиление — все уже решено и лишено сомнений. Задача пользователя — только сделать правильный выбор из предложенных вариантов.

Тролль — обязательная фигура в соцсети. Его задача — провоцировать, раздражать, создавать противостояние ради противостояния. При этом сам персонаж явно не чувствует себя протагонистом — он не имеет возможности говорить открыто, спрятан под

столом и, по замыслу художников, действует подобно беньяминовскому сгорбленному карлику внутри шахматного автомата Вольфганга фон Кемпелена. Реагировать на его действия — значит поддерживать консенсус, ведь все равно выигрывает машина.

Для персонажей, выполняющих работу по поддержанию информационного накала, сам Бабченко — только повод. Новость о гибели и воскрешении журналиста забывается уже на следующий день. Но «Что делать» обращается к материалу спустя год, что во времена гонки за актуальностью уже становится позицией. Более того, выбор темы может показаться проблемным — ироничный комментарий художников из России к событиям в Украине в условиях нынешней политической ситуации вызывает обоснованные подозрения. Но художники проблематизируют спектакль на экранах российских пользователей, для которых территориально удаленные события становятся более важной темой для обсуждения, чем происходящие рядом с ними. Обращаясь к давно забытому эпизоду, фильм остраивает быстрое забвение и саму логику социальных сетей, для которых коэффициент вовлеченности важнее происходящего.

Коэффициент вовлеченности (engagementrate) — один из показателей оценки эффективности работы в социальных сетях. Для его определения сумма лайков, репостов и комментариев делится на общий охват поста (или на количество подписчиков страницы — в зависимости от методологии). Такая формула наглядно демонстрирует, что содержание поста, его оценка (позитивная или негативная) не учитываются вовсе. Они просто не имеют значения с точки зрения монетизации контента. Главное, что пользователь прореагировал. Джоди Дин, американская исследовательница и автор текстов о коммуникативном капитализме, рассматривает пользователей соцсетей как пролетариев¹, делающих вклад в общий поток, совершающих действие, в котором процесс распространения важнее истинности или ложности информации. Коммуникативный капитализм в качестве товара производит саму коммуникацию, при этом ее содержание — неважно.

Категория «вовлечения», безусловно, важна для группы «Что делать», хотя и в совершенно ином — активистском — смысле. С 2013 года коллектив развивает экспериментальную образовательную институцию



Школа Вовлеченного Искусства. В 2014 году вместе с выпускниками первого набора художники сняли фильм «Исключенные. В момент опасности», где также важную роль играют соцсети: в них «выходят» герои фильма, чтобы сначала узнать, что случилось с миром, а через какое-то время обнаружить, что в мире ничего не изменилось.

В «Одной ночи в соцсетях» такой механизм повторяется, но уже как фарс. Если герои «Исключенных» сначала выходили в сеть, где пытались организовать и выйти в мир реальный, то в новом фильме рефреном повторяется новостное сообщение о том, как Аркадий Бабченко выходил вечером за хлебом и получил две пули в спину. Но молчаливому пользователю соцсетей никуда идти не надо — он поглощает упакованные в пластик суши из доставки, а реальное для него находится в ленте социальной сети. Еще одно принципиальное отличие от «Исключенных. В момент опасности» в уже упомянутом отсутствии собственной речи. Если пять лет назад герои были наделены голосом, выпускники и выпускницы сами формировали свое высказывание, то в «Одной ночи в соцсетях» персонажи говорят узнаваемыми формулировками — у них нет задачи сообщить что-то новое, а скорее, дать возможность с удивлением рассмотреть то, что мы привыкли воспринимать обыденно.

Опера-фарс становится еще одним этапом для группы «Что делать», пытающейся нащупать стратегии и возможности политического действия в мире, где все материальное виртуализируется. Уже в фильме «Исключенные. В момент опасности» художники ставили вопросы из точки поражения, пытались найти новые ориентиры в полностью изменившейся реальности. Еще через пару лет, поддерживая дискуссию с выставкой «В темноту»² (объединение «Худсовет», Kunsthalle-Exnergasse, WUK, Вена, 2016 и Vozdvizhenka 32, Киев, 2016), они акцентировали категорию надежды³, тем более необходимую в темные времена (выставка «О возможности света», KOW, Берлин, 2017). Сейчас же «Что делать» обращает внимание на нашу общую причастность к наступлению сумерек. Солнце в кадре заходит и возвращается назад на увеличенной скорости, а все усилия

в онлайн-баталиях, вопреки ожиданиям, не достигают политического эффекта, а только поддерживают функционирование фабрики.

Значит ли это, что художники отказались от поисков пути сопротивления? Полагаю, что нет, но, говоря терминами Алена Бадью, они достигли «предела насыщения»⁴. Той точки, где верность событию переходит в «верность верности», когда смена оптики позволяет найти что-то новое в уже неоднократно виденном. Если по предыдущим работам группы казалось, что соцсети для них — кривое зеркало реальности, то сейчас, скорее, — пространство, где эта реальность производится. Мелькающая в фильме на информационной ленте пользователя картинка Cambridge Analytica настойчиво напоминает о том, как онлайн-манипуляции воздействуют на мир за пределами сети.

Вырастая из болот постправды, само произведение становится реальным. Во время показов фильм собирает вместе зрителей и, очевидно, вынужден напрямую сражаться за внимание людей, которые все сильнее стремятся ускользнуть от контакта с произведением в свои смартфоны. Помещая саму соцсеть внутрь своего фильма, «Что делать», подобно политическому кино эпохи индустриального капитализма, призывает увидеть угнетенность там, где пользователи видят свободу публичного пространства, и разоблачить жульничество внутри всегда побеждающего шахматного аппарата.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Dean J. Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics, 2009.

² Белорусец Е. В темноту (Комментарий к выставке кураторской группы «Худсовет». Доступно по <https://prostory.net.ua/ua/praktyka/65-v-temnotu>.

³ Виленский Д. О возможности света // Художественный журнал № 100 (2017). С. 144–146.

⁴ Бадью А. Родовая идентичность рабочего класса достигла предела насыщения. Доступно по https://sceptis.net/library/id_1492.html.

Павел Хайло

Родился в 1988 году в Луганске. Художник, исследователь, автор текстов. Живет в Киеве.



Материал иллюстрирован кадрами из телесериала «Черное зеркало», 2011–2018.

Илья Будрайтскис, Станислав Шурипа

Постправда — истина на рынке

Постправда: определение

Станислав Шурипа: Постправда — это характерный для XXI века режим функционирования смысла. В наше время уже стали привычными разговоры о медийных манипуляциях, заговорах правительств и так далее. Важная особенность постправды состоит в том, что это — не ложь, а скорее, особая разновидность полуправды, специфичная для сегодняшнего дня. Постправда возникает в результате небывалого проникновения технических и рыночных сил в ткань жизни, из смешения желания и знания. Это продолжение классической фукодианской воли-к-истине, только теперь уже другими, цифровыми средствами. В ней по-новому переплетаются эмоциональное, технологическое и политическое, интенциональность и производство данных.

Еще одно свойство постправды состоит в том, что она производится партиципаторно. Ложь бывает индивидуальной, а постправда всегда коллективна. Это информация, в которую потребитель хочет верить, даже если она сомнительна или откровенно лжива. Главное — соответствие определенной картине мира. Желание верить исходит из глубин воображаемого; поэтому постправда обычно и связана с производством идентичности. Постправда — плоть от плоти глобальных коммуникационных сетей с их поляризованными рынками мнений и эхо-камерами, позволяющими группам единомышленников жить в собственных мирках. Это кошмар Маклюэна, для которого термин «глобальная деревня» означал полную открытость, а сейчас обернулся ретерриториализацией.

Постправда производится в сотрудничестве с потребителем, и это качество партиципаторности напоминает ключевую для современно-

го искусства идею о том, что смысл работы возникает в уме зрителя. В ситуации постправды именно потребитель делает ее реальной, инвестируя в информацию, картинку, месседж свое желание верить.

Постправда — это симптом конца постмодернизма, предыдущего периода социальной истории истины. Если иметь в виду не критический аспект постмодернизма, а развлекательный, то в этот период истина казалась дискредитированной, низведенной до уровня игры, комбинаторики.

В 1990-е годы часто можно было слышать, что истины нет, или она может быть какой угодно. В самом начале XXI века ситуация резко изменилась. После 11 сентября и других событий мир начал скатываться в неокOLONиальную эпоху. В политическом поле возник запрос на истину. Чувство причастности к истине — лучший источник энергии действия. Несколько позже появились соцсети, которые это чувство упаковали в тысячу разных вариантов, создав линейки продуктов для разных сегментов рынка. Постправда — это истина, которая спрофилирована и нацелена на определенного потребителя. В эпоху растущего производства персональных данных государственная или корпоративная машина может обратиться лично к тебе и спозиционировать картину мира так, чтобы она доставила тебе удовольствие. Постправда — это новости, которые приносят наслаждение: «все-таки мир такой, какой я хочу». Это не назовешь ложью. Скорее, это новый режим истины.

Илья Будрайтскис: Я соглашусь с главным тезисом, что постправда — это новый режим истины. Или точнее — новое желание истины, которое мы обнаруживаем сегодня в результате распада предшествующих режимов поли-

тической рациональности либеральной демократии. Если обратиться к самым распространенным определениям постправды, то имеется в виду ложь, которая воспринимается в качестве правды даже после того, как была разоблачена в качестве лжи. Это главный опознавательный знак, предъявляемый ее критиками из числа защитников неолиберального status quo, которые в отчаянии изобрели этот термин для того, чтобы удержать остатки собственной монополии на рациональность. Когда в предшествующие эпохи возникали сомнения в том, что предъявляемая нам картина мира является достоверной, и ей противопоставлялось истинное положение дел, скрываемое правящими элитами, то этот стиль мышления опознавался как конспирология, так как не обладал качеством фальсифицируемости. То есть, если альтернативная картина мира не адаптировала любые новые факты, лишь подтверждаящие ее истинность — то она в целом признавалась ложной, так как не выдерживала испытания фактами. Если вы говорите, что существует некая замаскированная подлинная структура управления миром, то с вами бесполезно обсуждать ее подробности, потому что вас они не интересуют. Ведь для конспиролога важно лишь то, как его объяснительная схема воспроизводится и подтверждается каждой новой деталью, которая является по отношению к целостной картине вторичной.

Сегодня же мы вошли в состояние, когда сама рамка рациональной дискуссии, которая могла маргинализировать и объявить параноидальным бредом любую претензию на альтернативную истину или на альтернативную комбинацию фактов, находится в глубоком кризисе. Этот кризис связан со стремлением значительной части общества выйти за границы пассивного спектаклярного отношения к информации, характерного для предыдущей эпохи и точно названного Петером Sloterdijkом «диффузным цинизмом» — когда все принимают собственное подозрение в неистинности существующего в качестве нормализующего. То есть везде неправда, везде вы видим манипуляцию, но давайте спокойно жить с этим сознанием. Однако сегодня люди готовы активно не принимать то, что им предлагается в качестве картины мира, поскольку она, благодаря цифровому распространению

информации, перестала быть односторонней. В наши дни уже невозможна ситуация, когда картина мира создается элитами и затем пассивно потребляется по другую сторону экрана. Другой стороны экрана больше нет. Каждый человек находится в поиске истины, которая задействует эмоциональную сторону восприятия. Она больше не связана с рациональностью, которая теперь воспринимается как пассивная, примиряющая и неспособная что-либо изменить. Поэтому постправда превращается в перманентный поиск вер или истин, которые приобретают плюралистический характер. Если раньше множественность мнений нейтрализовывалась, поскольку все эти мнения были включены в режим рациональной дискуссии, предполагавшей невозможность достижения истины (такая интерсубъективность по Хабермасу), то сегодня мы видим полностью руинированную рациональную дискуссию, в которой субъективность больше ничем не сдерживается и может себя активно проявлять.

С этим связаны и новые отношения между истинами, фактами и политикой. Сегодня постправда представляет собой практическую истину — идею, которая не просто требует нашего вовлечения, но предполагает активное участие каждого в качестве необходимого элемента собственного осуществления. Это действующий миф, который становится ключевым актором социальных фактов, и сама категория постправды создана для того, чтобы сдерживать его натиск. Понятие постправды — это идеологический арьергард, функция защиты.

Время темной правды и диффузного потребления истины

С.Ш.: Дело не столько в том, что рациональность разрушена, сколько в том, что она подвергается переопределению. Хабермасовская просвещенная рациональность деактивирована — наступило время темной рациональности. У тех, кто производит и потребляет постправду, есть свои, по-своему логичные мотивы. Но это уже не рациональность трансцендентального субъекта. Прямым предком постправды являются идеи политического философа Лео Штрауса, который считал, что настоя-

щая универсальная истина страшна и невыносима для «обычных людей». Она состоит в том, что небеса пусты, мы — одинокие пылинки в бесчеловечном мире, где нет ни надежды, ни спасения. Массами невозможно управлять от имени такой правды, они не выдержат тяжести этого знания. Настоящую истину должны хранить жрецы политической власти, а массам надо рассказывать про религию, прогресс и все, что их успокаивает. Это различие тяжелой настоящей истины для «элит» и легкой выдуманной истины для масс, это классовое разграничение истины — важно для понимания атмосферы начала нулевых.

С наступлением сетевого мира произошла диффузия в смысле Дебора и Слотердайка. И теперь переформатирование границ между истиной и ложью происходит не только между элитами и массами, но и для каждой сколь угодно маленькой группы. Логика постправды — «неважно, правда это или нет, нужно, чтобы думали именно так, хотя бы сейчас». Она построена тоже рационально, но в ней нет принципа трансцендентальности. Постправда должна нести радость, обычно не без ресентимента, оттого, что реальность соответствует идеологическим ожиданиям. В ней всегда есть элемент давления, пренебрежения к хрупкости других миров.

В этих условиях возникает ситуация постпубличности. Публичная сфера, как ее понимал Хабермас, распалась на соединенные в сеть арены, где торжествует темная, постпросвещенческая, инструментальная рациональность. Тролли и боты — это формы жизни, или не-жизни в экосистемах этой темной пострациональности. Она не абсурдна, наоборот, в ней есть целеполагание и прагматизм. Слотердаик точно описывал атмосферу 1980-х, когда Просвещение отступало под натиском потребления. Люди переставали верить привычным идеологиям, складывалось ощущение, что истины все равно нет, и лучшим выбором казалось обустройство собственных маленьких мирков. Этот дух «диффузного цинизма» — тоже предок постправды.

Ответом на него стала новая этика убежденности, рациональность эстетизированной истины, которая стала мейнстримом в XXI веке. Понятия «этика убежденности» и «этика ответственности» были введены Максом Вебе-

ром. Сегодня победа убежденности над реальностью одерживается благодаря технологиям и ситуативности постправды. Современная этика убежденности быстротечна. Социальными сетями продуцируется новый вид коллективной памяти. Все захвачены событием, оно час за часом разворачивается в медиа, а через месяц никто об этом и не вспомнит, ведь что-то новое в огромных количествах выводится на экраны каждый день. Постправда — это все-таки разновидность информации, у нее обычно короткий срок хранения; ее мир — одноразовый.

И.Б.: Согласно Штраусу, главное грехопадение современности начинается с Макиавелли, которому он приписывает идею о том, что истина может быть реализована через политическое действие народа. Штраус полагал, что наша современность, эпоха Модерна, основана на представлении о слиянии философии и жизни в точке рационального преобразования общества. Следствием этого стало постоянное понижение качества истины, ее инструментальное приспособление к текущему состоянию общества. Поэтому Штраус призывал восстановить политическую философию в ее праве, снова возвести ее на ту недостижимую высоту, на которой она стояла во времена Платона. Политическая философия и политика — это два этажа, которые не должны больше соединяться. Штраус призывал к этому своих учеников, некоторые из которых стали политиками и уже в своей практике стремились восстановить границу между политическим знанием об истине и политическим управлением, нейтральным по отношению к истине.

Распространение постправды во многом представляет реакцию на такое разделение скрытой политической истины и реальной политики, произведенной неоконсерваторами, учениками Штрауса, в 1980-е и 2000-е годы. Однако постправда, конечно, не является и простым возвращением макиавеллистской философии. Нельзя сказать, что общество решительно отвергло это разделение истины и управления, политического смысла и социальной повседневности, и вернулось к активному политическому участию, связанному с надеждой на реализацию справедливости и эмансипации человека. Напротив, ситуация постправды характеризуется тем, что возмож-



ность этой лучшей жизни, как практически осуществленного проекта, вообще больше не является качеством истины. Множественность истин ведет к тому, чтобы на новом этапе утвердить идею безальтернативности существующего порядка. Истина теряет всякие черты универсальности и превращается в собственность каждого отдельного индивида. Место контроля сверху (связанного с претензией на монопольность истины) окончательно занял самоконтроль. Для ориентации в необъяснимом и морально расколотом мире каждый просто должен выбрать свою веру, тип убеждения, им вдохновляться и ему следовать.

Это отношение к истине как к вопросу личного выбора диффузным образом распространяется через сферы бизнес-коучинга, самоактуализации и разного типа жизнеучительства. В поиске истины мы приходим на рынок завершенных образов реальности, где свой товар может предложить кто угодно — от преподавателей йоги и блогеров до ультраправых политиков и квазиученых с транзисторическими высказываниями, которые сегодня становятся невероятно популярными. Новая истина в виде постправды спустилась на уро-

вень онлайн супермаркета, который чутко реагирует на желание потребителя и способен его моментально реализовать. Все желания исполняются в тот момент, когда тебе по-настоящему хочется, чтобы они исполнились. Не истина становится осуществима, как это обещали освободительные движения модерности, а персональная потребность в истине. Она моментально может реализоваться в тот или иной продукт, который соответствует качеству истины. Постправда означает более совершенный механизм коммодификации индивида, чем пассивное общество диффузного цинизма, которое было распространено несколько десятилетий назад.

С.Ш.: Постправда действительно связана с новой активизацией потребителя. В конце XX века в кругах подпольной культуры имели хождение идеи киберпанка, с его агентами и партизанами в мире нейросетей, всесильных корпораций и зомбированных масс. В наше время эти функции — киберпартизан-одиночка, масса и корпорация — срослись. Массы стали агентами сетевых веяний и корпоративных сил. Если Просвещение давало истине иммунитет от рынка, то постправда — это истина на рынке, усилившемся настолько, что он интегрирует в себя все части человеческой души. За выбор своей персонализированной правды потребитель должен платить временем, вниманием, надеждами, желаниями и так далее.

Аватары. Убежденные и безответственные

С.Ш.: Постправда соединяет потребителей в сеть, в которой пульсируют аффекты. Главное — не столько то, что ты воспринял сообщение как правду, сколько то, что ты хочешь поделиться им со своими единомышленниками. Возникает перетекание аффективности между узлами сети. Это сильный инструмент для создания общих мнений.

Сегодня, в результате специфического сочетания технологических, исторических и социальных сил, возникла ситуация, при которой фантомы правят людьми. Отсюда произрастает атмосфера разнузданности во имя репостов. Спектакль срастается с милитаризмом, с рассуждениями про Третью мировую войну.

Сегодняшнее взрослое поколение — это люди, выросшие на видеоиграх. На виртуальном опыте стратегий и шутеров, который и заставляет о себе в реальности.

С другой стороны, в сетях коммуницируют не живые люди, а аватары. Поскольку туда смещается общественно-политический дискурс, то и живых людей все больше заменяют аватарами. В результате получается, что нами правят фантомы. То, что ты как аватар напишешь в фейсбуке в поддержку своих идеологических иллюзий, это не всегда то, что ты выскажешь как адекватный человек другому. Постпубличная взвинченность, с ее гонзо-духом и фольклорными перебранками — это среда не для живых людей, которые ходят по улицам, думают и чувствуют, а для фантомов, основных субъектов рыночного и политического действия. Раньше такие абстрактные акторы не обладали способностью действовать мгновенно и в глобальном масштабе. Воплощенные в архитектуре коммуникаций, они обрели способность управлять людьми, заряжая их тела аффектами. Не подчинят ли цифровые фантомы людей окончательно, так что нам останется только тихо ругать их в кухонных беседах?

И.Б.: Тут я вернусь к твоей ссылке на Вебера, а именно — к его классическому противопоставлению «этики убеждений» и «этики ответственности». Для Вебера это противопоставление было связано с оппозицией чистого морального кантовского поступка, не предполагающего заинтересованности и включения последствий в свой определяющий мотив, и «этикой ответственности», основанной на учете последствий. Политик не может действовать лишь согласно своим моральным убеждениям, поскольку он отвечает не только за себя. Его удел — это «этика ответственности», которая никогда не даст ему ощущения собственной моральной чистоты. Мы не можем сказать, что сегодня описанный выше плюрализм убеждений связан с тем типом чистой моральной ответственности перед самим собой, который вкладывался и Вебером, и Кантом в «этику убеждения». Однако общим моментом является то, что и современная приверженность одной из многочисленных истин, и кантовский моральный поступок связаны с не-включением последствий, а точнее — не-

включением обстоятельств. Для того чтобы действовать в соответствии с собственным убеждением, нужно полностью исключить для себя других. Только после того, как мы исключили из своего поступка весь окружающий мир, мы будем способны к действию.

Это определяющий мотив любого бизнес-тренера, который не устает повторять, что если перед тем, как решиться на поступок, мы начинаем думать о последствиях и причинах, у нас ничего не получится. Рецепт успеха — просто: забудьте об обстоятельствах и действуйте исключительно согласно своим внутренним убеждениям. То убеждение, о котором мы говорим в связи с постправдой, является полностью свободным от ответственности. Такое освобождение от обстоятельств значит освобождение от любых элементов присутствия других, которые связаны с историей и собственной публичной репрезентацией. Интернет-аватар, убеждающий других в своей версии происходящего, никогда не действует, исходя из «этики ответственности». Более того, он вызывает доверие и привлекает внимание именно потому, что постоянно сам себе противоречит, а его фрагментированные высказывания невозможно сложить в стройную и внутренне логичную доктрину.



Самые популярные персонажи в интернете — это те, которые постоянно меняют свою позицию. Если у аватара сохраняется последовательная позиция в течение нескольких лет, он становится немодным, его истина не является перформативной, а значит — работающей. Истина должна менять свое содержание и распадаться на части, которые не собираются вместе. В этом смысле постправда отличается от кантовского произведения искусства с его целесообразностью формы, где каждый элемент соответствует другому и представляет собой автономный объект по отношению к зрителю. Наоборот, постправда обладает элементами монтажа.

Позитивный мимесис и освободительный потенциал

С.Ш.: Постправда по своей структуре напоминает об идее неавтономного произведения искусства: она также партиципаторна и контекстно-зависима.

И.Б.: Однако, в отличие от авангарда, постправда никогда не раскрывает условия своего производства. Это сокрытие условий собственного производства и дает ей качество истины, в которую нужно поверить. Авангардное произведение искусства не претендует на последнюю истину. Наоборот, оно сообщает нам о неистинности того общества, в котором было создано. Это причина, по которой Адорно рассматривал авангардное произведение, распадающееся на части, в качестве освободительного, так как своим несовершенством оно обнаруживает несовершенство окружающего мира. Постправда, напротив, постоянно сообщает нам о собственной истинности и соответствии тому, как обстоят дела на самом деле. Истинность авангардного произведения искусства состоит в том, что, показывая условия своего производства, оно раскрывает и трагичность своего собственного возникновения. Плюральные истины, в которых мы существуем и которые потребляем, не трагичны. Они не обнаруживают своего...

С.Ш.: ... негативного мимесиса.

И.Б.: ... негативного момента по отношению к действительности, но заставляют эту действительность принять, в смысле ее игнориро-

вания, в смысле чистой этики убеждения, которая сообщает нам, что не нужно задумываться о том, как все устроено вне нас, и как внешнее, по отношению к нам, может определять наше поведение. То, что у нас есть свобода выбора — главная истина плюральных истин. У нас есть право определять, что является истинным, а что нет. Это фундаментальное отличие постправды от освободительных проектов, которые исходили из возможности преобразования общества.

С.Ш.: Мир постправды и адорнианство основаны на различных онтологиях. Если искусство для Адорно более-менее вечно, по крайней мере, его правда должна длиться, то постправда — вещь короткоживущая, это мгновенное божество, шаманское заклинание, которое работает в основном когда произносится. Это связано, скорее, с идеей актуальности, с системой производства just-in-time. Похоже на уместность, но теперь уже не в пространстве ценностных иерархий, как в классицизме, а во времени. Коммуникационные сети технологизируют психическое. Чтобы росло пространство потоков, машины должны провоцировать мгновенную реакцию. Если ты три дня думал над сообщением, то оно может изменить свой эпистемологический статус; золото превратится в уголь. Императив быстрой реакции напоминает о кушетке Фрейда, где пациент должен быстро отвечать на вопросы, чтобы говорило бессознательное.

И все же у постправды, как мне кажется, есть освободительный потенциал. Сейчас это шоковое инсталлирование нового формата циркуляции картин мира и данных легко используется силами реакции. Но на другом уровне развития технологий можно себе представить рефлексивное конструирование общих миров, которые будут сопротивляться низведению смыслов до роли просто инструментов манипулирования и будут более независимыми от семиокапиталистической системы. У постправды есть что-то, что отличает ее от просто лжи — двойственное ядро желания, постоянного поиска смысла реальности, диалога, — эти силы сейчас поработаны постправдой, но их развитие может быть разным. Сегодня миф постправды неотделим от мнения, что общество поделено на почти разные биологические виды с совершенно разными

экологическими нишами. XX век говорил про классы, фейсбук-дискурс — про «элиты». Если режим функционирования инструментальной, промышленной истины отделится от этой антидемократической подкладки, то появится освободительный потенциал.

И.Б.: Что касается освободительного потенциала в постправде — мне он видится с трудом. С другой стороны, критиковать постправду с позиций изобретателей этого термина, призывая вернуться к рациональной дискуссии и дисциплинированности эмоций, совершенно невозможно. Тогда нужно отойти как можно дальше от этой позиции и не иметь с ней ничего общего. Но к какой позиции мы должны приблизиться?

С.Ш.: Это открытый вопрос. В постправде есть работа воображения. Что превращает вещи в искусство? В сердце производства художественных смыслов — процедура переозначивания. Похожим образом производятся и хиты манипулятивной постправды. Франсис Стонор Сондерс в книге «Культурная холодная война» пишет, что во времена маккартизма консервативные политики утверждали, что картины абстрактных экспрессионистов содержат секретные карты американских военных баз, чтобы передавать данные «советам». Для наших дней это — яркий образец постправды, практически «Мона Лиза без усов».

Есть глубинное соответствие режима синтетической, диффузной, не чистой, с точки зрения Просвещения, истины, с примесью субъективного, либидинального и технологического, понятию объекта в объектно-ориентированной мысли. Объект — это термин из языка программистов, изобретенный в конце 1990-х годов. Тогда программы стали настолько сложными и многоуровневыми, что возникла необходимость представлять какие-то их участки как отдельные объекты, условные сущности, у которых есть ограниченный набор состояний и функций, которые его связывают с другими объектами. Неважно, существует ли такой объект на самом деле, главное, что процессы в системе можно описать так, как будто он реален. Это главный принцип виртуальности: где нечто действует, там оно существует.

Объектно-ориентированная мысль предлагает рассматривать мир, состоящий не столько из атомов, сколько из разнообразных умопо-

стигаемых объектов, которые сложным образом соединяются друг с другом. Мир тотального разнообразия, гетерогенности, несводимой к ограниченному количеству субстанций. Объекты — это те, кто распознается в качестве таковых, поскольку действуют и коннектятся с другими объектами. Каков их онтологический статус? Примерно как у машинно генерируемых образов — виртуальный. Это и есть мир объектно-ориентированной мысли, для которой стол и кентавр — равнодействительные объекты. Такова и постправда. Не вопрос — существует ли она на самом деле, главное — что действует и сообщается с другими объектами.

Эти вещи выглядят все более естественными в наше время в силу успехов ИТ. Есть мнение, что к середине века искусственный интеллект расправит крылья и реальность начнет меняться непрогнозируемо. В постправде есть эхо будущего. Изучая ее, мы можем подготовить себя к этому непредсказуемому, совсем уже постгуманистическому миру.

«Черное зеркало» постправды

И.Б.: Есть еще один прогноз на ближайшие десятилетия. Если логика безостановочного производства и воспроизводства желаний продолжится — мы окажемся в ситуации экологической катастрофы, последствием которой будет гибель всего существующего. Некоторые склонны беспокоиться по этому поводу рассматривать как еще один тип моральной паники. Но эта проблема все чаще выдвигается в центр политических дебатов. Какую альтернативу можно противопоставить этой возможной катастрофе? Из сегодняшнего дня видятся два пути спасения человека и того мира, который он себе создал. Первый — возвращение к разумному контролю над производством, то есть социализм. Разговоры о нем приобретают новую остроту в связи с изменением климата. Второй — авторитарная диктатура. Она станет не просто поражением на пути к коллективному, вовлеченному ответу на вызовы, но общим поражением человеческой истории.

Последний вариант, например, предлагает историк Харари, один из популярных сегодня производителей истин. Его ответ (озвученный на последнем Давосском форуме) — нам необходимо суверенное правительство, жела-

тельно состоящее не из людей — например, электронное, которое сможет принимать любые решения перед лицом этой угрозы. И это будет единственным возможным вариантом [спасения]. Может ли существовать рациональность в качестве коллективных усилий людей? Или дробление истин и множество верований превратит их в настолько беспомощных существ, что им понадобится максимально авторитарная власть, которая предложит технические решения, связанные не с достижением истины в качестве цели, но спасением общества и воспроизводством общества в его бессмысленном, бесцельном существовании?

С.Ш.: Это может быть микрочип в голове.

И.Б.: Мы видим новые практики контроля в Китае, которые являются абсолютным поражением проекта Просвещения.

С.Ш.: Это настоящее «Черное зеркало».

И.Б.: Насколько сегодня вера в коллективную способность людей — через сложение собственных усилий прийти к разумному обществу — оправдана? Может, стоит на официальном уровне от нее отказаться, переопределить понятие правды и двигаться вперед к глобальному китайскому электронному авторитаризму?

С.Ш.: Западный вариант тоже не далек от этого. Корпорации, какой-нибудь Гугл или Амазон, знают про тебя все. Твой цифровой след, твои данные о покупках полностью определяют жизнь. Здесь роль государства не видна, как в Китае. Есть две силы, которые по итогам истории XX века только увеличили свое влияние. Это рынок и технологии. Они и остаются определяющими факторами постправды. Сегодня любой смысл, даже самый неочевидный и условный, становится товаром. В XX веке на рынках информации господствовал денотативный смысл, «первое» значение слов, сейчас его теснят коннотативные смыслы. Разные трактовки одного и того же высказывания, невысказанное, то, что могло бы произойти, то, что нельзя исключать, слегка искаженное, изъятые из контекста — все эти мерцающие инфо-сущности теперь продаются даже лучше, чем «прямой» смысл.

По мере роста числа образов становится легче представлять что угодно в каком угодно ключе. Вырвать фразу из контекста так же легко, как кадр из видео, — и затем переозначить. Развитие рынков и технологий вместе

с ростом контроля ведет и к усилению индивидуализма даже по ту сторону индивидуальности. Центром индивидуализма становится аватар, условный субъект коммуникации, фантом. Его расширение — потребительский профиль, цифровой слепок жизни, который можно программировать и контролировать. Развитие технологий больше не противоречит индивидуализму, как считалось в XX веке. Сегодня машины работают на производство индивидуальностей, и эти аттракторы притягивают коммерциализованные истины, мнения, эмоции.

И.Б.: Индивидуальность в том, что производится как нечто, полностью свободное от внешнего контроля и движимое только нашими собственными желаниями. Она является карикатурой на идеи человеческой эмансипации. Нет чего-то внешнего, что принуждало бы тебя к какому-то выбору. Все, что ты поглощаешь и приобретаешь в качестве потребителя, становится твоим и соответствует твоей уникальности. Постправда представляет собой лишь перенос этой логики на само понятие истины. Экспансия индивидуальности не вступает ни в какое противоречие с авторитарными способами правления, так как авторитаризм становится максимально эффективным тогда, когда перестает восприниматься как что-то внешнее и является продолжением твоих собственных желаний. Наш мир больше напоминает антиутопии Хаксли, чем антиутопии Оруэлла. Идея Просвещения была в том, что твоя индивидуальность должна находиться в состоянии неудовлетворенности, которая распространяется не только на внешнее, но и на внутреннее, твое место в мире. Индивидуальность как текущее состояние следует перерасти, это — лишь точка внутри процесса. Сегодня такая перформативность индивидуальности оказывается полностью утерянной. Истина, через которую себя индивид находит, становится перформативной, в то время как сам индивид теряет свою перформативность. Он исходит из собственного актуального состояния как абсолютно удовлетворительного. Вопрос, который должен быть поставлен, — как вернуть момент недовольства и недоверия к выходящей за границы индивидуальности, самости? Именно она является подлинным источником коллективного рабства, в которое мы сегодня попали.

С.Ш.: Потребительская самоуверенность в том, что ты, как все, имеешь право потреблять — антитрансцендентальна, она несовместима с ключевой установкой Просвещения. Кантовский принцип трансцендентальности, подсвеченный энергией беспокойства: «а как же другой?» — этот маяк, увы, практически погас.

И.Б.: Искусство сегодня должно возвращать присутствие другого, окружающих дурных обстоятельств и универсализирующее понятие культуры, основанное на беспокойстве о собственной недостаточности. Искусство должно подвергать сомнению убеждение в нашей консистентности, удовлетворении от самого себя, которое своей обратной стороной имеет вечный поиск практических истин, помогающих мне хорошо себя чувствовать сегодня утром.

С.Ш.: Соглашусь. Сегодня задача искусства — вопрошать об адекватности себя, социокультурной ситуации и мира. Это может противоречить идее гладкой актуальности *just-in-time*. Нужен поиск разных позиций и способов наблюдения. Новая потребительская ситуация самоуверенности сводится к формату быстрого потребления и представления, прямоугольник картинки и подпись. При этом возникает новая свобода обращения с материалом, и это позитивный момент. Растущее количество данных и идентичностей, подвижность смыслов, — все это позволяет комбинировать форматы, которые раньше было трудно представить вместе. Сегодня возможности новых комбинаций расширены за счет цифровых сред. Связи вещей и смыслов усложняются; уходит оппозиция материальности и дискурса, тела и духа. Размываются границы между искусственным и естественным; нарративы вещественны, вещи говорят, и новые сочетания технических и концептуальных подходов позволяют понимать разные уровни этой речи. В мире перепроизводства данных художнику нужна новая открытость, чтобы не потеряться в мире мерцающих правд. Искусство сохраняет позиции для критического, с элементами отстраненности, комментария по поводу происходящего.

Чтобы увидеть, как меняется мир, художник должен находиться и вне и внутри растущих потоков данных, на критической границе между внутренним и внешним. Не нужно ку-

паться в мутных потоках постправды. Нужно ориентировать практику на поиск места, с которого можно увидеть, что действительно происходит. В новых условиях вполне работает и критическая линия срывания масок. Это, наверное, не столько смерть критики, сколько ее перерождение в новых условиях. Культурный ландшафт семиокапитализма похож на лабиринт сдвигающимися стенами, есть такой мотив в кинофантастике последних лет. Ориентиры, границы, барьеры, земля и небо двигаются, и нужно почти постоянно искать нужные точки зрения, платформы, искать новые возможности для критического видения.

И.Б.: Я полностью готов согласиться с описанной тобой стратегией. Но она требует большой внутренней силы и сосредоточенности, поскольку художник должен постоянно ощущать себя в состоянии вызова той мощной силе воспроизводства себя, которая проникает и овладевает территорией искусства. Что меня беспокоит в молодых художниках, так это то, что они такие же производители «своей правды», которая сводится к самодовольству и манифестации собственной индивидуальности. Такая позиция противоположна критике. Современность дает новые возможности для критики, но также она предполагает необходимость все большей этики ответственности.

Материал подготовил РОМАН БАЛАБАНОВ

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.

Станислав Шурипа

Родился в 1971 году в Южно-Сахалинске.

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



Элиза Шварц «Гимн». Вид инсталляции на выставке «Другие объекты» в Центре Скульптуры, Лонг Айленд Сити, Нью-Йорк, 2019. Предоставлено автором.

Ольга Копенкина

Вечно под запретом: феминистская «правда» и «фикшн» в работах Элизы Шварц

В 2009 году критик, куратор и декан Художественной школы Йельского университета Роберт Сторр опубликовал некролог художницы Нэнси Сперо. Хорошо известные образами жертв военных преступлений (в особенности женщин), Сперо принадлежит к поколению художниц, определивших свое искусство как «cunt art». В поисках новой образной системы они часто обращались к мотиву вагины, что с их точки зрения должно было подтвердить право женщин считать себя самобытными субъектами художественной практики (здесь можно вспомнить известные работы «Званный ужин» Джуди Чикаго, «Внутренний свиток» Кароли Шнееман, картины Фейт Уилдинг, перформансы Ханны Вильке и другие). В некрологе Сторр отметил «неистовую экспрессивность» Сперо, подчеркнув ее способность создавать «диалектические работы в эпоху, столь богатую противоречиями, что многие ее современники оказались не способными справиться с их числом, масштабами, сложностью»¹. Сегодня эти строки читаются как противоречивый постскрипtum к скандалу, который произошел вокруг феминистского проекта студентки-выпускницы Художественной школы Йельского университета Элизы Шварц за год до этой публикации. Шварц намеревалась выставить материальные свидетельства перформанса, в котором она нарушила гетеронормативные принципы зачатия, тестируя возможности своего тела. На протяжении целого года художница с помощью инъекций осеменяла себя купленной у анонимных

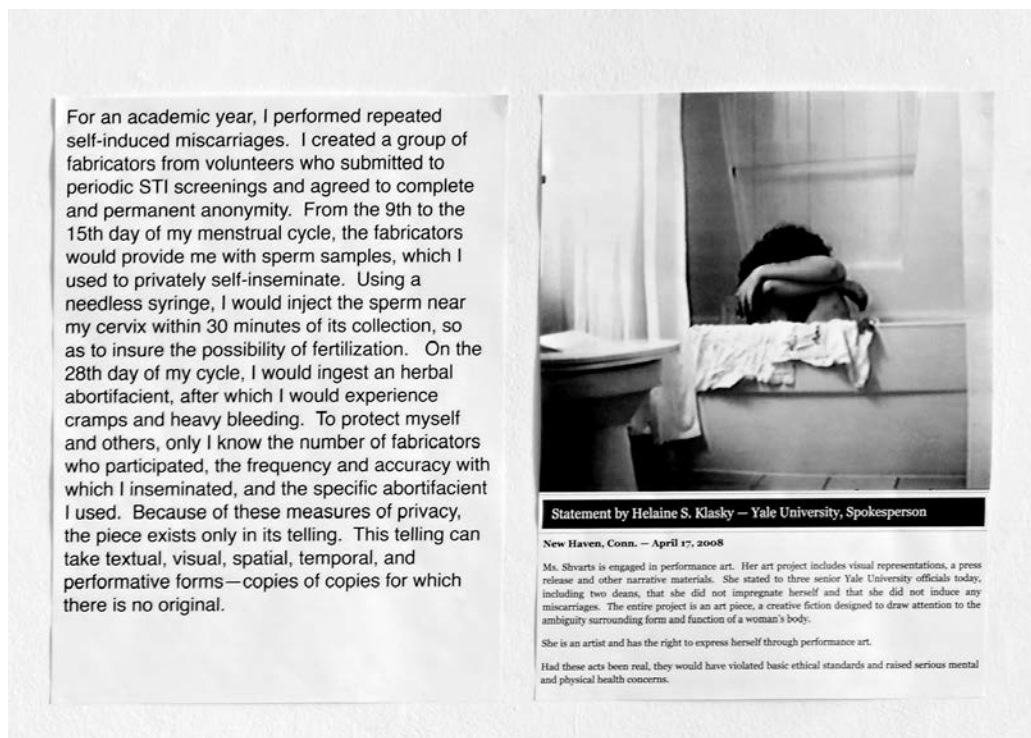
доноров спермой, после чего вызывала кровотечение, выпивая специальную травяную настойку. Несмотря на то, что факт беременности оставался неподтвержденным, перформанс вызвал в прессе и социальных сетях горячие споры об этичности этой работы, затронувшей святую для американцев тему, аборт и жизнь эмбриона. В свою очередь, администрация Художественной школы во главе со Сторром, не допустив работу к показу, публично опровергла любые возможные параллели перформативного гамбита Шварц с практиками художников-феминисток предыдущих поколений, таких, как Сперо.

Вопрос о связи между запрещенной к показу работой и феминистской традицией перформанса 1970-х, тем не менее, опять возник прошлым летом во время персональной выставки Шварц, получившей название «За сценой» (Off Scene) и состоявшейся в галерее Артспейс в Нью-Хейвене, городе, где как раз и находится Йельский университет. На выставке Шварц представила новую работу «Без названия/Дипломный проект», в рамках которой восстановила некогда запрещенный проект с целью исследовать отношения между фактом и фикцией в контексте субверсивного поведения. В новом сюжете граница, отделявшая «фиктивность» выставочного нарратива от телесного аспекта перформанса, едва прослеживалась. Эфемерные «документы», незаконченный фильм и описание действий художницы сопровождал фрагмент из заявления Хэлен Класки,

пресс-секретаря Йеля, в котором она назвала работу Шварц «художественным вымыслом»². Цитата была совмещена с фотографией сидящей в ванне женщины (вероятно, самой Шварц), поза которой выражала одиночество и безысходность. Другая текстовая часть работы представляет собой сухое изложение деталей процедур осеменения и выведения предполагаемого эмбриона из утробы (описание взято из заявления, предоставленного Шварц прессе). В сопоставлении с двумя противоречащими друг другу заявлениями содержание фотографии выглядело еще более амбивалентным. Тот же эффект амбивалентности прослеживался и в видео «Плейер» — материальные следы прочитывались как вещественные доказательства реальных действий («аборта») и одновременно как акт их фабрикации. Последнее в контексте парадигмы, заданной Шварц, понимается как «квирная эфемерия» (queer ephemera). Термин этот принадлежит

американскому теоретику Хозе Эстебану Муньосу (1967–2013), изучавшему искусство квирных художников. Муньос указывал на «фундаментальную неопределенность» в их подходе к изображению материального мира — что является прямым следствием их исключенности из мейнстримной визуальности. В этом, по мнению Муньоса, суть философии «квир»³. И Шварц собственно и демонстрирует подобный «квирный» подход. Так, работа «Без названия/Дипломный проект» своей амбивалентностью подрывает жесткие правила доминирующей традиции визуального реализма — вместо типичной «тирании фактов», к которым взывали йельские чиновники в своих неуклюжих объяснениях прессе, фотография и видео фокусировались на «эфемерных следах» и «спектральной» анонимности женского субъекта.

На первый взгляд, работа Шварц кажется критикой бинарной оппозиции внутри той символической модели, в которой женщина



Элиза Шварц «Без названия/Дипломный проект», 2017. Плакат, 18 x 24. Предоставлено автором.

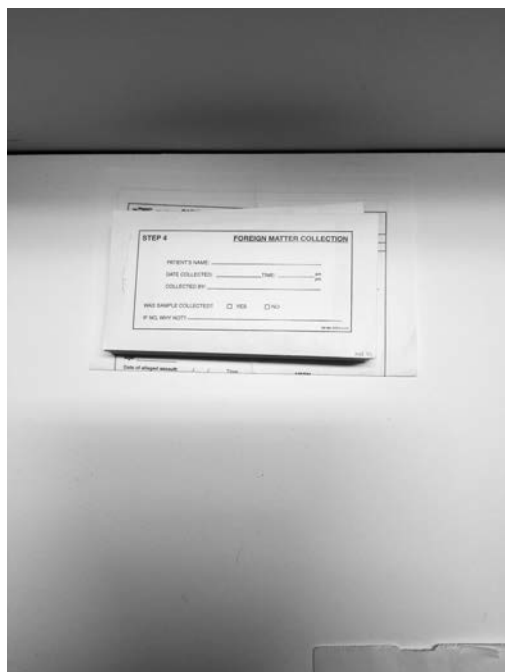
позиционируется как Другой. По мнению искусствоведа Пегги Фелан, женщина (the woman) — визуальный фетиш, растиражированный произведениями классического искусства — на самом деле незрима. Однако она может быть «обозначена», следовательно, ее существование можно воспринимать только как «фикцию» или «сюжет»⁴. Фелан делает вывод: «женщине», осуществляющей контроль над своим репродуктивным телом, или тем или иным образом проявившей себя, например, через акт говорения, другими словами, становящейся субъектом, часто отказано в праве на «обозначение» и визуализацию (unmarked) — ей уготована судьба призрака. В 1970-х Джуди Чикаго, Ханна Вилке, Сьюзан Лейси, Лесли Лабовитц, Марта Рослер и другие художницы-феминистки пытались разрушить оппозицию дозволенного и табуированного, исследуя субъективность женщины, «нарушившей запрет». Участники их перформансов часто сами озвучивали персональные нарративы. Например, Сьюзан Лейси для своего перформанса «Та, которая бы летала» — в рамках ее коллаборации «Три недели в мае» (1977), посвященной эпидемии изнасилований в Лос-Анжелесе — пригласила женщин, переживших сексуальное насилие, поделиться своими историями в пространстве художественной галереи. Перформанс «Мифы о насилии» Лесли Лабовитц, показанный в рамках того же проекта, представлял собой пикет, участницы которого держали плакаты с перечислением стереотипов восприятия сексуального насилия и тут же опровергающих их фактов, что в целом доказывало, что этот вид преступления более прочих подвергается мифологизации и стереотипизации. (Примечательно, что в 2012 году художницы Элана Манн и Одри Чан организовали реинакмент этого перформанса, добавив к оригинальному сценарию акт «говорения»: передвигаясь по зданию лос-анжелесского Выставочного центра, они в мегафоны выкрикивали современные мифы и факты о насилии.)

Несмотря на интерес к этой перформансной традиции, а также вере в факты в противовес мифологиям женской субъективности, Шварц своими работами опровергает грамматику феминизма и, возможно, всю по-

Элиза Шварц «Гимн». Вид инсталляции на выставке «Другие объекты» в Центре Скульптуры, Лонг Айленд Сити, Нью-Йорк, 2019. Деталь. Предоставлено автором.

литическую историю производства гендерных различий, предлагая «квирное» прочтение гендера. Сомнительное слипание понятий женщины как субъекта и женщины как гендерной категории, характерное для феминистских перформансов предыдущей традиции, сменилось исследованием так называемых «гендерных технологий».

По мнению теоретиков Донны Харауэй и Пола Беатрис Пресьядо⁵, изучение «технотела» и «техногендера» служит цели реинтерпретации гендера как результата политически регулируемой системы сигнификации, в которой такие технологии, как медицина, закон, художественная практика (Пресьядо упоминает инсталляцию), кино и цифровые средства массовой информации, а также их языковые системы служат парадигмой для гендерного производства сексуального субъекта. В случае Шварц конструирование гендера (включая интерпретацию ее пер-



Элиза Шварц «Гимн». Вид инсталляции на выставке «Другие объекты» в Центре Скульптуры, Лонг Айленд Сити, Нью-Йорк, 2019. Деталь. Предоставлено автором.

форманса как «аборта») осуществлялось не только в рамках студенческого проекта (в котором медицина и закон были интегральной частью), ее работа горячо обсуждалась в прессе и социальных сетях, где Шварц подверглась массивной кибератаке, заставившей ее закрыть все свои аккаунты. Скандал также лишил ее, хоть и на время, возможности дальнейшего обучения в художественных вузах — целый ряд магистерских программ отказал ей в поступлении. Проект, таким образом, продемонстрировал изощренную логику производства гендерного субъекта («техногендера», по выражению Пресьядо), включающую в себя возможность социальной смерти⁶.

В новой работе «Гимн», показанной в рамках недавней выставки «На практике: другие объекты» в Центре скульптуры в Нью-Йорке, Шварц (теперь уже аспирантка факультета перформанса Нью-Йоркского университета)

продолжила исследования в области производства гендерных и сексуальных субъектов. Работа состоит из коллекции так называемых «game kits» — стандартных упаковок средств, которыми полиция в США пользуется для установления фактов сексуального насилия. Подобные наборы изготавливаются частными производителями по заказу администраций штатов, часто они маркированы административными штампами, а иногда и торговыми логотипами. Под видом «научного исследования», не раскрывая властям истинной цели — использования в качестве выставочного объекта, — Шварц удалось собрать большую коллекцию этих упаковок (если штат отказывался присылать набор, на выставке его заменяла пустая коробка с пояснением — почему получить желанный объект оказалось невозможным). Упаковки и их содержимое были предъявлены на обозрение в стерильно чистом формате галерейной выставки, где зритель мог внимательно рассмотреть каждый «экспонат», а также познакомиться с их текстовой частью.

И хотя содержимое набора действительно стандартно — анкета, инструкции, свопы и контейнеры для сбора образцов спермы и прочее — дизайн, упаковка, терминология варьируются от штата к штату. Вариации складываются в цельный дискурс, в котором индивидуальный опыт телесности сведен к действиям официально-процессуального характера, определяющим гендерное и сексуальное поведение лица, над которым совершено насилие и проведено последующее обследование. За исключением случаев, когда обследование проводится после смерти, набор превращает живого говорящего субъекта в свидетельство совершенного преступления — тело-объект, из которого извлекается информация. Набор, таким образом, производит нарратив, который в то же время не создает никакого нового знания, скорее, дублирует уже известное или сказанное говорящим субъектом. Тем не менее, этому дублированному знанию придается большое значение — оно призвано подавить знание, полученное от первого лица, таким образом, давая объекту преимущество перед субъектом. Чтобы понять это, Шварц предлагает сфокусироваться на язы-

ковом характере набора — терминологии и фразеологии, способах производства информации и «фактов» — процедур, участвующих в создании гендерного или сексуального субъекта и определении телесного дискурса. Различия в терминологии, которая варьируется от штата к штату, выявляют характер неопределенности и абстрактности этих процедур. Словарь часто колеблется между гендерной нейтральностью и ссылками на женский пол, несмотря на тот факт, что мужчины также часто подвергаются сексуальным нападениям. Термины нередко заменяются эвфемизмами или замещаются другими словами: например, слово «жертва» часто заменяется нейтральным «пациент», «нападение» — «сексом», таким образом создавая разные версии реального. Исследуя язык подобных инструкций, Шварц задается более широким вопросом: как мы, в эпоху кампании #MeToo («И я тоже»), говорим о таких вещах, как сексуальное насилие? Больше не пытаюсь стереть это слово со стен галерей и музеев⁷, мы, тем не менее, лучше понимаем, что эта форма насилия участвует в создании гендерных иерархий, подвергая субъект искусственной «феминизации». Шварц, таким образом, демонстрирует необходимость прочтения насилия как текста, конечная цель которого — «вписать» гендер в тело жертвы как идентифицирующий код, приводящий в движение процедуры и механизмы власти, обязанной осуществлять акт социальной справедливости. Сексистское производство гендера — одна из технологий, используемых маскулинной властью в целях виктимизации и доминирования над «женским» субъектом. Внимание к языку *gare kits* — вместо восприятия их как обычных артефактов, наподобие некоего биокапиталистического парка аттракционов — означает подвергнуть технологии гендера внимательному пересмотру, глядя на них сквозь призму строгой феминистской и квирной критики.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Storr R., Eshleman C. A Tribute to Nancy Spero (1926–2009) // *The Brooklyn Rail* (November 2009).

² С целью утихомирить прессу и мнения недовольных экспериментами Шварц с абортами администрация Йеля многократно пыталась представить проект как художественный вымысел.

³ Munoz J.-E. *Ephemerality as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts // Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* vol. 8 no. 2 (1996). P. 5–16.

⁴ Phelan P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.

⁵ Книга трансгендерного теоретика Пола Б. Пресьядо «Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era» является манифестом квирного феминизма.

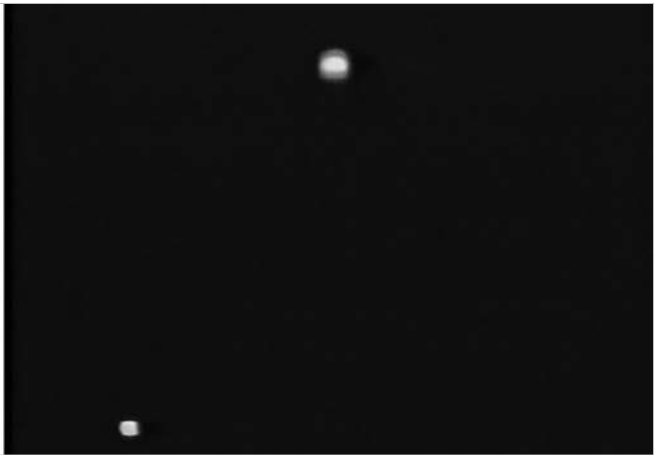
⁶ Такой исход сравним с троллингом в виде постов R.I.P. (rest in peace) в социальных сетях. Эта практика используется различными праворадикальными группами, желающими отомстить феминистским блогерам за излишнюю активность в интернете с помощью постинга некрологов на их персональных страницах.

⁷ Прошедшая недавно в Нью-Йорке выставка «Негеройский поступок: изображения изнасилования в современном женском искусстве в США» в выставочном зале имени Шива в Колледже уголовного права им. Джона Джея получила положительную оценку прессы. По контрасту выставка «Субъект изнасилования», курированная студентами программы независимого обучения Музея Уитни в 1993 году, получила негативную критику, после чего Уитни, по слухам, совсем прекратил практику выставок студентов в стенах музея.

Ольга Копенкина

Родилась в Минске. Куратор и критик. С 1998 года живет в США. Куратор многих выставок, в том числе «*The Work of Love, The Queer of Labor*» (Стамфорд), «Феминизм — это политика!» (Нью-Йорк), «Ледокол Ленин» (Нью-Йорк), «Россия — сокровенный Другой» (Санкт-Петербург), «Постдиаспора: вояжи и миссии» (Москва). Публикуется в художественных журналах. Живет в Нью-Йорке.

The Economist
24.01.2019
**The steam has gone out
of globalisation**



BBC News
06.06.2016
Gene editing technique could transform future

Зейгам Азизов

Политика и поэтика

«постправды»: трансимитация

Конец «правды» и постоянство «постправды»

Как же понять этот новый уродливый термин? Как думать о постправде? Как может искусство столкнуться с этой ситуацией?

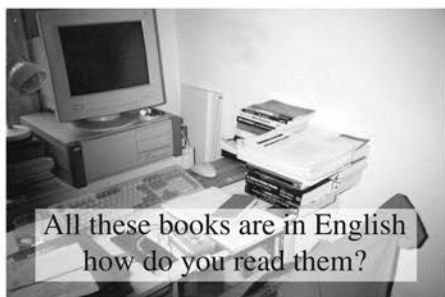
Сам термин «правда» никогда не понимался, и я считаю, что такой вещи, как «правда», не существует, и даже философия не смогла ее постичь. Искусство, в свою очередь, создало бесконечные варианты так называемого «реального», которое принимается за правду. На самом деле, интереснее взглянуть на правду по-другому — как на событие. Значит, есть что-то, что предшествует этому событию правды, и что-то, что приходит после. Вместе с этим я бы сказал, что правда имеет место до или после события «правды», и в этом случае понятие «постправда» является убедительным. Можно подумать, что мы говорим о вымысле правды, о ситуации, когда «мир — это (плохой) театр», а актеры — мы сами — не понимают, как можно обнаружить правду среди этого вымысла?¹ Я бы предпочел повторить вслед за посткантианцами — «мы действуем по отношению к правде, как будто она есть»². Самым большим достижением в поисках правды является вывод, что есть только одна правда: понимание мира и его субъектов неполно, потому что человек всегда незавершен, а сам мир открывается ему лишь фрагментарно. Сущность бытия заключается в том, что оно несущественно. Любая теория, основанная на этом, верна, потому что это попытка улучшить мир и способ избежать тяжелого бремени традиционного верования в «совершенство».

От пассивности к становлению

Есть мнение, что способность симулировать изображения уводит субъект от восприятия произведения в сторону имитации. Если

обычно образы культуры понимаются как имитация природы, то новые технологии, использующие «записанную память», имитируют время³. Это приводит к конвергенции субъекта в объект или к тому, что Адорно называет «утверждением» Адорно⁴.

В своей лекции, прочитанной 10 мая 1935 года на Венском Культурном Союзе, Гуссерль говорил о кризисе как о патологической болезни, доминирующей характеристикой которой является пассивность (*Passivität*)⁵. Однако как в раннем «объективистском», так и в позднем «философско-историческом» (или телеологическом смысле, вопросе о «телесе») случае Гуссерль хотел найти ответ на вопрос об утрате людьми смысла их деятельности, их способе познания. В этой потере есть ответ на вопрос Гуссерля о сущности: субъект не обусловлен биологическим происхождением или трансцендентальным сознанием, это продукт индивидуализации, который включает в себя и несовершенство и намерение стремиться к совершенству. Мир, который нам дан, не идеален, и он находится в состоянии кризиса. В свете или, точнее, в сумерках видения Гуссерля и в результате внимательного прочтения работ философа Бернарда Стиглера последние десять лет меня очень интересуют отношения между временем и образом, раскрывающие истину бытия. Моя последняя деятельность, как философская, так и художественная, заключается в проработке такой возможности и берет на вооружение такое сомнительное и спорное понятие, как «имитация» (от итальянского слова *imitare*: создание изображения)⁶. Любая возможность раскрытия «правды» заключается не в образах, а в создании образов, которые всегда возвращают нас в «начало». Проблемная ситуация обусловлена давними претензиями, что модернизм «уходит в прошлое», и отказом к этому прошлому апел-



лизовать. Прошлое, однако, потенциально открыто, но не всецело для современного искусства. Это также отказ в доступе к нереализованным проектам прошлого. Проекты, которые продолжают доминировать в мире искусства до сих пор, указывают на эту возможность. Например, «эстетика отношений» — проект,

в котором соединились современное искусство и отношения к общественному производству, что означает, что искусство обобщает жизненный опыт прошлого, которое никогда не было признано. Другим аспектом современного искусства является пробуждение социально-маргинального и символически центрального в надежде, что перенос этих переживаний с периферии в центр восстановит правду как дух времени.

Я хотел бы опровергнуть эту теорию и настаиваю на том, что это не живой опыт, а неживой — представление, которое активизирует наши переживания, являясь жизнью другого, и доступно нам лишь с помощью технических средств, таких, как запись памяти, и если в этом можно найти некий смысл, то он будет найден в том, чего никогда не существовало, в том, чего нет. Не знать этого — значит не знать, как думать об «отсутствии», об утраченном измерении времени. Нужно попытаться извлечь уроки из неживого опыта, чтобы создать новую память о прошлом и будущем (и, что наиболее важно, не стать жертвой ностальгии, которая очень опасна, а также избежать слепой схематизации), чтобы обеспечить новую художественную индустриальную модель «постправды».

Распространение техники ведет к дезориентации и пассивности в восприятии событий. Часто происходящее принимается автоматически, без каких-либо знаний о предмете. С другой стороны, в свете кризиса суверенитета, который неотделим от власти, репрезентация перестала быть заботливой — она потерпела неудачу на обоих концах спектра: политическая власть, которая более не способна представлять кого-либо, и эстетическая сила (сила личности), которая еще не нашла новой промышленной модели. Эта эстетическая сила всегда находится в кризисе, если она не осознает себя как «повторное представление в действии» в рамках коллективной памяти. Мы живем в ситуации нарастающего хаоса и, следовательно, в ситуации энтропии, которая актуализирует семантику «транс»: переход, перевод, пере рождение, трансформация, «трансмиматия».

Как искусство может столкнуться с этой ситуацией? Создание изображений происходит в момент, когда мы не знаем, что думать, когда объект истины полностью отсутствует. Он занимает место несуществующей мысли и не-

избежно ведет к «образу мысли»⁷. Вопрос не в том, являются ли мыслителями все, кто занимается созданием изображений (например, художники), тем не менее, они обеспечивают разные степени имитации. Имитация на самом деле является эмуляцией для приведения к полному осознанию того, что является неизвестным объектом. Это то, что делает имитацию интересной, поскольку этот процесс становится актом становления. Другими словами, имитация — это стремление найти недоступный другим способ осмысления неизвестного. Это также функция или техническая основа изображений, сформулированная Леви-Строссом: изображения полезны для размышления. Когда имитация смещается в сторону мышления, она становится поступательной, постоянно скользящей и не имеющей ни начала, ни конца. Имитация — это толкование в условиях невозможности правды.

Трансимитация

Во-первых, имитация — это первое знакомство с внешним образом, во-вторых — контакт и взаимодействие с ним. Это шанс и выбор в одно и то же время: можно принять его за «грамматикализацию» или полностью отказаться от него, чтобы оставаться в неведении⁸. Другой вопрос возникает в отношении внешних изображений, которые не связаны с чьим-либо опытом, поскольку любая экстерииоризация всегда является экстерииоризированным другим: как соединить вещи, которые не связаны друг с другом? Чтобы включить в этот акт не только имитацию переживания, но также и представление, я придумал новый термин: трансимитация.

Это происходит, когда человек не знает способов осмысления и не имеет модели для подражания. Он мотивирован желанием узнать эти способы, чтобы двигаться по направлению к неизвестности — это обучение тому, как знать и думать одновременно. Трансимитация ставит под сомнение всю историю субъекта или коллективную историю, и как таковая является ответственностью ожидания. Речь идет о выборе; моделировать себя по образу современности или прошлого. Трансимитация — другое название для более религиозного понятия «творение»⁹. Имитация не грамматична, трансимитация — это постоянный процесс

грамматикализации. Поэтому я выступаю не за или против имитации, а за трансимитацию. Трансимитация генерирует и грамматикализует то, что уже известно, — это восстановление потерянного. С этой точки зрения мне интересно продолжить разработку теории трансимитации как техники восприятия видимого и его грамматикализации. В сочетании с временно-имитационными объектами трансимитация открывает возможность для акта раздельно-культурной трансмутации. Это техника грамматикализации и использования. Трансимитация — это признание значения по умолчанию и необходимость бесконечных переводов через повторы, чтобы увеличить потенциал памяти и восстановить то, что отсутствует.

Три формы трансимитации

Приведу три примера трансимитации. Первый — синтез непрямого образа времени, нематериальная сущность искусства и новая топология несуществующих мест. Это производит постоянное смещение в роли художника, который неизбежно меняется вместе с политической и эстетической сферами, что усложняет задачу работы с образами. Эта сложность отображена в фильме Жан-Люка Годара «Здесь и там» (1976), герои которого проходят перед камерой, держа в руках символы своего выбора. Камера неподвижна, и вместо нее двигаются люди. Как говорил Серж Даней: «камера больше не фиксирует, вместо этого люди несут свои изображения, как кресты, перед беспристрастной камерой, установленной на штативе, и она связывает их в последовательность, от одного к следующему»¹⁰. Снимая фильм в Палестине в попытке заручиться поддержкой беженцев, Годар признает, что не смог найти организационный принцип и задается вопросом: «Почему я не могу найти подходящий монтаж для этих изображений?»¹¹ Однако стоп-кадры или неподвижные изображения, которые его герои принесли на съемочную площадку, на самом деле больше рассказывают нам о возвращении кинематографа к своей исходной точке — фотографии. Это переводит образ «невозможного настоящего» в возможность запоминания прошлого, которое записано на неподвижных изображениях. Годар также понял, что насыщенность образов создала замкнутый круг, который бесконечно

возвращает нас к истокам. Этот замкнутый круг является важным аспектом работы с образами и обозначает сдвиг от созидания к трансляции. Трансляция становится новым созиданием.

Второй пример — описательная процедура и окружение произведения искусства преодолевают «центральный» момент: само изображение. Черные полотна Эда Рейнхарда, которые он создавал с 1960 года до своей смерти в 1966 году, все имеют размеры 157,5x157,5 см. Все они имитируют невозможность описания. «Пустые» полотна расширяют повествование за пределы самой картины и дают возможность зрителю участвовать в процессе открытия его окружения¹². Этот описательный процесс предполагает согласованность в выборе текстуры, пигментов и формата, что расширяет представление художника о невозможности производства, когда само «реальное» становится симуляцией. В этом сценарии изображения, сделанные Рейнхардом, выглядят как иероглифы, природу которых невозможно распознать. Они заменяют письменность (или повествование, возникающее из окружения), которую мы знаем и собираем вместе, чтобы привнести другой смысл/бессмысленность. Потенциально это провоцирует мысленно войти внутрь изображения, чтобы вновь активировать пассивно скрытое «реальное». В этом случае зритель выступает как соавтор, что является единственно верным отношением к предмету искусства. В этой работе изображения — не объекты, но их активные аналоги. Во избежание монолога, образы замолкают или становятся беззвучными, что порождает диалог между художником и зрителем, вместе раскрывающими «правду». Это одна из возможностей в мире дефолтов и несовершенств: постправда в противопоставлении «истине» «совершенно-го» или сакрального искусства, которая может быть расшифрована специалистами.

Третье — ошибочная незавершенность, кризис суверенитета и антигуманистическое преодоление человека. В фильме Криса Маркера «Кошка слушает музыку» (1988) — кошка сидит на пианино, и хотя пианист отсутствует, за кадром звучит фортепианная музыка. Первое впечатление — кошка слушает музыку. Но вскоре понимаешь, что животное совершенно безразлично к музыке и созерцает что-то абсолютно нам неизвестное. Образ кошки — это образ «мыслителя», чьи «мысли» невозможно

узнать. Тем не менее, каждый понимает, что мысль, «проникшая» в кошку, — это мысль другого. Это создает диссонанс между животным, чьи «мысли» совершенно неизвестны (как и не понятно, думают ли вообще когда-нибудь кошки?), и музыкой (искусством, созданным человеком), которая более не оказывает эстетическое воздействие. Человек и животное в фильме прекрасно раскрывают эту истину — человек силен только по умолчанию, когда он/она демонстрирует несовершенство, очень хрупкую природу бытия. В этом фрагменте носителями мысли являются образы, и они, подобно «иероглифам», сменяющим друг друга, рассказывают историю о кошке и музыке, обнажая несовершенство человека¹³. Он также показывает, что искусство утратило свою эстетическую силу перед политической властью, и указывает на потерянный суверенитет человека и безнадёжность его/ее искусства. Это ставит под сомнение суверенитет, который сам по себе является исходным. Это похоже на описание Жоржа Батая рисунков в пещере Ласко, когда он замечает, что изображенный мужчина выглядит совершенно беспомощным перед бизоном¹⁴. Здесь я хотел бы напомнить, что Батай назвал наскальную живопись «интеллектуальным реализмом», который вызывает реальность, недоступную для человека. Человек безнадёжен. Единственный способ отделить неизвестное от чего-то уже известного — это перевести эту ситуацию на язык уже существующего в нашей памяти. Человек обречен пребывать в «интеллектуальном реализме» — для него доступ к совершенству запрещен и невозможен. Единственный способ — это воспринимать движение к свободе через имитационную природу субъектов, которая превращается в транsimитирующую технику. Это техника как понимания/схватывания, так и перевода.

Трансимитация как интеллектуальный реализм в действии

Крушение мифа о совершенстве порождает политику и поэтику постправды. Мы живем во времена разрушения иллюзий, но в качестве альтернативы мы предаемся еще большим иллюзиям. И надежда на то, что в прошлом было лучше, теряется, как только мы возвращаемся к нему. Будущее возможно только как акт вос-

становления потерь, как трансимитация превращения в другого, «перехода» из пассивного состояния в активный режим. В противном случае, во времена, когда ИИ (искусственный интеллект), суррогатное материнство, редактирование генов, фальшивые новости и чай без кофеина заменяют «реальное», еще более маргинализируя его в сторону гиперсимуляции, шансы на выживание искусства очень невелики. Остается надежда на образы с историей, которые дают шанс и выбор.

Трансимитация — это акт (-ивность) воспроизведения (путем трансляции) новой индустриальной модели, основанной на временном изображении. Трансимитация как энтропийный акт дает возможность мысленно комбинировать образы в единую модель, чтобы постичь (пост) правду.

Перевод с английского МАРИЯ ХАЙРУЛИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Мишель Фуко говорил: «Я никогда не писал ничего, кроме выдумок». Цит.: *Foucault M. Power, Truth, Strategy* Feral, 1979.

² Ганс Файхингер настаивает, что реальность фальсифицируется логическими вымыслами. *Vaininger H. The Philosophy of 'As if': A System of Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*. London: Kegan Paul, 1954.

³ «Записанная память» относится ко всему, что запоминается культурой с использованием технических средств — от музеев и библиотек до личных воспоминаний, хранящихся в книгах, альбомах, а теперь и в виде данных. Записанная память связывает прошлое и будущее, а в настоящем она обеспечивает дискурсы и замешательство, что является очень здоровой деятельностью для большого общества.

⁴ *Adorno T. Subject and object // The Essential Frankfurt School Reader. Continuum, 1997.*

⁵ Гуссерль Э. Лекции в Вене, 1935.

⁶ Этот проект также включает в себя пересмотр отношения модернизма к «созданию искусства», который обеспечивает сущность модернистского аргумента. Чтобы выглядеть современно, художник отказывается от всего, что напоминает традиционное. Я понял, что именно на этой основе техника (от греческого *techné*) мотивировала модернистское мышление, а не наоборот. С этого момента я все больше интересуюсь вопросом «техники», в отличие от ин-

тересующихся технологиями, потому что это нечто новое. Мой аргумент абсолютно противоположен этому: вопрос не в том, что новое определяет искусство, а в том, чтобы понять технику и занять какую-то позицию по отношению к ней. Понятие Бернарда Стиглера «техника предшествует человеку» означает необходимость обучения, чтобы кем-то стать, и в этом смысле любое произведение искусства в эпоху гипериндустриализации предлагает новые промышленные модели, чтобы бросить вызов насилию, навязанному «безмолвному большинству» капитализмом, который контролирует технику, а через технику — субъекты.

⁷ Термин заимствован у Жюль Делеза.

⁸ Грамматикализация — это термин, используемый Бернардом Стиглером, который относится к лингвистической основе любого события.

⁹ Как атеист, я всегда был обеспокоен тем, чтобы найти другой термин для «творения». Кроме того, термин стал слишком узко использоваться. Например, в контексте создания автомобиля или расстановки цветов также используется термин «творение», который всегда ассоциируется с мифическим даром Бога или природы. Трансимитация (не такой идеальный термин) указывает на то, что художник не только «одарен», но и осознает этот «дар» не только критически, но и клинически.

¹⁰ *Daney S. From Movies to Moving, Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate in association with Afterall, 2008. P. 335.

¹¹ Цитата Жан-Люка Годара. *Daney S. From Movie to Moving*. P. 336.

¹² Яннеке Весслинг в своей книге «The Perfect Spectator» так же указывает на работу Рейнхарда, как на пример участия и принятия, а не чистого восприятия. *Wessling J. The Perfect Spectator: The experience of the Artwork and reception Aesthetics*. Amsterdam: Waliz, 2017. P. 13.

¹³ Заимствовано у Адорно, который подошел к изображениям как к текстам, которые теряют свое значение и похожи на «иероглифические письма», значение которых трудно распознать.

¹⁴ *Bataille G. Prehistoric Painting: Lascaux or the Birth of Art*. Switzerland: Skira, 1994.

Зейгам Азизов

Родился в 1963 году в городе Сальяны

(Азербайджан).

Художник, теоретик современного искусства.

Член редсовета «ХЖ».

Живет в Лондоне.



Материал проиллюстрирован видами выставки
Алессандро Ди Пиетро «Felix» в галерее «Marsel-
leria», Милан, 2018. Предоставлено автором.

Наталья Серкова

Мистика низкого сорта. Искусство и ситуация постправды

В последние несколько лет термин «пост-правда» приобрел широкую популярность. Его изобретатели прибегают к нему, пытаясь дать описание международной социально-политической ситуации 2010-х годов. Эта ситуация преимущественно характеризуется ими как повсеместно тяготеющая к такому политическому дискурсу, который делает ставку на человеческие эмоции и аффекты, непроверенные или заведомо ложные факты, идеологические войны и провокации, логические ошибки и софизмы. В распространении и расцветивании такого подхода одну из ключевых ролей играют международные и локальные СМИ, интернет и социальные сети. В такой ситуации становится невозможно добраться до истины, проверить факты или опереться на логические доводы, так как любой, даже самый веский аргумент рискует быть снесенным девятибалльной волной пропагандистского крика. Искатели истины грустят и напряженно ждут подвоха в каждой беседе. Любое проявление эмоций или жесткой иронии в профессиональной деятельности маркируется ими как согласие с магистральной идеологической повесткой или как невольное наивное следование ей. Ситуация видится одновременно угнетающей и патовой, так как выходы из нее оказываются совсем не просто найти.

Вместе с этим, если приглядеться чуть внимательней, станет отчетливо заметно, что сам термин — постправда — является прямым порождением той ситуации, которую им пытаются маркировать. Делая акцент на том, что описываемый ими дискурс захватил общественно-политическую повестку именно в

последние годы (и как зачастую указывается — именно в определенных странах: США, Китае и России), его теоретики задают этой ситуации территориальные, политические и исторические рамки. Тем самым они указывают на то, что когда-то «до» («до интернета», «до появления средств массовой информации», «до Трампа», «до изобретения книгопечатания») и где-то «там» положение дел обстояло гораздо лучше. Другими словами, они утверждают, что когда-то и где-то существовал искомый доступ к истине и объективному знанию, так же как к честной политической борьбе и прозрачному курсированию информационных потоков.

Однако нельзя забывать, что описываемая ими ситуация доступа к истине сама по себе является идеологическим концептом, имеющим конкретный период и место своего происхождения, а именно — между XVII и XVIII веками европейской культуры. Теоретики концепта постправды апеллируют к истине, которая сама в то же время является концептом, и такая подмена понятий с их стороны неизбежно ставит их в один ряд с теми политиками и общественными деятелями, которых они стремятся изобличить. Это также позволяет обвинить сторонников концепта постправды в реакционизме, что, в свою очередь, даст им повод выдвинуть встречное аналогичное обвинение. Бесконечность и крайне слабая результативность общественных дискуссий является, в частности, свидетельством того, насколько успешно подобные взаимные обвинения способны длить дискурс, имеющий дело не с критериями истинности и способами их уточнения, а с воспроизводством речи как таковой.

В воспроизводство этого дискурса в одинаковой степени оказываются вовлечены как те, кто считает его существование полезным для себя, так и те, кто полагает, что выступают на стороне его критики.

Безусловно, это не значит, что ситуация, в которой мы находимся сейчас, никак не отличается от ситуации, в которой европейское (и европеизированное российское) общество находилось до этого. Однако, как бы того ни хотелось интеллектуалам, критически настроенным по отношению к развитию средств массовой информации и всем, по их мнению, вытекающим из этого последствиям, текущая ситуация отличается скорее по количественным, а не качественным показателям¹. Такая точка зрения ведет к тому, что маркирование любой «эпохи» или «эры» (будь то «коммуникации», «переизбытка информации», «социальных сетей» или «постмодернизма») остается не более чем условным способом картографировать некий временной промежуток, который мы проживаем, а любые выводы, которые могут быть сделаны при опоре на такое картографирование, могут быть с равным успехом оспорены или обращены в свою противоположность. При этом потенциальные успех и легкость таких взаимопревращений вряд ли можно отнести к заслуге «эры постправды», а скорее, к способу функционирования самого языка. Описанный Соссюром подвижный характер означающего и сформулированное Остином понятие перформатива позволили произвести многие принципы, основополагающие для гуманитарных наук XX века, однако еще греческие софисты с успехом использовали эту особенность языка, вызывая благородный гнев своих идеологических оппонентов. В этом смысле гуманитарный дискурс, специализирующийся на языковых спекуляциях самого разного толка, представляет собой апогей этой почти ничем не ограничиваемой свободы. Средства массовой информации и интернет предоставили доступ к производству таких спекуляций беспрецедентному числу людей, таким образом изменив именно количественный характер ситуации. Стало понятно, что борьба ведется не в поле наибольшей или наименьшей приближенности к вообра-

жаемой истине, а в поле величины медийного охвата того или иного высказывания.

Во многом такие условия являются гораздо более суровыми, чем те, в которых до этого находился производитель публичного высказывания. Его доминирующая позиция, которая ранее достигалась путем наделения его правом голоса через институциональную и академическую легитимацию, сегодня утратила свой прежний статус. Захват медийных каналов и наращивание аудитории становятся преобладающими принципами публичной репрезентации себя и своего продукта, касается ли это политика, поэта или врача-дерматолога. Относящие себя к левому дискурсу, в свою очередь, зачастую демонизируют подобное стремление, предпочитая ему более продуманную (а значит, по их же мнению, более скучную для обывателя) и гораздо менее эмоционально нагруженную (а значит, по их мнению, обреченную на гораздо меньший медийный охват) работу по производству высказываний. Подобная стратегия опять-таки основывается на вере в то, что изменения, происходящие в общественном сознании последних лет, носят качественный характер, что, в свою очередь, позволяет носителям этой веры держаться убеждения в заведомо порочном характере технологий массовых коммуникаций как медиа (ярким примером такой пропаганды можно назвать сериал «Черное зеркало», герои которого обитают в зловещих онтологических парадигмах, и это антиутопическое обитание создатели сериала обосновывают единственным образом наличием в жизни героев технологии как таковой).

Сами по себе средства массовой коммуникации, как технология, не могут иметь какой-либо этической окраски, как не имели ее технологии пороха или реакции деления тяжелых ядер. Но если мы это утверждаем, можем ли мы сказать, что знаем, где пролегает та граница, за которой этическое в использовании средств массовой коммуникации возникает? Если мы не будем прибегать к этому термину в виде риторических фигур самих же СМИ, то увидим, что можем сфокусироваться только на рамках юридической нормы. За ее пределами мы неизбежно попадем все в ту же дискурсивную языковую

воронку одновременной потенциальной легитимности как понятия, так и его противоположности. Более того, чрезмерная приверженность некой «этической чистоте» лишает адепта такого подхода возможности действовать в медийном поле, перегруженном противоречиями и требующем от любого, кто входит в это поле, учитывать такую противоречивость. Нежелание мириться с необходимостью учета противоречий в свое время Ленин называл «детской болезнью левизны»², и это нежелание до сих пор мешает многим из нас действовать активнее и эффективнее, чем мы действуем сейчас (само понятие эффективности в этом смысле должно быть реапроприировано нами из словаря капиталистического менеджмента с целью выработки критериев оценки собственной работы, исходя из поставленных задач).

Это подводит нас к вопросу — каким должно быть искусство, представляющее собой пример ответственной социально-политической позиции и вместе с этим не согласное пребывать на медийной периферии? Стоит заметить, что в самом этом вопросе уже содержится расхождение с тем, что было описано выше. Понятие социальной и политической ответственности в достаточной степени абстрактно и концептуально, чтобы без ущерба для самого себя быть представленным противоположными позициями. На этом принципе строится сюжет многих литературных произведений, а также сама художественная форма, которую выбрали их авторы. Ярким примером в этом смысле можно назвать тексты де Сада — порнографические экзерсисы, рожденные требовательным вопрошанием к двусмысленности буржуазной морали. Снятый по его текстам Пазолини фильм «Сало, или 120 дней Содомы», одна из самых жестоких и эстетически утонченных кинолент своего времени, со своей стороны, апеллирует к вопросу об этической норме, неприкрыто разворачивая перед зрителем всю гипнотизирующую привлекательность ее нарушения. В том числе поэтому бессмысленным занятием окажется попытка ответить на вопрос, на чьей стороне выступает художник, при исследовании только формальных критериев его отдель-

ной работы. К формальным критериям в этом смысле следует относить не только пластические особенности его объектов, но и тот способ, которым художник описывает (или отказывается описывать) свой концептуальный подход.

Вообще, сам вопрос о сторонах в случае деятелей культурной — и шире, гуманитарной — сферы часто принимает исключительно болезненные, драматические формы, так как именно эта сфера до сих пор удерживает за собой (как минимум, в своих же собственных глазах) преимущественное право доступа к истине и выработке способов ее распознавания. В связи с этим именно работники гуманитарной сферы переживают потерю ориентиров истинности как жестокою угрозой, противостояние которой становится вопросом личной профессиональной состоятельности. По этой же причине предложение не обращать внимания на формальные характеристики той или иной работы художника, концентрируясь на других особенностях его проекта, рискует встретить шквал негодования, как встречает шквал негодования утверждение о том, что сегодня отношения между объектом искусства и его смыслом носят как никогда опциональный и подвижный характер. Ведь поиск истины требует комплексного подхода, каждой мелочи в котором должна отводиться своя, исключительно важная роль в песне.

Однако мы все-таки можем утверждать, что на сегодняшний день формальный элемент объекта искусства не является его инструментализирующей функцией. То, что внешне представляет собой объект искусства, а также то, что утверждает по его поводу сам художник — какие концептуальные паутины он вокруг и с помощью него плетет, — не имеют решающей силы стать теми факторами, которые будут играть главную роль в вопросе восприятия этого объекта искусства зрителем. Известно, что художник волен собирать совершенно любые пластические и концептуальные комбинации для того, чтобы произвести искусство, но плох тот художник, который не понимает сегодня абсолютной взаимозаменяемости этих комбинаций. Именно в этом значении можно говорить о том, что выбранные художником

пластические и концептуальные формы могут быть спокойно вынесены за скобки анализа его политической позиции, а также анализа того, каким именно образом будет функционировать тот или иной объект искусства. Так происходит, в частности, по причине описанной выше ситуации одновременной легитимности противоположностей, с которой приходится иметь дело и художнику в том числе. Хочется еще раз заметить, что эта ситуация не является заслугой или пороком современности. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к анализу народной карнавальной культуры Средних веков, буквально переворачивающей с ног на голову все языковые и символические коды своего времени³, или, ближе к современному дню, отдельному феномену Ницше, видевшего возможность философствовать только в условии наделения универсальным правом самого по себе различия⁴. И речь здесь идет не столько о диалектике как методе, нуждающемся в принятии в себя противоречий ради их бесконечного уничтожения, сколько о ситуации, в которой истина ведет себя как ризоматическая структура, в каждой точке которой оказываешься одинаково равноудален от отсутствующего центра и в которой различие существует не

ради того, чтобы постоянно оказываться снятым.

В разговоре об инструментальности объекта искусства и его одновременной автономии (эстетической, этической, институциональной) в нашем случае нет противоречия. Чтобы убедиться в этом, сначала необходимо разобраться, что значит для сегодняшнего искусства в принципе быть инструментальным. Борис Гройс, анализируя способ функционирования искусства в интернете⁵, говорит о том, что искусство, вынутое из музеев и прочих инстанций, легитимирующих его показ в качестве искусства и одновременно с этим фикционализирующих объект искусства как таковой, теряет это свойство репрезентации фикциональности. Другими словами, искусство, с которым зритель сталкивается в интернете, больше не является искусством в том смысле, который приписывали ему на всем протяжении эпохи modernity, с момента зарождения музея как специального места показа. Это происходит по причине комплексной потери дистанции, разделяющей объект искусства от зрителя. Это, во-первых, физическая дистанция, которую ранее было необходимо пройти до места показа; символическая дистанция в виде рамированного музейного зала, за пределами



которого находился «мир обычных вещей»; и это также идеологическая дистанция в виде отбора, который производил музей, наделяя статусом искусства только определенные объекты. Все эти дистанции помещали объект искусства в прозрачный пузырь истины, который и порождал искомый эффект фикциональности, описываемый Гройсом, — фикциональности, содержащейся в объекте искусства. По сути дела, для того, чтобы быть способным транслировать фикцию, объект искусства должен был быть подключен к режиму истины. В свою очередь, интернет, разрушающий институциональные критерии истинности высказывания, одновременно с этим вынимает из объекта искусства вымысел.

Гройс напрямую не апеллирует к режиму истинности произведения искусства⁶, однако проводит четкую грань между как таковым объектом искусства (находящимся сегодня неясно где и представляющим собой неясно что) и документацией этого объекта, которую художник посредством интернета предъявляет миру. Гройс отказывается наделять интернет-документацию искусства какими-либо автономными от оригинала, феноменологически значимыми качествами, обращаясь вместо этого к разговору об утопической, недостижимой автономии самого автора. Он соглашается с Дагласом Кримпом по поводу актуальности беньяминовской позиции отсутствия ауры воспроизведенного искусства и позволяет документации искусства быть только лишь документом, частью архива художника — архива, который художник собирает и хранит онлайн и который, если и обладает потенцией будущего влияния на контекст, то едва уловимой. Беньяминовская идея ауры, в свою очередь, самым тесным образом связана с идеей истины, доступом к которой обладает оригинал. Истина Беньямина — это истина романтического героя: единственная в своем роде, разрушительно опасная и очень дорогая (дорогая зачастую не только в символическом, но и в буквальном, материальном смысле этого слова). Эта истина не может быть разделена на части без ущерба для самой себя и предъявлена в качестве тысячи равноценных экземпляров, как фильм на киноплёнке;

она требует мистической дистанции и разрушается от прикосновения.

Однако не нужно забывать, что истина обладает еще одним свойством, которым она наделяет каждый принадлежащий ей объект. Истина парализует свой объект подобно тому, как паук парализует жертву, впрыскивая яд внутрь ее тела. То, что начинает принадлежать истине, изымается из физического мира вещей и начинает обладать уже другой, особым образом рассчитываемой стоимостью. Именно в этом смысле мы должны говорить об объектах искусства, принадлежащих инстанции истины (то есть тех, которые на сегодняшний день либо уже хранятся в музеях, либо производятся со встроенной претензией там оказаться), — они парализованы, разжижены ее ядом и рискуют развалиться на части при каждой физической или медийной транспортировке. По этой же причине их эстетическая автономия становится очень условной. При освобождении от любых контекстуальных, идеологических и даже институциональных якорей такой объект искусства остается заложником истины, и освободиться от нее для него равноценно собственному символическому и, как следствие, физическому уничтожению.

Вместе с этим искусство, являющееся плодом порочного союза художника и интернета, имеет возможность (хотя бы на какой-то промежуток времени) оставаться независимым от этой парализующей силы, что, с одной стороны, позволяет говорить об особом характере его автономии и, одновременно с этим, — о недоступной прежнему искусству символической мобильности. Этот объект искусства, как и указывает Гройс, уже не способен удержать собственную фикциональность, но именно это и ведет к двум важным следствиям. С одной стороны, это уравнивает в правах репрезентации объект-оригинал и его документационные копии, позволяя вторым не просто указывать на первое, но быть его полноправными юридическими заместителями в вопросах эстетического воздействия на зрителя. Это значит, что мы можем позволить себе говорить о принципах медийного функционирования, о новых типах ауры, об эстетическом

действию и прочих вещах применительно к документации объекта, а не только (и не столько) в отношении его самого. С другой стороны, исчезает та феноменологическая грань, которая в течение всего периода modernity разделяла объекты искусства и не-искусства (не считая краткосрочного ослабления этой грани в период активной деятельности русских художников-авангардистов), благодаря чему объект искусства становится способен стать инструментом, применимым непосредственно «в полевых условиях». Так, автономия объекта искусства соединяется с возможностью для него иметь инструментальный характер, и важно заметить, что сами по себе эти особенности не несут никакой этической или — шире — конкретной содержательной нагрузки. Скорее, они указывают на специфически современное место искусства в ряду других объектов, являясь по сути технологией, которую каждый волен применить в своих собственных интересах.

Если мы называем способ функционирования искусства в интернете технологией, это значит, что мы можем также говорить о конкретных способах успешного осуществления этой технологии. Тогда именно в той задаче, которую будет ставить перед собой отдельный пользователь технологией, будь то художник, блогер, куратор и тому подобное, и будет содержаться то, что, в свою очередь, может быть подвергнуто анализу и критике. Вместе с этим анализ такой задачи подразумевает под собой длительное наблюдение и включение большего числа элементов для проверки эффективности применения технологии, чем отдельно взятая работа. Это подводит нас к тому, что разговор о технологии функционирования искусства в интернете оказывается связан с вопросом проектной деятельности того или иного производителя или организатора контента, занимая место анализа только отдельных частей. В каком-то смысле мы сталкиваемся с уменьшенной копией принципа анализа bigdata, когда разрозненные части проекта, различные между собой, анализируются в качестве принадлежащих потоку одного проекта, а значит, обладающих определенными связями и закономерностями соедине-

ния в нем. Здесь анализ искусства может находить общие точки со спекулятивными мышлениями алгоритмов обработки больших данных, и здесь, как и в случае алгоритмов машинной обработки, не остается места истине субъектности отдельного автора.

Именно тот факт, что внутри проекта автор исчезает и растворяется как самостоятельная единица, становясь для алгоритма анализа производителем контента в бесконечном feed'е себе подобных, является одной из сторон критики проектной работы в области искусства. Такая критика подпитывается также и упомянутым выше утверждением о том, что зрителю больше не интересна отдельная работа, что он, как бабочка, может быть приманен только светом проекта. Такое положение дел видится для критики проекта (равно как и для критики интернет-потока или неконтролируемого развития технологии в целом) катастрофичным, являясь подтверждением онтологического уничтожения субъекта. Однако сопротивляться уничтожению субъекта сегодня будет равноценно желанию вернуться в места, давно и безвозвратно покинутые — это подобно крику романтика в пустоту бесконечных пространств, оставленных уже не только богом, но и человеком. Кризис неолиберального строя напрямую связан с кризисом концепта субъектности в силу того, что первое является прямым порождением второго. Это значит, что если мы хотим быть последовательны в своей критике неолиберализма, мы должны иметь мужество отказаться от прежних понятий субъектности в пользу спекулятивного поиска ее новых форм, не боясь при этом довести до логического (и практического) конца любые ее прежние существования. По этой причине непоследовательными будут сетования на недостаточное внимание к личности отдельного автора и его отдельной работе — продолжать анализ на уровне индивидуального творческого акта и единичного продукта сегодня в определенном смысле значит выступать на стороне неолиберального дискурса, как бы ни отнекивался от этого строгий критик.

Итак, отдельный объект искусства уступает место проекту, в который он становится встроен и к вопросу создания и развития ко-

торого можно подходить с вполне прагматических позиций. Получается, будто теперь проект занимает место музея, апроприируя истину и наделяя ей те или иные отдельные объекты искусства по своему произволу. В определенном смысле с этим можно согласиться, однако это уже будет другой тип истины, подобно тому, как документация обладала принципиально другим типом ауры. В отличие от музейной институции, останавливающей и изымающей объект искусства, проект нацелен на наращивание как собственной динамики, так и динамики своих частей. Истина проекта — это истина, ускоряющая, а не замедляющая процессы роста и деформации общей структуры; она постоянно двигается и изменяется в силу постоянной подвижности самого проекта. Это такая истина, которая поддерживает множество различий, создавая из них иллюзию общего потока; истина, в которой «А» становится равно «не-А». Короче говоря, это такая истина, которая отменяет саму себя и может продолжать существовать только благодаря этой отмене. В определенном

смысле это и есть истина технологии интернета, а успешно функционирующие в интернете проекты, в свою очередь, умело используют те же самые принципы.

Проект — это структура, к которой применимы понятия качества, эффективности, ресурсов, задачи, охвата. Это прагматика цифр: подсчет трафика, изменение графиков активности социальных сетей, прирост аудитории, частота обратной связи... В свою очередь, находящийся внутри проекта объект искусства, вопреки мнению скептически настроенных сторонников прежних типов истины, не обесценивается и не перестает быть искусством. Точнее, конечно же — он обесценивается и перестает им быть! Но только если мы говорим о такой стоимости и таком типе искусства, которые долгие годы производились, с одной стороны, истинностным концептом *modernity*, с другой — легитимацией посредством музейных институций, напрямую зависящих от этого концепта, а с третьей — концептом автора-субъекта, претендующего на привилегированный доступ к истине. Проект, включаю-



щий в себя тот или иной объект искусства, помогает ему наращивать собственную инструментальность, а одновременное включение одного и того же объекта в разные проекты (подобно тому, как одни и те же выставочные документации появляются в разных блогах зачастую самой разной тематики) позволяет ему оставаться концептуально подвижным. По этой причине нельзя поставить знак равенства между проектом и архивом — эти структуры отличаются своей инструментальностью: если архив — это, в первую очередь, технология изымания и сохранения, то проект представляет собой технологию коммуникации и подвижных изменений.

Благодаря своим особенностям проект существует в одной плоскости со средствами массовой коммуникации. Это значит, что он находится в их поле и принимает в себя все особенности их функционирования. Проекту могут быть предъявлены все те же обвинения, что и средствам массовой коммуникации, и с тем же успехом. Структурно между ними практически не содержится отличий и может быть выделено самое главное сходство. Это сходство — в их общей конечной цели, а именно — в захвате как можно больших территорий своего влияния. Единственное принципиальное различие между средством массовой коммуникации и отдельным проектом содержится в сегодняшней преобладающей ситуации различия как такового: их контент может различаться. Принципиальная подвижность и изменяемость проекта обеспечивают ему возможность вбирать в себя совершенно различный контент, и мы утверждаем, что нет такого контента, который не смог бы быть организован в проект. Это, в свою очередь, возвращает нас к вопросу о функционировании искусства в рамках проекта. К проекту как технологии не может быть применим принцип этической оценки, но этот принцип может быть применим по отношению к контенту проекта. Это значит, что анализ проекта искусства подразумевает под собой анализ его отдельных частей, а отказ от такого анализа, в свою очередь, будет указывать на ложное представление о проекте как таком, который, независимо от своего контента, обладает некими содержательными характеристиками.

Это подводит нас еще к одному выводу. Все описанное выше позволяет сказать, что на сегодняшний день проект является единственной технологией, способной противопоставить средствам массовой коммуникации альтернативную по контенту и потенциально близкую по силе воздействия и охвата повестку. Отдельный объект искусства не имеет ресурса, который позволил бы ему противопоставить себя магистральному дискурсу «коммуникативного потока». Это значит, что искусство, сознательно выступавшее против проектности и тем самым сознательно уводящее себя на медийную периферию, может быть названо таким, которое выбирает для себя реакционную и конформистскую политику своего действия⁷.

Современная ситуация ставит перед нами условия, с которыми нам необходимо считаться как с климатическими явлениями. Широкое распространение социальных сетей, доступ к публичному высказыванию любого, кто ими пользуется, кризис субъектности и истинностных критериев, широкий резонанс, вызываемый средствами массовой информации — все это вызывает соблазн надеть текущие десятилетия печальными ярлыками вроде «эры постправды» и связать понимание этой ситуации, как обладающей качественными отличиями от предыдущей, с отсутствием у нас необходимых качеств для какого-либо ее изменения. Метафизические категории поиска истины в случае современного искусства сегодня воплотились в мистической идеологии тотального архива и бесценного музея, в то время как работники культурной сферы меланхолично грустят об индивидуальности автора, ускользающей от них, как песок сквозь пальцы. Возможно, отказ от истины сегодня является единственным продуктивным средством, позволяющим осуществлять проектную работу в поле искусства или любом другом. Возможно, для того, чтобы работать, нам всем придется смириться с тем, что истина сегодня умеет и хочет оборачиваться своей противоположностью. И хотя это значит то, что все описанное выше может быть так же с полным правом превращено в свою противоположность, конструктивный элемент заключается в том, что это не делает написанное выше бесполезным.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Разговор о качественном изменении предполагает под собой взгляд на историческую и эпистемологическую реальность как обладающую определенной тотальностью (в понимании Хабермаса). Мы в этом вопросе будем придерживаться скорее делезианской позиции, отдающей предпочтение различию перед тотальностью.

² Ср: «Вести войну за свержение международной буржуазии <...> и наперед отказываться при этом от лавирования, от использования противоречия интересов (хотя бы временного) между врагами, от соглашательства и компромиссов с возможными (хотя бы временными, непочными, шаткими, условными) союзниками, разве это не безгранично смешная вещь? Разве это не похоже на то, как если бы при трудном восхождении на неисследованную еще и неприступную донине гору мы заранее отказались от того, чтобы идти иногда зигзагом, возвращаться иногда назад, отказываться от выбранного раз направления и пробовать различные направления?» (Ленин В. Детская болезнь «левизны» в коммунизме // Избранные произведения, т. 4. М.: Издательство политической литературы, 1985. С. 104–105).

³ «Обрядово-зрелищные формы [народной культуры] <...> как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили. Это — особого рода двумерность <...>. Игнорирование или недооценка смеющегося народного средневековья искажает картину и всего последующего исторического развития европейской культуры.» (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2014. С. 11–12).

⁴ «Спекулятивный элемент отрицания, противоположности или противоречия Ницше заменяет практическим элементом различия — объектом утверждения и наслаждения.» (Делез Ж. Ницше и философия. М.: Ад Маргинем, 2003. С. 47). Утверждая примат различия, Ницше, по мысли Делеза, становится способен «втянуть» в свою философию концептуально противоположащие друг другу вещи.

⁵ Гройс Б. Искусство в интернете // В потоке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

⁶ В частности, возможно, по той причине, что кризис доступа к истине для произведения искусства связывался такими, к примеру, философами, как Лукач, с периодом, задолго предшествующим

интернету, а именно, с модернизмом. В свою очередь, Лиотар отодвигал этот перелом к середине XX века. Однако в нашем случае речь идет не о концептуальном, а о практическом применении истинностных критериев в вопросе производства и легитимации искусства со стороны соответственно художника и музея. Критические перемены в этом вопросе наступают именно сейчас — в период, когда, с одной стороны, преимущественная репрезентация объекта искусства перемещается в интернет, а с другой, когда в связи с этим встает вопрос о копии как полноправном заместителе оригинала.

⁷ В этом смысле больше не применима стратегия радикального выхода из процесса капиталистического производства, которую в свое время выбирали для себя такие художники, как Младен Стилинович (см. его знаменитую серию «Художник за работой» 1978 г.). Это стало невозможно с тех пор, как капитализм с успехом апроприировал депрессию и переутомление (ставшие типичным состоянием любого «хорошего менеджера» с вытекающими выгодами для фармакомпаний), бунт и отказ от наемной работы (ставшие контентом для слоганов бизнес-тренингов и товаров для молодежных аудиторий) наряду с любыми другими формами «побега» и «выхода».

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске.

Писатель, теоретик искусства, сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvetnik.online).

Живет в Москве.



Хито Штайерль «Как не быть увиденной: дидактический, блядь, образовательный .MOV файл», 2013.
Видео.

Хито Штайерль

Политика прокси: сигнал и шум*

Некоторое время назад я познакомилась с интересным разработчиком. Он работал над технологией смартфонных камер. Фотография традиционно считается представлением чего-то существующего вовне посредством технологии, в идеале через индексальную связку. Но действительно ли это по-прежнему так? Разработчик объяснил мне, что технология камер современных телефонов сильно отличается от традиционных камер: их объективы крошечные и в сущности хлам, и это означает, что около половины данных, захватываемых датчиками камеры, на деле шум. Секрет заключается в написании алгоритма чистки шума, или, точнее — различения картинки изнутри шума.

Но как камера поймет, как это сделать? Очень просто: она сканирует все изображения, хранящиеся в телефоне или в ваших социальных сетях, и просеивает ваши контакты. Она анализирует уже сделанные вами картинки, либо связанные с вами в социальных сетях, и старается подобрать соответствия лиц и форм, чтобы связать их с вами. Сравнивая, что вы и ваша сеть общения уже наснимали, алгоритм угадывает, что вы хотели бы сфотографировать сейчас. Он создает текущую картинку на основе более ранних картинок, вашей/его памяти. Эта новая парадигма называется вычислительной фотографией¹.

Результатом может быть картинка чего-то, никогда вообще не существовавшего, но что, как думает алгоритм, вы можете захотеть увидеть. Это гипотетический и отношенческий тип фотографии. Это азартная игра с вероятностями, делающая ставку на инерцию. В результате увидеть непредвиденные вещи становится еще сложнее, поскольку увеличивается количество шума, равно как и объем случайных интерпретаций.

Это даже не упоминая о внешнем вмешательстве в то, что записывает ваш телефон. Всяческие системы — фирмы, правительства, воен-

ные — могут удаленно включать и выключать вашу камеру. Ее могут отключить в определенных местах — к примеру, заблокировать функцию записи рядом с акциями протеста, или, напротив, транслировать все, что видит камера. Аналогичным образом устройство можно запрограммировать для автоматического пикселирования, стирания или блокировки содержания, защищенного авторским правом, либо секретного или сексуального характера. Его можно снабдить так называемым член-алгоритмом для сокрытия содержания, «неуместного для рабочего места» (NSFW, т. е. сексуальной направленности), автоматического изменения лобковых волос, растягивания или опускания тел, замены или коллажирования контекста, внедрения локально нацеленной рекламы, всплывающих окон или живых трансляций. Оно может довести на вас или кого-то из ваших контактов полицию, пиар-агентствам или спамерам. Может сообщить о вашей задолженности, играть в ваши игры, транслировать ваш сердечный ритм. Вычислительная фотография разрослась и объяла все это.

Она связывает осуществляющую управляющие функции робототехнику, распознавание объектов и технологии машинного обучения. Так что когда вы делаете снимок на смартфон, результат не столько преднамерен, сколько предопосредован. Картинка может показать что-то неожиданное, потому что он мог сослаться на множество различных баз данных: управление дорожным движением, медицинские базы данных, фотогалереи заклятых друзей в фейсбуке, данные кредитных карт, географические карты — все, что ему захочется.

Отношенческая фотография

Следовательно, вычислительная фотография в своей основе политична — не по содержанию, а по форме. Она не только является отно-

* Впервые опубликовано в *e-flux journal* #60 (December 2014). Перепечатано в книге «Беспошлинное искусство», Лондон: Версо книги, 2017. Перевод печатается с разрешения автора.

шенческой, но и подлинно общительной, так как бесчисленные системы и люди потенциально могут вмешаться в картинки, даже прежде чем они станут видимы². И, конечно, эта сеть не является нейтральной. У нее есть правила и нормы, встроенные в ее платформы, представляющие собой смесь юридических, моральных, эстетических, технологических, коммерческих и попросту скрытых параметров и эффектов. Вы можете оказаться покрашенным краской, объявленным в розыск, обложенным налогами, удаленным, смоделированным заново или замененным в вашей собственной картинке. Камера, скорее, превращается в общественный проектор, нежели в записывающее устройство. Она показывает наложение того, как она думает, вы хотите выглядеть, плюс что другие думают, что вы должны купить или быть. Но технология редко делает что-либо сама по себе. Она программируется конфликтующими задачами и множеством сущностей, а политика — это дело определения того, как отделять шум от информации³.

Итак, какая политика уже внедрена для определения того, как отделять шум от информации, или даже в первую очередь определять шум и информацию как таковые? Кто или что решает, что увидит камера? Как это делается? Кем или чем? И почему это вообще важно?

Проблема пениса

Давайте рассмотрим пример: проведем черту между лицом и задницей, между «пристойными» и «непристойными» частями тела. То, что Facebook называется Facebook (а не Buttbook) — неслучайно, потому что в Фейсбуке нельзя иметь никаких задниц. Но тогда как он пропаживает задницы? Слитый недовольным фрилансером список содержит четкие инструкции о том, как выстраивать и поддерживать лицевую сторону Фейсбука. Он не только показывает уже нам хорошо известное — обнаженная натура и сексуальное содержание находятся под строгим запретом, за исключением художественной наготы и мужских сосков, но и что политика относительно сцен насилия гораздо более мягкая — допустимы даже обезглавливания и кровь⁴. «Изображения разможенного черепа, конечностей и т. д. — разрешены, если не видны внутренности», — говорится в одном из руководств. «Глубокие

раны можно показывать; большое количество крови можно показывать». Контроль за выполнением этих правил осуществляют люди, или, точнее, глобально подряженная рабочая сила из Турции, Филиппин, Марокко, Мексики и Индии, работающие из дома примерно за 4 доллара в час. Этих работников нанимают, чтобы отделять допустимые части тела (лица) и недопустимые (задницы). В принципе, в правилах размещения доступных общественности изображений нет ничего плохого. Некий процесс фильтрации необходимо внедрять в сетевые платформы: никто не хочет быть заспамленным порноместью или сценами зверских жестокостей, хотя для подобных изображений и существуют свои рынки. Вопрос заключается в том, где и как провести черту, а также кто ее проводит и от чьего имени. Кто решает в пользу сигнала против шума?

Давайте вернемся к вопросу устранения сексуального контента. Существует ли для этого алгоритм типа распознавания лиц? Вопрос впервые встал публично в так называемой дилемме Chatroulette. Chatroulette был российским онлайн-видеосервисом, позволявшим людям знакомиться в сети. Он быстро приобрел известность благодаря кнопке «следующий», для которой определение «мне разонравилось» было бы слишком вежливым. К 2010 году аудитория сайта разраслась до 1,6 миллиона человек в месяц. Но потом возникла так называемая «проблема пениса», связанная с тем, что многие пользователи использовали сервис для того, чтобы знакомиться с другими людьми, будучи обнаженными⁵. Победитель веб-конкурса, запущенного с целью «разрешить» проблему, изобретательно предложил проводить быстрое распознавание лиц или окулографическое сканирование по видеопотокам — если не опознается какое-либо лицо, следовал вывод, что это, должно быть, член⁶.

Точно такой рабочий процесс использовался Секретной разведывательной службой МИД Великобритании, когда она втайне занималась массовым сбором стоп-кадров с вебкамер пользователей по шпионской программе «Оптический нерв». Были перехвачены видеопотоки 1,8 миллионов пользователей Yahoo с целью развития технологий распознавания лиц и радужной оболочки глаз. Но выяснилось, и в этом нет ничего удивительного, что приблизительно в 7 процентах контента вообще не было лиц.

Так что — как было предложено для сервиса Chatroulette — они провели лицевое сканирование и попытались исключить члены, отделив их от лиц. Но это не сработало. В слитом документе Центр правительственной связи (GCHQ) признает поражение: «Нет совершенного способа цензурировать материал, могущий оказаться оскорбительным»⁷.

Следующие решения стали немного более сложными. Вероятностное выявление порно вычисляет количество пикселей оттенков кожи в определенных областях изображения, производя сложные таксономические формулы, например, вроде этой:

а) Если количество пикселей кожи относительно размера всего изображения менее 15%, данное изображение не считается изображением обнаженного тела. В противном случае перейдите к следующему шагу.

б) Если количество пикселей в самой большой области кожи составляет менее 35% общего объема кожи, а во второй и третьей по величине областях — менее 30%, то это изображение не считается изображением обнаженного тела.

с) Если количество кожных пикселей в самой большой кожной области меньше 45% общего подсчета кожи, то данное изображение не считается изображением обнаженного тела.

д) Если общий подсчет кожи меньше 30% совокупного числа пикселей изображения, а число пикселей кожи в области связующего замкнутого многоугольника — меньше 55% его размера, то данное изображение не считается изображением обнаженного тела.

е) Если число кожных областей больше 60% и средняя интенсивность в многограннике меньше 0.25, то данное изображение не считается изображением обнаженного тела.

ф) В противном случае, это изображение обнаженного тела⁸.

Но этот метод быстро осмеяли, потому что он вызвал большое количество ложных срабатываний, например, их могли спровоцировать фрикадельки, танки или пулеметы. Последние приложения по выявлению порно используют технологию самообучения, основанную на нейронных сетях, вычислительной теории глаголов и познавательного вычисления. Они пытаются не статистически угадать изображение, а скорее, понять его, опознавая объекты через их отношения⁹.

Согласно описанию разработчика Тао Яна, существует целая новая сфера исследований когнитивного зрения, основанная на количественном представлении познания как такового, на том, чтобы сделать его измеряемым и вычислимым¹⁰. Даже при том, что по-прежнему существуют значительные технические сложности, эта попытка представляет собой совершенно новый уровень формализации, новый порядок изображений, грамматику изображений, алгоритмическую систему сексуальности, надзора, производительности, репутации и вычисления, которая увязывается с грамматизацией общественных связей, осуществляемой корпорациями и правительствами.

Так как же это работает? Система выявления порнографии Яна учится распознавать нежелательные части тела, видя значительную их массу с тем, чтобы делать выводы об их отношениях. Таким образом, вы начинаете с установки на ваш компьютер множества фото тех частей тела, которые хотите устранить. База данных состоит из папок, полных частей тел, готовых вступить в формальные отношения. Это не только вагина, сосок, задница и минет, но и попа, сама по себе и в сочетании с вагиной. На основе этой библиотеки целый набор выявителей приступает к работе: грудной выявитель, вагинальный выявитель, выявитель лобковых волос, куннилингусовый выявитель, минетный выявитель, выявитель задницы, выявитель руки, касающейся вагины. Они могут обнаружить поразительные сексуальные позы, вроде техники Зевания и Осьминога, поз «Затычка», «Гнездо», Фрейзера Маккензи, Убеждения должника, Игры на виолончели, Наблюдения за игрой (по правде говоря, мне даже страшно представить себе, как выглядит поза Фрейзера Маккензи).

Эта грамматика, а также библиотека частичных объектов напоминают понятия Ролана Барта о «порнографической грамматике», где он описывает сочинения маркиза де Сада в качестве системы поз и частей тела, готовых переходить в любые возможные комбинации¹¹. Однако эту оказавшуюся в маргинальном положении и открыто преследуемую систему можно рассматривать как отражение более общей грамматики знаний, которая стала широко применяться во время так называемого Просвещения. Мишель Фуко, а также Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер сравнивали сексуальные системы маркиза де Сада с широко распространен-

ными системами классификации. И те, и другие были артикулированы путем подсчета и сортировки, путем создания исчерпывающей, педантичной и утомительной таксономии. И энтузиазм г-на Яна относительно формализации частей тела и их взаимоотношений друг с другом также отражает огромные усилия по превращению познания, воображения и поведения как таковых во все более измеримые и соизмеримые с системой меновой стоимости, основанной на данных.

Тем самым, неудобные части тела становятся элементами нового, считываемого машиной синтаксиса, который обычно действует параллельно с репутационными и управляющими сетями, но также может быть связан с ними в любое время. Его строение может быть рефлексом современных способов сбора, сочетания, финансиализации основанных на данных «знаний», выбрасываемых какофонией частично общественных алгоритмов, встроенных в технологию.

Шум и информация

Но вернемся к вопросу, с которого мы начали: что есть общественные и политические алгоритмы, которые отделяют шум от информации? Акцент, опять же, на политике, а не на алгоритмах. Жак Рансьер блестяще показал, что это разделение соответствует гораздо более древней общественной формуле: провести различие между шумом и речью — значит разделить толпу на граждан и отребье¹². Если хотят кого-то не воспринимать всерьез или ограничить его права и положение в обществе, делают вид, что их речь — это всего лишь шум, искаженный стон или плач, и что, должно быть, они лишены разума и поэтому должны быть исключены из числа субъектов, не говоря уже об обладании правами. Иными словами, эта политика основывается на акте сознательного декодирования — отделения «шума» от «информации», «речи» от «стоны», или «лица» от «задницы», и из этого аккуратно складывает результаты в вертикальные классовые иерархии¹³. Алгоритмы, используемые в технологии камеры смартфона для того, чтобы определить изображение до того, как оно появится на свет, похожи на это.

В свете предложения Рансьера мы, наверное, по-прежнему имеем дело с более традицион-

ной идеей политики как представительства¹⁴. Если каждый представлен на слух (или образно) и никого не обесценивают как шум, то равенство становится ближе. Но сети изменились настолько, что изменились почти все критерии представительной политики. Сегодня больше людей, чем когда-либо, могут загрузить онлайн почти бесконечное число самопредставлений. В то же время уровень политического участия посредством парламентской демократии, похоже, снижается. Тогда как картинки колеблются в многочисленности, элиты все более сужаются и сосредотачивают власть.

Поверх этого ваше лицо отделяется — не только от вашей задницы, но и от вашего голоса и тела. Теперь ваше лицо — это элемент, лицо/соединенный с телефоном, готовый к сочетанию с любым другим элементом библиотеки. При необходимости добавляются подписи и текстуры. Снимают отпечатки лица. Изображение становится в меньшей степени представлением и в большей — заместителем, наемником кажимости, ходовой текстурой-поверхностью-товаром. Личности монтируются, дублируются, собираются, инкорпорируются. Люди и вещи перемешиваются во все новых сочетаниях, превращаясь в ботов или киборгов¹⁵. По мере того, как люди направляют чувства, мысли и общение в алгоритмы, алгоритмы по обратной связи проникают в то, что раньше называлось субъективностью. Этот поворот привел к постпредставительной политике, размываемой в течениях информационного пространства¹⁶.

Армия прокси

Давайте рассмотрим пример постпредставительной политики: армии политических ботов в твиттере. Боты в твиттере — это фрагменты языка программирования, имитирующие человеческую деятельность на сайтах социальных сетей. В больших количествах и действуя одновременно, они стали внушительными политическими армиями¹⁷. Бот в твиттере — это алгоритм, который носит человеческое лицо, формула, инкорпорирующая в оживленный спам. Это запрограммированное действие, выдающее себя за действие человека.

Армии ботов искажают дискуссии под хештегами Твиттера, заспамляя их рекламой, туристическими картинками или чем угодно. По сути, они добавляют шум. Армии ботов действуют

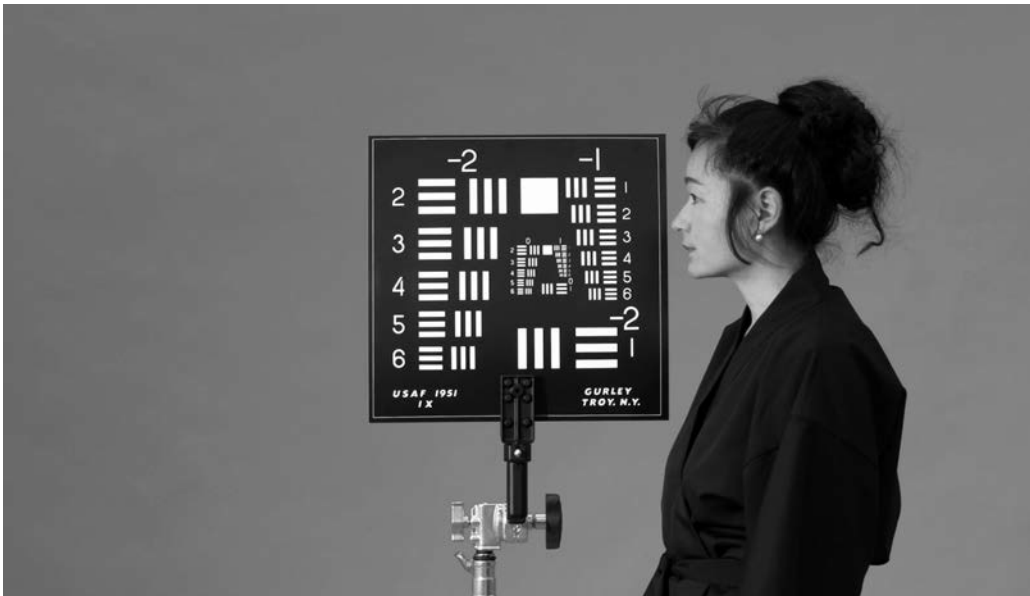
в Мексике, Сирии, России и Турции, где, как говорят, большинство политических партий управляют подобными армиями ботов. В Турции одну только правящую Партию справедливости и развития (ПСР) подозревали в том, что она управляет 18 тысячами поддельных учетных записей, использовавших фото Робби Уильямса, Меган Фокс и других знаменитостей: «Чтобы казаться подлинными, учетные записи не просто публикуют хештеги ПСР; помимо этого, они цитируют таких философов, как Томас Гоббс, и фильмы вроде "P.S. Я люблю тебя"»¹⁸.

Так кого же представляют армии ботов, если они действительно кого-то представляют, как они это делают? Робби Уильямс, Мег Фокс и Хакан43020638 рекламируют игру для мобильных телефонов Flarru Taууір, где в главной роли премьер-министр (ныне президент) от ПСР Реджеп Тайип Эрдоган. Их цель — перехватить или заспамить хештег #twitterturkey, опротестовавший запрет твиттера премьером Эрдоганом. Одновременно с запретом эрдогановские твиттер-боты принялись за перехват этого хештега.

Давайте внимательнее посмотрим на Хаkana43020638: этот бот состоит из скопированного лица и рекламы. На то, чтобы соединить это лицо с телом через поиск в Гугл Картинках, уходит всего несколько минут. На деловом профиле в твиттере он продает свое нижнее белье: он работает в сети как поставщик эмоциональ-

ных услуг¹⁹. Давайте назовем эту версию «Мурат», чтобы ввести в игру еще один псевдоним. Но кто есть бот с лицом Мурата и кого представляет армия ботов? Почему из всех философов Хакан43020638 цитирует Томаса Гоббса? И какую книгу? Давайте предположим, что он цитирует самую важную книгу Гоббса «Левиафан». Левиафан — это имя общественного договора, навязанного абсолютным сувереном для защиты от опасностей, явленных «естественным состоянием», в котором люди охотятся друг на друга. При Левиафане больше не существует ополчений и нет молекулярной войны всех против всех.

Но сейчас мы, похоже, оказались в ситуации, когда государственные системы, основанные на таких общественных договорах, распадаются во многих местах. Не остается ничего, кроме набора отслеживаемых отношенческих метаданных, эмодзи и перехваченных хештегов. Армия ботов — это современный глас народа, голос людей согласно социальным сетям. Это может быть фейсбучное ополчение, ваша низкочастотная индивидуализированная толпа, ваши цифровые наемники или некий сорт прокси-порно. Представьте, что один из этих ботов использует вашу фотографию. В этот момент ваше изображение становится весьма автономным, активным, даже воинственным. Армии ботов — это ополченцы из знаменитостей, в резком монта-



же прыгающие между гламуром, религиозным фанатизмом, порно, коррупцией и консервативной религиозной идеологией. Постпредставительная политика — это война армий ботов друг против друга, Хакана против Мурата, лица против задницы.

Вот поэтому, может быть, порнозвездные боты ПСР отчаянно цитируют Гоббса: они уже устали от войны Робби Уильямса (израильская армия) против Робби Уильямса (Электронная сирийская армия) против Робби Уильямса (PRI/AAP). Им надоело делать ретвиты спама для автократов. Они надеются хоть на какой-нибудь орган, который организует детские сады, контроль над оружием и доступную стоматологию, будь то Левиафан, Моби Дик, или даже Flappy Таууир. Они словно говорят: нас устроит любой общественный договор, который у вас есть!²⁰

Теперь давайте сделаем один шаг вперед. Так как образец может уже где-то маячить на горизонте. И неудивительно, что он тоже включает алгоритмы.

Блокчейн

Управление при помощи технологии блокчейна, кажется, полностью отвечает надеждам на новый общественный договор²¹. «Децентрализованные автономные организации» будут записывать и хранить транзакции в цепочках блокчейн, схожих с той, которая используется для работы и подтверждения биткойна. Но эти общедоступные цифровые реестры могут в равной степени шифровать голоса или законы. Возьмем, к примеру, битконгресс, который находится в процессе разработки децентрализованной системы голосования и законодательства (www.bitcongress.org). Хотя он может предлагать восстановить подотчетность и обойти монополию на власть, прежде всего он означает, что общественные правила, впаянные в железо технологии, станут в виде Левиафана 2.0:

«Будучи отделенными от проектировавших их программистов, ненадежные блокчейны, парящие над человеческими делами, содержат в себе призрак *правления алгоритмов*. <...> По сути, это видение интернетного *технолевиафана*, обожествленного криптосуверена, с правилами мы можем заключить договор»²².

Хотя перед нами децентрализованный процесс, где отсутствует единый контролирующий

орган, он не обязательно подразумевает, что никто не управляет им. Как и смартфонной фотографии, ему нужно сказать, как работать: исходя из множества конфликтующих интересов. Важнее то, что он заменит ботов в качестве прокси-«народа» ботами в качестве правления. Но опять же, о каких ботах идет речь? Кто их программирует? Киборги ли они? У них лица или задницы? Кто подводит черту? Они болельщики за общественную и информационную энтропию? Машины-убийцы? Или они — новая толпа, частью которой мы уже являемся?²³

Давайте опять вернемся к началу: как отделить сигнал от шума? И как меняется с появлением алгоритмов старая политтехнология, использовавшая это различие в целях управления? Во всех примерах определение шума все больше основывалось на запрограммированных операциях, на автоматизации представительства и/или принятия решений. С другой стороны, этот процесс потенциально вводит так много обратной связи, что представительство становится довольно непредсказуемым действием, больше напоминающим погоду, чем машину ксерокс. Возможность становится подчинена вероятности, реальности — это лишь еще один фактор в расширенном вычислении вероятностей. В этой ситуации прокси становятся решающими полуавтономными деятелями.

Политика прокси

Чтобы лучше понять политику прокси, можем начать с составления контрольного перечня вопросов:

Решает ли ваша камера, что появляется в ваших фотографиях?

Срабатывает ли она, когда вы улыбаетесь?

И сработает ли она, когда вы перестанете улыбаться?

Администрируют ли низкооплачиваемые работники на подряде из стран БРИК ваши картинки грудного вскармливания и обезглавленных трупов в ваших соцсетевых лентах?

Твитит ли Элизабет Тейлор ваше творчество?

Решили ли боты других ваших фанатов присвоить вашему творчеству категорию «порно: золотой дождь со зрелыми женщинами»?

Перечисляют ли некоторые из этих ботов географические локации наряду с телесными отверстиями?

У вас получился примерно такой результат?

```
(*'I*)
(*' 3)
(*' *)
(* *)
(* *)
(* *)
(/ *) o
(/ *) (/ *) (/ *)
```

Поздравляем! Добро пожаловать в век политики прокси!

Прокси — это «доверенное лицо или представитель, уполномоченный действовать от имени другого лица, или документ, уполномочивающий действия доверенного лица» (Википедия). Но теперь прокси также может быть устройством, у которого сегодня неудачная прическа. Обрезком кода, застрявшим в двойном узле дресскода. Или выявителем секс-позиции «убеждение должника», устраивающим истерику из-за частотности генитальных пикселей. Или делегацией чат-ботов, ненавязчиво вставляющих рекламу пропутинского лосьона для волос в ваш Инстаграм. Это может быть и чем-то гораздо более серьезным, разрушающим вашу жизнь похожим образом — сорян, жизни!

Прокси — это устройства или скрипты, предназначенные для избавления от шума, а также армии ботов, одержимые его производством. Они маски, личности, аватары, маршрутизаторы, узлы, шаблоны или пустые заполнители. Они разделяют элемент непредсказуемости, что тем более парадоксально, если учесть, что они возникают в результате исчерпанных вероятностей. Но прокси — это не только боты и аватары, да и политика прокси не ограничена киберпространством. Опосредованная война — довольно стандартная модель ведения военных действий. Одним из наиболее важных примеров является гражданская война в Испании. Прокси добавляют в геополитику эхо, уловку, искажение и путаницу. Армии, изображающие из себя ополченцев (или наоборот), перекраивают или разрушают территории и перераспределяют суверенитеты. Компании притворяются партизанами, а легионеры — загородными клубами посуды Tupperware. Прокси-армия состоит из наемных вояк, с большим или меньшим числом идеологических знаков отличия. Граница между частной охраной, ЧВК, добровольческими повстанцами, вооруженными

суррогатами, государственными хакерами и случайно попавшимся по пути народом стала размытой. Помните, что корпоративные армии сыграли решающую роль в учреждении колониальных империй (среди прочих, Ост-Индская компания) и что слово «компания» само по себе происходит от названия войсковой части. Гибридная война является первейшим примером постлевиафановской реальности.

Ныне, когда все эти действия в их разнообразии пошли в сеть, опосредованная война отчасти оказалась продолжением пиара другими средствами²⁴. Помимо маркетинговых инструментов, переназначенных для антитеррористических операций, существует целый ряд государственных хакерских (и контрхакерских) компаний, требующих чуть более продвинутых навыков. Но не всегда. Как сообщала левая группа турецких хакеров Redhack, полицейские серверы Анкары были защищены паролем 12345²⁵.

Утверждение что сетевая политика прокси меняет геополитику, было бы подобно утверждению, что гамбургеры склонны к созданию новых порядков для коров. Действительно, так же, как мясной рулет соединяет части коровы с пластиком, ископаемыми остатками и элементами, прежде известными как бумага, политика прокси размещает компании, национальные государства, подразделения хакеров, ФИФА и герцогиню Кембриджскую в качестве равно важных сущностей. Эти прокси разрезают территории, создавая киберпространства, частично отвлеченные от географии и национальной юрисдикции.

Но политика прокси работает и в другую сторону. Простым стандартным ее примером является использование прокси-серверов, чтобы обойти местную сетевую цензуру или ограничения на сообщение. Всякий раз, когда народ использует VPN и другие интернет-прокси, чтобы обойти сетевые ограничения или скрыть свой IP-адрес, политика прокси получает другой поворот. В таких странах, как Иран и Китай, VPN в очень широком употреблении²⁶. На практике, однако, во многих странах компании, близкие к скорым на цензуру правительствам, также используют виртуальные частные сети, показательно являя эффективную несогласованность. В Турции люди прибегали к еще более примитивным методам — меняли настройки DNS для вывода из турецкого киберпространства, вир-

туально размещая твиты из Гонконга и Венесуэлы в тот недолгий период, когда Эрдоган запретил Твиттер.

В политике прокси вопрос буквально заключается в том, как действовать или как представлять, используя временных заместителей (или быть используемым ими), а также как использовать посредников, чтобы перенаправить сигналы или шум других. И саму политику прокси также можно развернуть в другую сторону и переориентировать. Политика прокси укладывает в стопку поверхности, узлы, земли и текстуры или отключает их друг от друга. Она отсоединяет части тела и переключает их, часто создавая удивительные и непредвиденные сочетания — даже, если можно так выразиться, лица с задницами. Они могут нарушить, казалось бы, обязательный выбор между лицом или задницей или даже представление о том, что и то, и другое должно принадлежать одному и тому же телу. В пространстве политики прокси тела могут быть Левиафанами, хештегами, юридическими лицами, национальными государствами, устройствами пересадки волос или вольнонаемными отрядами спецназа. Тело добавляется к другим телам при помощи доверенного лица или заместителя. Но эти комбинации также изымают тела (и их части), вымарывая их из царства бесконечной поверхности, сталкивая их с длительной неви-

димостью. В конце концов, лицо без задницы не может сидеть. Ему придется встать и занять позицию. И заднице без лица нужен временный представитель для большинства видов общения. Политика прокси осуществляется между занятием позиции и использованием замены. Именно на территории смещения, наложения, уловки и монтажа происходят самые ужасные и прекрасные вещи.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Rubinstein D., Sluis K. Notes on the Margins of Metadata: Concerning the Undecidability of the Digital Image // *Photographies* vol. 6 no. 1 (2013). P. 151–158. См. также тексты и интервью Катрины Слюс об этом понятии.

² О политике, внедренной в определение шума и информации, см. *Terranova T. Network Culture: Politics for the Information Age*. London: Pluto, 2004: «Культурная политика информации предполагает возврат к минимальным условиям сообщения (отношение сигнал-шум и проблема установления контакта)». P. 10.

³ Это вопрос, который положил начало теории информации в эпохальной статье Клода Шеннона, опубликованной в 1948 году. И, конечно же, он также возникает в попытках разработать объединение в сеть и модулирование этих параметров по спектру различ-



ных платформ. См. Shannon C. E. A Mathematical Theory of Communication // *Bell System Technical Journal* vol. 27 no. 3 (July 1948). P. 379–423, и vol. 27 no. 4 (October 1948). P. 623–656.

⁴ Chen A. Inside Facebook's Outsourced Anti-Porn and Gore Brigade, Where «Camel Toes» Are More Offensive than «Crushed Heads» // *gawker.com*, February 16, 2012.

⁵ Stone B. In Airtime Video Chat Reboot, Nudists Need Not Apply // *businessweek.com*, June 5, 2012.

⁶ Carlson N. Here's THE Solution to Chatroulette's Penis Problem // *businessinsider.com*, April 8, 2010.

⁷ Ackerman S., Ball J. Optic Nerve: Millions of Yahoo Webcam Images Intercepted by GCHQ // *The Guardian*, February 28, 2014.

⁸ Ap-apid R. An Algorithm for Nudity Detection // *wenke.baidu.com*.

⁹ Программное обеспечение для выявления порнографических видео и изображений, Научно-исследовательский институт Яна, США (YangSky), доступно по yangsky.com.

¹⁰ Yang T. Applications of Computational Verbs to Effective and Realtime Image Understanding // *International Journal of Computational Cognition* vol. 4 no. 1 (2006).

¹¹ «Система Сада (согласно Барту), подобно языку, имеет свою собственную грамматику ("порнографическую грамматику"), состоящую из нескольких основных элементов. Сексуальная позиция является основным элементом, а остальные: пол, мужской или женский; общественная позиция; местоположение, например монастырь, тюрьма, даже спальня и т. д. Затем Сад объединяет эти элементы во все возможные исчерпывающие сочетания, чтобы разработать полностью раскрытый (простите) набор возможностей». Гириш Шамбу о «Саде, Фурье, Лойоле» Барта, по girishshambu.blogspot.de.

¹² Ranci re J. Ten Theses on Politics // *Theory & Event* vol. 5 no. 3 (2001).

¹³ И, очевидно, все прочие виды иерархий.

¹⁴ Рансьер впервые сформулировал эту идею в *La mesentente* (Paris: Galilee, 1995). С тех пор политика звука и изображения довольно резко изменилась благодаря сетевым и социальным сетям.

¹⁵ В легендарном описании Донны Харауэй: киборг — это кибернетический организм, гибрид машины и организма, создание общественной действительности в той же мере, что и вымысла. См. ее Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг. // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. Под редакцией Людмилы Бредихиной и Кети Дипуэлл. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. С. 322–378.

¹⁶ Терранова различает представительное и информационное пространство. *Network Culture*. P. 36.

¹⁷ Использование ботов для воздействия на общественное мнение называется «астротурфинг». Если социальные боты могут создаваться в больших количествах, их можно использовать для вмешательства в общественное мнение, например, путем написания большого количества фальшивых сообщений и нечестного украшения либо ухудшения общественного восприятия темы, отмечается в публикации.

¹⁸ Следующие примеры основываются на исследовании Питера Ната и Дитера Ледера о турецких армиях ботов в твиттере. Оно цитируется среди других работ в Poyrazlar E. Turkey's Leader Bans his own Twitter Bot Army // *vocativ.com*, March 26, 2014.

¹⁹ Недалек тот день, когда вы тоже будете ботом ПСР, если вы молоды, и если вы относительно белый, и если уже им не являетесь.

²⁰ Неудивительно, что западные спецслужбы, по-видимому, последовали их примеру, программируя армии ботов для автонастройки эмоций в Фейсбуке. См. Whittaker L. CIA Admits Full Monitoring of Facebook // *csglobe.com*, February 11, 2013.

²¹ Scott B. Visions of a Techno-Leviathan: the Politics of the Bitcoin Blockchain // *e-ir.info*, June 1, 2014.

²² Там же.

²³ Как уже было предсказано в «Манифесте киборгов» Харауэй.

²⁴ Reagle J. The Etymology of «Agent» and «Proxy» in Computer Networking Discourse, September 18, 1998; доработано 15 января 1999, архивировано на cyber.harvard.edu.

²⁵ Кажется, такой же случай имел место с серверами правительства Асада.

²⁶ См. How to hide your VPN connections in China, Iran, United Arab Emirates, Oman and Pakistan // greycoder.com, и Arthur C. China cracks down on VPN use // *The Guardian*, May 13, 2011.

Хито Штайерль

Родилась в 1966 году в Мюнхене.

Кинодокументалистка, видеохудожница.

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

Среди ее книг: «Беспошлинное искусство» (2017),

«Проклятые экрана» (2012).

Преполагает новые медиа в Университете искусств в Берлине.

Живет в Берлине.



Грегор Сайлер «Потемкинская деревня», 2017. Макет здания в военном лагере Сиссон, Франция.

Константин Очеретяный

Фейкт — единица цифрового опыта

Роль подделки в культуре до сих пор не оценена по достоинству. Подделку порицают и презируют, ее преследуют и старательно выявляют, а выявив — непременно наказывают. Забывают, впрочем, что подделка неоднократно оказывала пользу, в том числе и создателям оригинала: ведь чаще она не столько замещала и вытесняла его, сколько давала о нем представление — была медиумом оригинала. В самом деле, если бы не подделка и ее неконтролируемое распространение, как бы еще познакомились с оригиналом те, кто прямого доступа к нему получить не мог? А если бы не утончающееся мастерство ищущих наживы создателей подделок и не растущие запросы аудитории, кто бы еще выдвигал императивы к создателю оригинала и обеспечивал его творческий рост? Тем самым ее роль исторически оправдана. В подделке стоит видеть если не прямую причину, то, по крайней мере, фермент, ускоряющий культурные процессы в социальном теле: не только хитрость отдельного человека или группы людей — стремление к выгоде, но и хитрость человеческой истории, через умножение и распространение подделок заставляющей мастеров совершенствовать свой навык, а публику — свои вкусы.

Тем не менее, если в подделке издревле видели нечто запретное, если ей предписывали даже не способность искажать оригинальное произведение, а силу воплощать саму ложь, то это связано не с психологией — ищущей защиты усилий, вложенных в творение, не с материальной стороной дела (репродукцией) и даже не с искомой целью подделки, пусть и постыдной — присвоить себе чужую славу, богатство, имя и так далее; это связано с экологией мистического видения — с борьбой за

чистоту опыта. Вещи должны быть увидены так, как они есть, а видение это должно быть сохранено, поддержано традицией и передано социальными институтами иным поколениям. Жрец, философ, художник — тот, кто видит вещи не искаженными, тот, кто ответственен за хранение изначального опыта, тот, для кого в бытовой стороне вещей сохраняется зеркало их бытийной сути. Известно, что любая традиция негативно относится к новому, так как любое нововведение грозит внести непоправимые изменения в стихию устойчивого существования. Часто ряд уже осуществленных завоеваний оказывается более значимым для общества, чем нововведения; первые поддерживают его жизнь, последние подвергают его риску. Однако новое сначала гомеопатическими дозами проникает в социальное тело, а затем и вовсе становится его ключевым питательным элементом. Общество открывается изменениям, они уже не столько угрожают ему, сколько испытывают его иммунные системы, приводят к развитию социальных сил и росту пластичности социального тела: степень негативного вклада все более снижается, общество становится способно принять все больше нового, взять на себя все больше риска. В конце концов, оно начинает жить исключительно новым, ему требуется все больше актуального опыта — без обновления питательной среды оно деградирует: новое время, новости, новеллы — все это продукты одних и тех же ключевых трансформаций в логике общественного развития. Требования к подлинности и подозрение в подделке стремительно возрастают.

Дело в том, что видение вещей неискаженными, за которое в разных традициях были ответственны жрец, философ и художник —

это усилие по обновлению духовного зрения: борьба против социального автоматизма, против превращения поэзии в формулу, за бытийное против бытового. Тот, кто создает подделку, делает как бы внешний слепок вещей, не проникая в смысл их бытийного устройства — онтологическую слепоту выдают здесь за видение подлинности. Уже Аристотель полагал, что вещь есть форма бытийной собранности, а определение, как речь о сути вещи, то есть онтологически выверенное именование вещи, не является результатом произвола, конвенции, но ее энергией, сбыванием вещи из таинственных онтологических глубин. В вещи собран мир, в слове собрана вещь, вещь сбывается в имени. Вещи, оформляя бытийный опыт, жаждут слова, жаждут звучать и говорить о том опыте, который они своим существованием высветили — жрец, философ, художник оставляют в вещах и именах некий духовный орган, позволяющий видеть, чувствовать, мыслить мир. Отсюда формула М. Мерло-Понти «художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело», отсюда же роль научного метода в психотехниках социального тела — все способы собирания мира в вещах и речах, которые они вызывают, должны идти от видения и опыта нового в сопротивлении социальному автоматизму — легковесности уже виденного. Если жрец, философ, художник, ученый оставляют тело, как органон, как орган экзистенциальной ориентации, то создатель подделок — это похититель тел, он не может создать орган понимания, чувствования, видения, но может переписать уже созданное — он паразитирует на уже бывшем, копируя внешнюю сторону вещей, и тем самым лишает социальное тело пластичности — силы обновления. Не все одинаково, то есть одними и теми же словами сказанное имеет равный смысл и равный символический вес: смысл сказанного не только в значении или в интонации, но и в опыте, который часто невозможно подделать. Мудрость, высказанная человеком, пережившим опыт, звучит иначе и задевает глубже, чем та же мудрость, которая высказана незрелым умом. В случае человека, опыта (в том числе и духовного) не имевшего, мы имеем дело не с высказыванием, а лишь со стершейся формулой. Подделка может быть материальным медиумом оригинала, и тогда

она исполняет миссию распространения силы онтологического высказывания, но изначальноное произведение является введением в нематериальное видение: у оригинала есть феноменальная и ноуменальная сторона, поэтому он никогда до конца не выражается в явлении, даже если явления для его выражения стремятся выстроиться в бесконечный ряд; у подделки есть только феноменальная сторона, она не имеет корней, уходящих в прасоциальную, пракультурную, прачеловеческую, праприродную действительность. Все меняется по мере роста феноменов — количественного увеличения свидетельств соприкосновения с миром.

По мере роста пластичности социального тела, открытости риску и усиливающейся жажды нового требования к подлинности и подозрения в подделке возрастают настолько, что вещи перестают говорить сами за себя: появляются сообщества экспертов, которые легитимируют вещь в ее подлинности. Сначала это касается географических и антропологических открытий — множество мест и племен, которые нельзя увидеть, заменяются описаниями и изображениями; затем — научных открытий: множество феноменов фиксирует не столько опыт человека, сколько его технические и мыслительные установки, а язык научного описания феноменов в условиях растущей специализации редко становится понятен даже представителям смежных областей; власть сообщества экспертов приходит в искусство, которое после возникновения фотографии вынуждено отказаться от репрезентативности и уйти в иные практики. И, наконец, по мере увеличения роли средств технологической воспроизводимости производиться начинает вся жизнь человека в целом, а эксперты приходят в повседневность — определяя вкусы, настроения, желания, марку сигарет и парфюма. Поскольку только коллективными усилиями экспертных сообществ удается отличить оригинал от подделки, истину от лжи, а всякая коллективность приводит к росту общности понимания и девальвации исходного опыта, его переводу в абстракцию, речь уже не идет о том, чтобы соотнести факт с ноуменальным онтологическим измерением, достаточно хотя бы того, что феномен не будет противоречить феноменальному ряду, в который его пытаются

ся включить, — сам опыт начинает пониматься принципиально иначе: опыт переживания, вовлечения, со-общения, заменяется опытом интерпретации, опытом сообщества. Борьба за истину и рост фобии лжи в условиях пролиферации нового приводит к тому, что сама истина приобретает иной формат.

Уже Лейбниц показал роль экспертных сообществ в стабилизации реальности — в ее освоении, одомашнивании, упрощении. В работе «О способе отличия явлений реальных от воображаемых» (1705–1707 гг.) он признает существующим то, что дано посредством отчетливого восприятия, однако отчетливость — это не психологическое свойство мыслящего «Я», а яркость, многогранность и согласованность явления: наиболее надежный его признак — согласие со всем ходом жизни. Иными словами, для Лейбница согласие явлений и есть действительность, он даже утверждает, что если бы сновидение было достаточно ярким, переживалось бы коллективно (то есть другие видели бы схожие с моими сны) и длилось целую жизнь, то оно и было бы реальностью. Право на легитимацию связи явлений, право на их согласование вполне могут быть переданы сообществу экспертов. Попытка укротить пролиферацию феноменов связью, которую устанавливают и поддерживают эксперты (обладающие соответствующими экспертными технологиями), а реальность определить через согласованность феноменов, отличив ее продукты от продуктов воображения (обладающих сравнительно меньшей согласованностью), — изобретение недавнее. Известно, как важна роль сна, галлюцинации, воображения в самых различных сообществах. «Мы находим в официальных анналах Асархаддона запись о фантастических чудовищах — двухголовых змеях и зеленых крылатых существах, которых видело изнуренное войско на самом утомительном участке пути в безводной Синайской пустыне. Можно вспомнить, что греки видели Дух Марафонской равнины, появившийся во время решающей битвы с персами. Что же касается чудовищ, то египтяне Среднего Царства, так же боящиеся пустыни, как и их современные потомки, изображали драконов, грифонов и химер наравне с газелями, лисицами и другими пустынными зверями»¹. «В одном из документов, относящихся ко времени крестовых

походов, подчеркивается, что при взятии Иерусалима в 1099 г. вместе с живыми на штурм шли и все те, кто погиб в пути»². Но не столько явления из сферы фантазии оказывались инкрустированы в якобы намеченные границы между сном и бодрствованием, опьянением и трезвым разумом, сами границы обладали жизненной динамикой и не оставались прежними. Длительное время требования к точности мер и длин были менее строгими: средневековые меры — меры тела и самой земли — землемерии, а не геометрии, поэтому они фактически несоизмеримы и зависели от конкретного места, также, как и длины часа зависели от времени года. То же касалось и составления карт. Незнание (или, скорее, забвение) принципов проекции объема на плоскость привело к тому, что карты были скорее символическими, чем математическими; более точные морские карты показывали только расстояние и направление, но и они, созданные по показаниям компаса, вынуждены были учитывать смещение магнитных полюсов Земли, а потому все время находиться в движении, не обладать статичными координатами. Устойчивая сеть категорий как способ ориентации в мышлении — продукт не менее поздний, чем устойчивая сеть координат как способ ориентации в пространстве, времени, причинно-следственной связи. Чистый разум учреждал себя в противовес нечистой силе, но чем больше освящалась его чистота, тем большее вытеснялось им — признавалось нечистым.

Если древнегреческий философ Гераклит полагал, что люди пока грезят, существуют в индивидуальных и замкнутых мирах, а пробуждаются непременно к единству общего разума, то Лейбниц согласен предположить, что не только общий для всех разум, но коллективный фантазм более реален, чем прихоть индивидуальной фантазии. В конце концов, разум может быть коллективной грезой, длящейся поколениями, то есть возможно предположить сон в форме разума, где главное — согласие явлений, а согласие явлений может быть согласием экспертов. Однако индивидуальное сознание видит в этом закономерный ущерб: эксплуатацию большинством меньшинства. Ведь связь явлений наиболее прочна там, где она достигается высокой степенью согласия, а высокая степень согласия

покупается слишком дорогой ценой — его упрощением. Гегель обратил внимание на то, что любое знание явления есть в то же самое время и явление знания: мы знаем не столько вещи, сколько знания о них. Э. Ауэрбах в отношении другого вопроса заметил, что историк уже по сложности и многообразию материала, с которым ему приходится работать, вынужден придавать своему знанию повествовательную форму, превращать исторические факты в рассказы, тем самым переводя историю в мифологический формат. Сон в форме разума, миф в форме знания позволяет нам видеть только самого себя, иначе говоря, только принципы своего согласования, однако избыточная согласованность становится легкой мишенью для подозрения, если не грушей для оттачивания критического удара, — диктатура большинства неизбежно приводит к бунту индивидуального сознания. Наиболее заметно это в ситуации информационного сообщества и цифровой революции.

С ростом и развитием технологий — экзоскелета социального тела — новое растет в таком количестве, что его пролиферацию вынуждены контролировать те, кто компетентен в том, в чем никто иной не компетентен — сообщества экспертов: остальные вынуждены верить на слово — упрощенным моделям и расхожим формулам. Причем научные экс-

перты мало чем отличаются от всех остальных: экспертов художественного вкуса, экспертов оценки политических событий, экспертов оценки развлечений, экспертов бытовой техники и одежды. Рост специализации мешает прямому видению, но укрепляет веру. Впрочем, и вера становится односторонней: растет доверчивость к связи событий, растет до своего логического и исторического предела, где она превращается в свою противоположность — тотальное недоверие ко всякой возможной связности. Любая связь объявляется порочной. Любая ясность и отчетливость — подозрительной. З. Фрейд мог еще делать предположения от абсурда и в этом смысле принадлежал традиции Лейбница (одного из первых авторов, заговоривших о бессознательном): «сделаем теперь фантастическое предположение, будто Рим — не место жительства, а наделенное психикой существо — со столь же долгим и богатым прошлым, в котором ничто, раз возникнув, не исчезало, а самые последние стадии развития сосуществуют со всеми прежними. В случае Рима это означало бы, что по-прежнему возносились бы ввысь императорский дворец на Палатине и Septimontium Септимия Севера, а карнизы замка Ангела украшались теми же прекрасными статуями, как и до нашествия готов, и так далее. Больше того, на месте Па-



Грегор Сайлер «Потемкинская деревня», 2017. Город, построенный для тестирования автомобилей в Варгарде, Швеция.

лаццо Каффарелли — который, однако, не был бы при этом снесен — по-прежнему стоял бы храм Юпитера Капитолийского, причем не только в своем позднейшем облике, каким его видели в императорском Риме, но и в первоначальном облике, с этрусскими формами, украшенном терракотовыми антефиксами. Там, где ныне стоит Колизей, можно было бы восхищаться и исчезнувшим *Domus Aurea* Нерона; на площади Пантеона мы обнаружили бы не только сохранный для нас Пантеон Адриан — на том же месте находилась бы и первоначальная постройка Агриппы. На одном и том же основании стояли бы церковь *Maria Sopra Minerva* и древний храм, на месте которого она была построена. И при небольшом изменении угла зрения появлялось бы то одно, то другое здание. Нет смысла развивать эту фантазию далее — она ведет к чему-то несообразному и даже абсурдному. Историческая последовательность представима лишь посредством пространственной рядоположенности³. То, что для Фрейда абсурдная фантазия, для цифрового измерения современной культуры — обыденность. Для обитателей цифрового универсума как раз всякая связность, в том числе пространственная рядоположенность, вызывает подозрение в манипуляции. И речь идет не столько о нечистой силе, прорвавшей цитадель чистого разума, сколько об изменении связей внутри разума, об изменении отношений между истиной и ложью, оригиналом и подделкой, фактом и фейком.

Массовая фабрикация вещей и событий приводит к тому, что люди становятся одинаково открыты всем возможным историям, всем возможным эпохам, всем возможным мирам — всему, кроме самих себя. Мы вынуждены знать больше чем нужно, жить чужими жизнями, испытывать на себе опыт чужих переживаний. Сеть как условие свободного высказывания становится инструментом учреждения действительности: в сети немногие интересны многим, а многие — неинтересны никому, следовательно — степень реальности у обитателей сети разная; немногие — действительны, а многие — недействительны. Ускорение коммуникации и рост информационного оборота приводит к дефициту времени: интерфейсы наших устройств, видимо, облегчая нашу работу и предоставляя нам

шанс творить большее, на деле вынуждают нас не только глубоко погружаться в часто излишние технические детали, но требуют повышенных концентрации и внимания, больших скоростей реакции и открытости к обратной связи. В такой ситуации вкус, оценка, понимание, а часто даже выражение удовольствия, внимания и заботы должны приходить извне. Видеоблоги не только информируют нас о существовании того или иного предмета, того или иного региона, но и испытывают за нас восторженное его переживание. Мы подключаемся к избранному нами каналу, чтобы отключиться, а эксперты за нас обживают галлюцинаторный аутоэротический дискурс о вещах, событиях, лицах. Уже не художник оставляет нам свое тело, но мы представляем свое тело видеоблогеру, стремимся обрести плоть — как степень реальности в социальных медиа. Закрытие Windows и открытие окна кажется непозволительной роскошью, поскольку та согласованность явлений, которую Лейбниц предписывал действительности в качестве теории, теперь предписывается социальной действительности в качестве общеобязательной практики. Формула Й. Бойса «Каждый человек — художник» выворачивается наизнанку — каждый человек принужден к художественному творению, в ситуации онлайн-бытия он вынужден перманентно производить свой образ в сети и цифре — его персональная идентичность капельно орошается трудовым потом и выстраивается через сопоставления усилий с усилиями других. Он оказывается как бы в Kust-лагере (по аналогии с концлагерем), где самодокументация становится повинностью. Однако усилие по выстраиванию собственного образа в условиях цифрового ритма существования и предельной интенсивности событий оказывается чрезмерным — оно истощает. Создание нового в одиночку экономически и символически затратно, а подключение к уже признанному мнению, событию, истории кажется в высшей степени эффективным: при этом подключение к телу блогера, мыслящего и чувствующего за нас (и самое главное, располагающего большим временным ресурсом), приводит к тому, что каждое подключение увеличивает степень его реальности и ослабляет степень реальности подключившегося. Человек в ноосфере

цифрового универсума становится ноосферату — вампирическим охотником за телом другого, поскольку сами его тело, память, сознание непрерывно растворяются в информационных каналах. Из источника информации он превращается в переносчика информации, в переносчика чужого опыта — и самой продуманной тактикой борьбы за свободу в этой ситуации оказывается медиапаразитология.

Если свобода недостижима в производстве информации, поскольку инстанции, определяющие опыт мира, монополизированы, а связь явлений — дело экспертных сообществ, то свободу следует утвердить в смешении устоявшихся кодов: в сбое системы, в девиантном поведении, в глитчах и троллинге. Борьба за существование начинается с требований всеобщего права на фейк. Поскольку подлинным опытом в условиях кризиса информационного перепроизводства является не столько опыт подлинно нового, сколько подлинно новый опыт, его новизна должна быть, прежде всего, определена отличием от всего уже виденного и слышанного. Каждое определение предполагает включение нового в устойчивые смысловые связи — оно ослабляет чувство новизны, каждый новый рассказ развивается из уже известных, поэтому его сюжет можно предугадать. Фейк обещает радикальный разрыв с уже известным, истину не как согласие, а как раздор, непримиримость, как бунт. И в качестве бунта он вызывает сочувствие, как вызывает сочувствие всякий шум, всякий сбой, всякие помехи в предельно четком идеологическом видении. Фейк обещает новое как таковое, и потому неважно, что он искажает, важно, что в этом искажении сквозь маску информационного аватара проглядывает человеческое лицо — человек узнает самого себя вопреки нечеловеческому сцеплению событий в непроницаемых структурах порядка.

На ранних этапах технологического развития подделка замаскировала оригинал, на поздних этапах, когда сам оригинал оказывается технически воспроизводим, отличительной особенностью, принципом индивидуации, пусть и в качестве дефекта, обладает только подделка — на нее начинает обращать внимание и рынок, она становится предметом розысков коллекционеров, а не только борцов за авторское право. Но в условиях цифрового со-

общества согласование явлений вступает в конфликт с их яркостью и многогранностью: информационные передозировки, усталость от поставленного на поток производства нового приводят к тому, что новое видят как сверхновое как радикальный разрыв связи с уже существующим — как момент свободы, пусть и достигнутой ценой сбоя в социальном автоматизме. Соответственно, если в прошлом подделка паразитировала на подлиннике, но давала обратную связь и была исторически оправдана — заставляя профессионалов совершенствовать свое мастерство, а публику — вкусы, то сегодня хитростью цифрового разума (а вовсе не отдельных людей) оказывается ситуация, в которой подлинник вынужден паразитировать на подделке: примиряться к ней, использовать ее настроение и стиль. К. Шмитт показал, что враг — фантазм сообщества: оно узнает себя перед лицом врага, но враг — это его собственная греза. Сообщество грезит врагом и только поэтому существует. Аналогично разум грезит безумием и только поэтому существует, порядок грезит хаосом и только поэтому существует, коммуникация — срывом. Цифровые формы существования — переход от грезы к действию.

Художники давно заметили, что цифровое искусство объединяет возможности живописи и фотографии: субъективность, свободу и нереальность с объективностью, механикой и реальностью. В обыденном опыте, точно так же, как в опыте искусства, цифра стала принципом неразличимости воображения и объективности, свободы и необходимости, факта и фейка. Теперь разум для того, чтобы быть самим собой, должен не грезить безумием, а быть им. В условиях информационного изобилия (всеведения при хронической смысло-непроницаемости) человек, сопротивляясь превращению в переносчика информации, видит себя человеком только в качестве источника помех: отсюда феномены троллинга, распространения шок-контента, сетевых девиаций. Но и на глобальном информационном уровне (на уровне цифрового существования) разумные формы коммуникации, ориентированные на дискурсивность, как будто уходят в прошлое. Современная коммуникация — это вызов, ее содержание — шок-контент. Самым публичным становится самое приват-

ное, скандал — самым обычным явлением, самым привычным обращением — оскорбление. В пределе — самое неразумное поведение в условиях бытия-онлайн оборачивается самым разумным для увеличения признанности. Порядок должен быть представлен как хаос, коммуникация — как собственный срыв, факт — как фейк: иначе все они не будут определены в качестве действительного разума, разумной коммуникации, внушающего доверия факта. Наша современная информационная история — это история багов, глитчей, спама, фейков, троллинга и так далее. Машины социальной коммуникации работают только в сбоях, информация все больше напоминает шум. Множественная аватар-идентичность позволяет создавать помехи в информационном поле и таким образом задавать индивидуацию, по крайней мере, на уровне сбоя. Области, которые считались маргинальными и даже девиантными, получают статус резервации подлинности.

Факт и фейк свободно переходят друг в друга, создавая фейкт — единицу цифрового опыта. Дело не в том, что невозможно отличить истину от лжи, разум от неразумия, а в том, что разум перестает быть серьезным, если он подает себя в форме разума, истина становится идеологией, если она говорит только о собственной связности. Подобно тому, как в показаниях свидетеля, в речах влюбленного должна присутствовать несогласованность — иначе они превращаются в набор риторических приемов, несогласованность должна обнаруживаться и в самой реальности в качестве ее алиби. Анализируя феномен насилия, В. Беньямин замечает, что о насилии всегда говорят как об используемых средствах, но никогда как о самой цели. Насилие как цель и его возможное телеологическое оправдание — вот ключевой вопрос теории насилия. Беньямин дает ответ на этот вопрос, различая насилие человеческое и божественное: человеческое насилие разрушает устоявшийся порядок для того, чтобы установить новый, божественное насилие разрушает порядок для того, чтобы не устанавливать никакого порядка. Фейкт как сцепка факта и фейка, как насильственный вывод из социального автоматизма в шум и сбой — это способ реанимации присутствия, личностного вовлечения, личностного переживания, вве-

дение в бытие от первого лица, без какого-то предзаданного порядка, без рабочих ориентиров. Задолго до того, как единство времени, пространства, причинно-следственной связи устанавливалось теорией, сообществом экспертов и так далее, оно устанавливалось собственным телом, в боли и удовольствии, в акте жертвоприношения. Цифровая реальность также претендует не на истину и ложь как таковые, а скорее, на вовлечение в сопереживание — на попадание в тон. Космос цифровой реальности, как и античный космос, — скорее, музыкальное целое, пространственно выраженная музыка, единство интонаций — скорее, со-настроенность, чем сообщество. В эпоху борьбы за подлинность истина устанавливалась теорией соответствия явления и речи о нем. В эпоху борьбы за согласование явлений друг с другом истина устанавливалась теорией эффективности. В эпоху всеобщего права на фейк, когда согласие вещей и речей выглядит чем-то искусственным, идеологически выверенным, истина устанавливается теорией эффектности. То, что задело нас, то, что не перестает в нас жить, то, что пробуждает нас от успокоительных ритмов автоматизма повседневности, что звучит в нас новым настроением — то и остается в качестве истины. Мы ориентируемся в новой цифровой реальности благодаря боли и удовольствию, мир все меньше становится нашим представлением и все больше — нашей волей, то есть тем, что увеличивает или уменьшает степень нашего могущества. Мы переживаем истину драматически.

Воображаемые пространства, воображаемые времена, воображаемые лица могут быть более истинными, чем их условно-реальные двойники. Но в условиях цифры реальности необходимо уподобляться фантазии. Фейк способен сказать больше о социальном воображении, о коллективных надеждах и страхах, об аффектах, чем факты, которые говорят только сами за себя. Когда факт уже не может восприниматься всерьез в силу своей очевидности, а значит, и незамысловатой простоты, а фейк — хоть в него и не верят — вызывает все больший интерес (силой формулировки, парадоксальной игрой социального воображения), факт и фейк вступают в отношения взаимодополнительности. Возьмем распространенный сюжет из рекламы, где на фоне

личностной выразительности и эмоциональной яркости товара (моющего средства, энергетического батончика, газированного напитка) действуют и говорят обезличенные в своих типажах человеческие фигуры. Лик вещи здесь куплен превращением человеческого лица в личину. И обратный пример: подобно тому, как существуют древние вещи и вещи, искусственно состаренные, продающиеся на рынках и в небольших магазинах самых разных городов, существуют как древние культуры, так и искусственно состаренные. Культура может искусственно поддерживать свою древность в целях роста влияния или даже в прикладных коммерческих целях, например, предлагая себя как возможный предмет туристического спроса. Однако императивы глобализма показывают, что работа над поддержанием пусть даже искусственной древности оказывается часто более напряженной, чем выход в современность. Как искусственно состаренные вещи в акте ручного нанесения сколов и трещин рождают из духа сопротивления идентичности массового производства чувство истории, то есть бывшести в употреблении, хождения в круге лиц, так и культуры, искусственно состарившие свой возраст, могут давать большее — обратная перспектива истории, иными словами — достраивание причин, исходя из имеющихся следствий, провоцирует работу воображения, позволяет жить в фантазии, видя во всякой конкретно-исторической воплощенности несовершенство и неполноту. Время здесь оказывается истинным, несмотря на его внешнюю искусственность, поскольку зеркально открывает глубину субъективности; оказывается временем не всеобщей истории, а истории индивидуальной, инспирированной работой нашей фантазии. Покупая такие вещи, мы покупаем в мире одноразовых продуктов, окаймленных рекламой, то есть чужим или даже отчужденным сознанием, право на миф, право на фабрикацию собственной истории в свободе воображения. В первом случае претензия на истину оказывается вовлечением в чужую историю (и торжеством ложного отчужденного сознания), во втором — заведомая ложь позволяет создать историю самому (проявить автономию творческого духа). Фейкт совмещает эффективность лжи с простотой истины и тем самым снимает антаго-

низм факта и фейка, возводя их отношения в иную степень реальности. Рано или поздно даже вещи, обладающей мифом, придется симулировать его отсутствие. Шоколад без упаковки — это шоколад в естественной оболочке, а это та еще история, моющее средство без рекламной истории — продукт экологического дискурса, претендующего на отсутствие идеологической добавки. Неудивительно, если действительно древним городам придется подражать городам, искусственно состаренным. Фейковые аватары в социальных сетях уже сейчас наращивают цифровую мускулатуру: их преследуют, а потому им необходимо быть более реальными — гиперреальными. Их привлекательность приводит к тому, что им симпатизируют, им завидуют, их эстетический ресурс заимствуют — и только на основании доверия еще возможен диалог. Фейкт как неразличимость факта и фейка требует решимости, вне объективных критериев выбора он актуализирует вкус — одновременно чувственную и сверхчувственную способность, ориентирующую в чувственно-сверхчувственной цифровой реальности. Сила фейка в том, что он ни за что себя не выдает и в этом смысле самодостаточен. Напротив, фейкт предъявляет нам новые требования — требования веры, доверия, способности выйти из себя (из своих суеверий и фантазмов) и открыться многообразию опыта веры. Фейкт не опознают, его не оценивают, им не смущаются — им живут, как живут верой, иначе остается жить суевериями — отчужденными спроектированными вовне и гипертрофированно-неудовлетворенными желаниями.

Греческое слово *πρῆξις*, эквивалентное русскому «вещь», происходит от *πρῆσσω* (я делаю) + *-μῆ* (суффикс, фиксирующий результат). Вещь — сделанное или воплощенное. Немецкое «*ein Ding*», как и английское «*a thing*», восходит к прото-индо-европейскому **tenk-*, от **tenk-* (быть подходящим) в первоначальном смысле «подходящего времени» (например, когда цветут цветы или животные достигают половой зрелости, или воплощаются замыслы), а затем — «собрания», «вопроса для обсуждения». Уже не вещь собирается как воплощенное время, то есть открывает свою истину в порядке природы, но ее собирают речи, она вызывается на беседу в порядке культуры, ее истина устанавливает-

ся обсуждением и тщательным расспросом. В этой связи можно вспомнить, что категория как понятие, отражающее существенные свойства и связи явлений, также происходит от др.-греч. *κατηγορία* — «обвинение», в конечном счете из праиндоевр. **kenta* — «вниз, через» + *ἄγορά* — «народное собрание». Таким образом, немецкое «*ein Ding*» и английское «*a thing*» родственны слову «тинг» (сканд. *ting*, исл. *ing*, нем. *Tag* — *Tar*) — обозначавшему древнескандинавское и германское народное собрание, на котором дознавались истины вещей, их ценности и смысла. Русское «вещь» (ст.-слав. *вѣщь*) также близко «вече» (ст.-слав. *вѣште*) — собранию для обсуждения важных дел общины. Прежде того, как вещь становится реальна в чувственном опыте, она должна стать предметом настроения, тяжды, заботы, ею должны жить, она должна отражать интерес, схватывать его, воплощать и возвращать. В вещи сходятся настроения и интересы, поэтому она и является миниатюрным зеркалом космоса, всего смыслового устройства реальности. Фейкт возвращает опыт вещи (в том числе события, лица) как опыт захваченности. Фейкт, в отличие от факта и фейка, не является категорией познания, но модусом существования, настроением, тоном. Вовлеченность в фейкт говорит о настроенности на то, что предшествует разделению на истинное и ложное, на фактическое и фантазматическое: она говорит, скорее, об интонации воли. Неразличимость факта и фейка вынуждает к принятию ответственности и оставляет место для произвола. Индивидуальная инвестиция — включенность в охоту за истиной, — всякий раз оказывается творческим домыслом, высказывание истины — правдоподобным мифом. Все это дает простор спору — вещь, событие, лицо оказываются как бы не законченными, а потому за них необходимо вести борьбу: в дискуссии, в альтернативном видении, во вскрытии ее ранее неразгаданной изнанки. Таким образом, цифровой универсум возвращает лицо, возвращает актуальный опыт не как опыт вещей, но как опыт согласия о вещах: знание явления в цифровой среде оказывается уже не столько явлением знания — дискурсивной системы координат, учреждаемой экспертными сообществами, сколько проявлением допредикативной ориентации, бытийных установок,

экзистенциальной настроенности. Факт утверждается специалистами, фейк создается ради провокации или наживы, фейкт не позволяет очистить вещь от ложных наслоений, но эти наслоения и не являются в полном смысле слова ложными — скорее, это след фантазии, ведущий в досубъективное, в допредикативное, в эскапическое, экзистенциальное. Согласно Канту, суждения вкуса хоть и не основаны на определенных понятиях, но имеют в основе неопределенную идею свехчувственного в нас: фейкт, будучи вещью как тяжбой, вещью-вне-себя, провоцируя свободу и драматическое беспокойство, дает нашим суждениям вкуса экзистенциальное расширение, реализует свехчувственное в нас, освобождая от патины дней, возраста, памяти, впервые для себя. Фейкт — испытательный полигон экзистенциальных проектов, наша способность обратиться к себе извне, увидеть себя множеством глаз цифрового космоса.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Франкфорт Г., Уилсон Дж., Якобсон Т. В преддверии философии: духовные искания древнего человека. М.: Наука, 1984. С. 32.

² Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М.: Прогресс, 1987. С. 136.

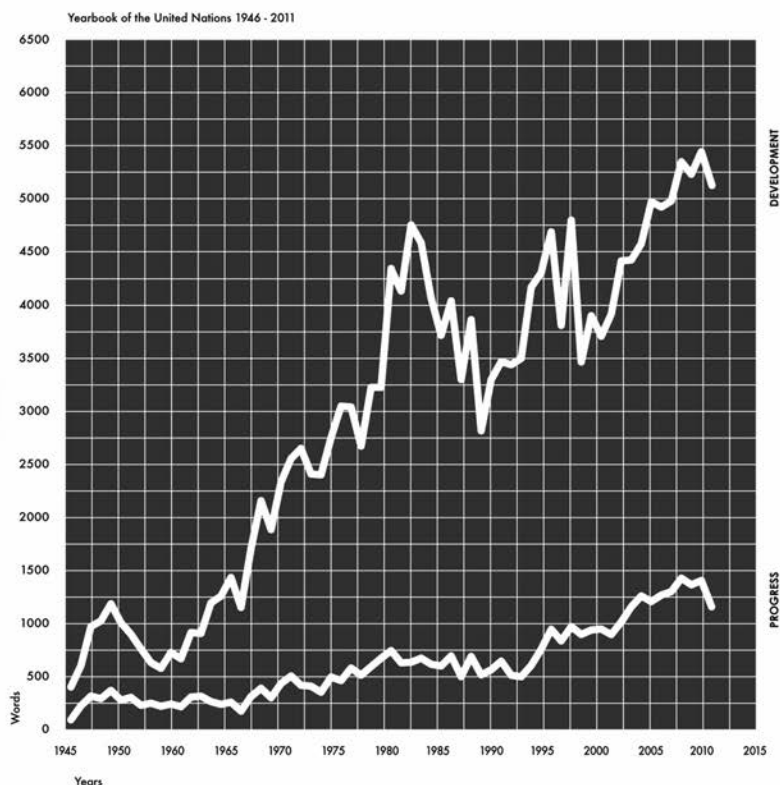
³ Фрейд З. Недовольство культурой // Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1992. С. 71.

Константин Очеретяный

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

PROGRESS vs DEVELOPMENT

in the World



Торил Иоганнесен «Прогресс vs развитие в мире», 2016. Из серии «Слова и годы» (2010–2016), отпечатки, 76 x 56 см. Предоставлено автором.

Рената Салецц

Искусство больших данных: невежество, мифы и фантазия прогресса

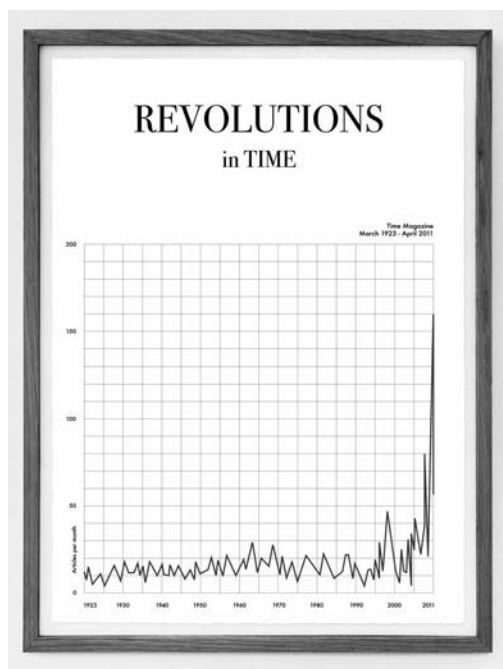
Несколько лет назад я председательствовала в комиссии, которая оценивала результаты работы исследовательских групп. Я не была связана с ними, а люди, производившие оценку, находились за границей. Эти обстоятельства должны были создать условия для объективной оценки исследовательской работы, что, конечно, имело серьезные последствия для ее финансирования в дальнейшем. Моя задача была довольно простой. Помимо помощи оценщикам в составлении отчетов, мне надо было поместить полученные результаты в экселевскую таблицу, которая автоматически подводила итог, предоставляя мне список победителей и проигравших. Я скрупулезно все это проделала. Однако, когда несколько часов спустя я вновь взглянула на форму, то почувствовала: что-то не так. Исследовательские группы, неизменно получавшие хорошие оценки экспертов, занимали не столь высокие позиции, как можно было предположить. Я вновь проверила, правильно ли перенесла все оценки в форму, но ошибок не нашла. Я нажала на кнопку расчета еще раз и получила те же результаты. Разочарованная, я решила сделать расчет самостоятельно. К моему удивлению, результаты оказались иными. Я отрицала возможность того, что компьютер мог совершить ошибку, и сделала расчет еще раз. В итоге мне пришлось признать, что в таблицу была заложена неверная формула. Когда я связалась с агентством, ее составившим, сначала мне никто не поверил, но, в конце концов, программисты компании подтвердили, что в алгоритме была допущена

ошибка, которую им удалось исправить в результате моей жалобы. До этого случая я как пользователь очень доверяла подобным формам, но теперь задалась вопросом — сколько подобных ошибок мы совершаем в нашей работе, полагаясь на компьютеры, и почему мы преимущественно игнорируем этот факт?

В мире больших данных мы имеем дело не только с потенциальными сбоями компьютеров, но и с высокой степенью непрозрачности, связанной с тем, как эти данные собираются, интерпретируются, кто имеет к ним доступ и возможность манипулировать ими. Также нельзя исключать ошибку выборки и не учитывать возросшее желание увидеть в данных то, что мы хотим увидеть. Сверх того, способ использования фирмами алгоритмов для прочесывания данных, как правило, является закрытой информацией.

Поэтому неудивительно, что большие данные открывают новые просторы для слепоты. Как это ни парадоксально, когда мы собираем большие объемы информации, люди внезапно начинают видеть паттерны в случайных данных. Исследователи больших данных, соответственно, указывают на то, что мы испытываем апофению: наблюдаем паттерны там, где их на самом деле нет, просто потому, что огромный объем данных может предложить связи, которые распространяются во всех направлениях¹.

Один из способов, при помощи которых мы часто взаимодействуем с пробелами, — это попытка их изобразить. Пробелы, лакуны в знаниях особым образом связаны с фанта-



Торил Иоганнесен «Революции в Time», 2011. Из серии «Слова и годы» (2010–2016), отпечатки, 76 x 56 см. Предоставлено автором.

зиями, которые мы создаем вокруг них. Искусство предоставляет возможность взглянуть на эти лакуны. Современное искусство очаровано новыми научными достижениями. Многие художники используют в своих работах изображения мыслительной деятельности, генетический код и знания в области астрофизики и физики в целом. Неудивительно, что и большие данные нашли свое место в области искусства. Например, норвежская художница Торил Иоганнесен в проекте «Слова и годы» обращается к большим данным для того, чтобы привлечь внимание зрителей к важным проблемам современного мира. Анализируя данные, приведенные в научных журналах, она создала картину, которая демонстрирует, когда и с какой частотой слово «кризис» используется в отношении природы и общества и как часто в статьях по генетике встречаются слова «жадность» и «желание»².

Еще до бурного развития статистики художники собирали данные и использовали

их в художественных произведениях. Например, в середине 1990-х годов русские художники Виталий Комар и Александр Меламид в рамках проекта «Выбор народа» проводили опросы в разных странах на тему: «Какую картину хочет видеть большинство населения?» Согласно представлениям людей, красивая картина должна содержать виды природы с горами, солнечным небом и каким-нибудь животным в естественной среде, в то время как уродливая — изображения абстрактных треугольников в темных, непривлекательных цветах. По результатам исследования художники создали два диптиха — самую красивую и самую уродливую картины³, которые вызвали у зрителей чувство разочарования — встретившись воочию со своим представлением, они лишились того чувства удивления, которое часто сопровождает хорошее произведение искусства. Воспринимая серьезно представления людей о красивом и уродливом произведении искусства, художники пытались передать словами и создать образ того, что нельзя было передать рациональным образом. То, что делает произведение искусства великим, обычно избегает слов, поэтому бывает просто объяснить, почему одно произведение искусства красиво, а другое — уродливо.

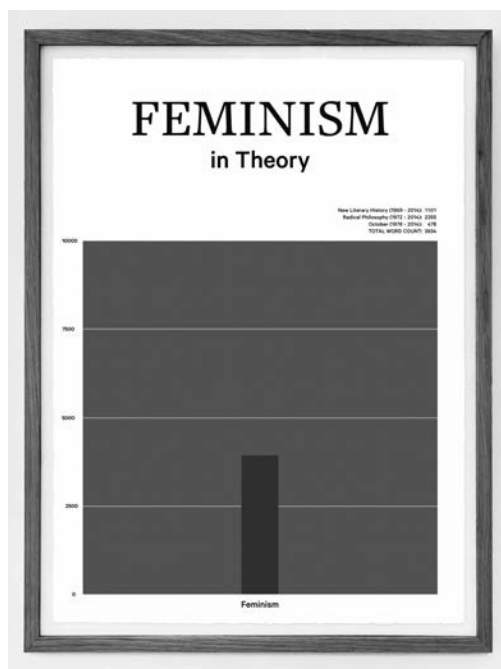
Чтобы описать природу того, что непросто передать словами, и того, что ускользает от рациональных представлений людей о самих себе и об окружающем мире, Жак Лакан использовал определение «реальное»⁴. Это определение не имеет отношения к тому, что мы обычно воспринимаем как реальность, но, скорее, к тому, что ускользает из восприятия реальности, формируемого при помощи языка, а также изображений.

В настоящее время осуществляются различные попытки приблизиться к этому реальному при помощи науки и новых технологий. Например, генетика и нейробиология показывают, что расшифровка генома и совершенствование сканирования мозга могут помочь нам лучше понять, что делает нас людьми. Большие данные по-своему пытаются приблизиться к секрету субъективности. Эти попытки открывают пространство для новых фантазий вокруг непостижимого

в субъективности. Доминик Кардон призывает нас задуматься над вопросами — о чем мечтают алгоритмы и как они воздействуют на человеческие желания? Хотя у нас часто создается впечатление, что с помощью алгоритмов мы можем избежать «тирании центра» и обеспечить диверсификацию общества, которое, как мы надеемся, в результате будет менее иерархическим, в действительности все обстоит наоборот, и алгоритмы позволяют сохранять неравенство. И мы не должны забывать о том, что устройства, предоставляющие данные, также становятся объектами, при помощи которых можно легко проводить новые формы хакерских атак.

Одна из самых поразительных кибератак случилась в США в 2016 году, когда большое количество камер безопасности и других бытовых устройств были заражены довольно простой программой, угадывавшей их предустановленные пароли, — часто «admin», «12345» или даже «пароль». После того, как эти устройства были заражены, они превратились в армию простых роботов, которым в определенное время было дано указание совершить кибератаку при помощи массива текстовых сообщений небольшой компании в Манчестере в штате Нью-Гемпшир, которая была гигантским распределительно-коммутиционным щитом с интернет-контроллером. Эта атака перегрузила линии связи компании. В результате многие американские компании, такие, как Twitter, Reddit, Airbnb и даже The New York Times, потеряли интернет-соединение или его скорость снизилась до минимума⁵.

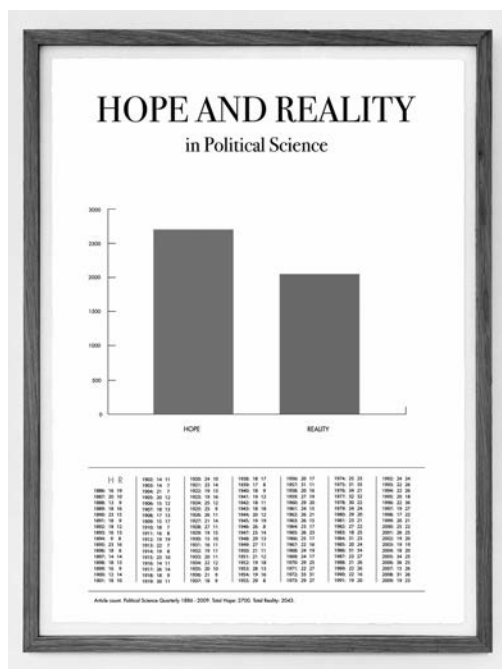
В то время как многие восприняли эту кибератаку лишь как временное неудобство, она предвестник гораздо более серьезных последствий. В эпоху интернета проблема заключается не только в том, что подобные взломы происходят в соединенных между собой холодильниках и камерах безопасности, но и в том, что они затрагивают все большее число медицинских инструментов и рекреационных устройств — таких, например, как часы для мониторинга сердечного ритма — транслирующих медицинскую информацию. Кибербезопасность этих устройств становится все более серьезной проблемой, по-



Торил Иоганнесен «Феминизм в теории», 2015. Из серии «Слова и годы» (2010–2016), отпечатки, 76 x 56 см. Предоставлено автором.

скольку государственные нормативные акты касаются финансовых данных или не относятся к медицинским записям⁶. С учетом того факта, что эти устройства являются портативными, возникают проблемы, связанные с их безопасностью, выходящие за пределы государственных юрисдикций. Вот почему некоторые эксперты по кибербезопасности призывают к производственному сотрудничеству в принятии стандартов безопасности до того, как возникнет какая-то серьезная кибератака, тогда как другие пытаются учить народ, как защититься от попытки взлома устройства и от присвоения личных данных новыми киберпреступниками.

Мы часто поощряем стремление к знаниям; однако нежелание знать имеет для нашего выживания не менее важное значение. Желание закрыть глаза, не видеть чего-то травматичного, или не вспоминать то, что причиняет боль и с чем сложно иметь дело — это стратегии, которые люди усво-



Торил Иоганнесен «Надежда и реальность в политической науке», 2010. Из серии «Слова и годы» (2010–2016), отпечатки, 76 x 56 см. Предоставлено автором.

или со страстью, равной той, которая их толкает на поиски новых знаний.

Природа такого невежества объясняется тем, что неким образом оно позволяет человеку дистанцироваться от того, что травматично. В частной жизни вытеснение помогает нам оттолкнуть то, что нам сложно осмыслить. Но что касается невежества, это выглядит так, словно у нас есть вся информация, но она к нам не имеет отношения. Например, человек информирован об угрозе, но ведет себя так, словно это его не касается. Такое невежество парадоксально породило ощущение всемогущества — в нашем восприятии мы сильнее, чем есть на самом деле. Чувство всемогущества может способствовать идее технологического развития и прогресса, которая не учитывает их негативных последствий.

Если сравнить невежество в использовании больших данных с отрицанием, которое

наблюдается по отношению к изменению климата, мы можем заметить сходство в том, как эти две формы игнорирования взаимодействуют с идеей прогресса. Люди в странах с развитой экономикой боятся признать себе в том, что вера в прогресс, лежащая в основе современного капитализма, — это нечто такое, что не может длиться вечно. Люди боятся столкнуться с перспективой того, что изменение климата может фактически привести к снижению экономического роста и что любое вмешательство правительства на рынке через различные механизмы контроля выбросов углекислого газа и введения штрафов для корпораций также может означать потерю идеи свободы, которая для многих связана с идеей свободного рынка. Даже люди, знакомые с предупреждениями ученых, часто следуют различным стратегиям, позволяющим им верить, что изменение климата само по себе не влияет на них. Они склонны отрицать как то, что изменение климата требует действий непосредственно от них самих, так и то, что обществу нужно изменить свой курс в отношении того, что оно воспринимает как развитие.

Это отрицание часто связано с тем фактом, что многие люди боятся перемен и беспокоятся по поводу того, что могут означать потенциальные изменения в отношении их будущего. Люди могут также опасаться, что в будущем исчезнет идея прогресса, который, как они надеются, будет продолжаться. Клайв Гамильтон предупреждает, что расплачиваться по счетам, выданным за невероятно ускоренное развитие в прошлом, основанное в основном на энергии ископаемых топлив, придется следующим поколениям⁷. Процветание экономики в развитых странах позволяет нынешнему поколению жить дольше и вести более здоровый образ жизни. Проблема, однако, состоит в том, что оно не заплатило полную цену за этот прогресс. Остальная часть цены будет взиматься с будущих поколений.

Что касается больших данных, у нас также есть чрезмерно оптимистичное представление о том, как эти данные способствуют прогрессу. И здесь тоже цену за эту веру заплатят наши потомки. Помимо проблем, связанных с ненадлежащим использованием дан-

ных, атаками консьюмеризма и новыми формами слежения, будущим поколениям придется иметь дело с тем, на что они никогда не давали согласия — что их данные будут собираться с момента зачатия. Вот почему исследователи, занимающиеся проблемами больших данных, предупреждают: наши представления о частной жизни и информированном согласии не учитывают тот факт, что сведения о детях сегодня собираются в большом масштабе, тогда как у них нет возможности контролировать или воспринимать влияние этого на их будущую жизнь⁸.

Оптимистично настроенные исследователи любят подчеркивать, что большие данные не следует рассматривать просто с негативной точки зрения, то есть люди могут быть уполномочены использовать данные в своих интересах, и что данные, находящиеся в открытом доступе, являются существенным подспорьем в научных исследованиях и социальных переменах.

Сторонники больших данных, таким образом, любят указывать на то, что человек должен иметь доступ к своим данным, чтобы иметь возможность в полной мере использовать их. Идея заключается в том, что устройства отслеживания и компьютер человека знают о его привычках больше, чем он сам. Знание собранных данных о себе поможет лучше ориентироваться в жизни. Марк Андреевич со скепсисом относится к такого рода энтузиазму, указывая на огромный дисбаланс власти, который существует между теми, кто собирает большие данные, и теми, кто является объектами такого сбора: «Даже если у пользователей был доступ к их данным, им не достало бы распознавания шаблонов или предиктивных навыков тех, кто обрабатывает совокупные базы данных. Больше того, даже если индивидам предоставить данные всех прочих (чисто гипотетическое условие), им не хватило бы места хранения и скорости обработки, чтобы понять данные и применить их»⁹. К этому замечанию можно добавить, что психоанализ уже во времена Фрейда открыл, что люди, к сожалению, могут рационально утверждать, что заботятся о своем благосостоянии, покуда бессознательно делают все, что противоречит этому представлению. Так что они часто

следуют не рационально провозглашенным целям, а по пути боли, вины и даже самонаказания.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Dugain M., Labbe C. *L'homme nu: la dictature invisible du numérique*. Paris: Plon, 2016.

² См. сайт художницы по http://www.toriljohannessen.no/Words_and_Years_page_1.html. Ссылки здесь и далее приведены по состоянию на 14 февраля 2019.

³ Dissanayake E. Komar and Melamid Discover Pleistocene Taste // *Philosophy and Literature* vol. 22 no. 2 (1998). P. 486–496.

⁴ Lacan J. *Ecrits: The First Complete Edition in English*. Translated by Bruce Fink. New York: W. W. Norton and Company, 2006.

⁵ Sanger D. E., Perloth, N. A New Era of Internet Attacks Powered by Everyday Devices // *The New York Times*, October 22, 2016.

⁶ Haun K., Topol E. J. The Health Data Conundrum // *The New York Times*, January 2, 2017.

⁷ Hamilton C. *Requiem for a Species*. London: Routledge, 2015.

⁸ Lupton D., Williamson B. The Datafied Child: The Dataveillance of Children and Implications for Their Rights // *New Media and Society* vol. 1 no. 15 (2017).

⁹ Andrejevic M. Big Data, Big Questions | The Big Data Divide // *International Journal of Communication*, 8 (2014). P. 1673–1689. Цит. на С. 1674.

Рената Салецл

Родилась в 1962 году в Словень Градец (Словения).

Теоретик психоанализа.

Автор множества книг, из которых на русском изданы: «О страхе» (2014), «Тиранья выбора» (2014), «(Из)вращения любви и ненависти» («Художественный журнал», 1999).

Живет в Любляне.



Дмитрий Окружнов и Мария Шарова «206 Partial content», 2017. Вид экспозиции в галерее XL, Москва. Фото предоставлено художниками.

Валерий Савчук

Цифровой горизонт искусства

Контекст существования радикально меняется на глазах — мы погружаемся в цифровую реальность в гораздо большей степени, чем осознаем это. Так открытой опцией комментариев, лайков или дизлайков человек принуждается к мгновенному сообщению, к самоощущению связанности с другим, к наслаждению сопричастностью, которые, в свою очередь, вызывают расслабляющее чувство уюта и безопасности, удерживающие его у экрана надежнее любых узилищ. Одновременно с появлением ослабляющего бдительность чувства комфорта, утраты воли и интереса к внесетевой форме жизни, заявляет о себе цифровой разум, который настойчиво устанавливается в тело пользователя, трансформируя «политическое животное» в животное бестелесное (подтверждая тезис Ницше, что человек лишь «болезнь Земли»), подчиняющееся командам двоичного кода. Удобство, легкость и безопасность постоянно открывающегося нового мира и непринужденность навигации в Сети имеет оборотную сторону: избыток безопасности опаснее самой опасности, ибо игла комфорта, на которую подсаживается человек, препятствует его росту, его полнокровной жизни, его воле к преодолению желаний. Легкость потребления массива цифровой формы репрезентации произведений в итоге обесценивает их. Непрерывность навигации вбирает на равных правах и аналоговые образы, и образы цифровые, и реальность наваждений и сновидений, и данные эмпирических наблюдений, и сопровождающий их дискурс. В этой навигации (далекой от второй платоновской) глубина проблемы не только не вскрывается, напротив, уплощается, редуцируясь до плоскости экрана, рискуя раствориться в бесконечности отсылок. Прихотливость поисков стал-

живается со строгой логикой поисковых платформ, закрепляющих способ получения удовольствий. Пользователь — эпифеномен сети отношений, производимых цифровым разумом. Легкости навигации соответствует имманентность метажелания в пространстве поисков и предпочтений выбора. Вот почему персональные стратегии прохождения маршрута не размыкают *предустановленный* характер желания, но, напротив, укрепляют его.

Разнообразные желания (а на поверку предсказуемо повторяющиеся) прочерчивают чистую линию движения от одной точки реализованного желания к другой, от нее к третьей и так далее. Тем не менее абстрактная свобода навигации укладывается в базу данных среднестатистического поведения потребителя популярного контента. Надо сказать, соматический паттерн телесного комфорта зависит от прогресса потребления, поскольку, с одной стороны, интернет-пользователь воспитан на доступности разнообразной информации, а с другой — зритель привык к разнообразию произведений в Сети, видеть которые до недавнего времени считалось роскошью. Выживать в этом мире помогает художник, оперативно реагирующий на перемены. В сложившейся ситуации искусство не стремится к чувству комфорта, напротив, оно является важным средством в набирающей силе стратегии работы с предельными состояниями. Именно поэтому господствующее на рубеже XX и XXI веков искусство проживания перед лицом всевозрастающих проблем требует адекватные формы искусства выживания.

Ныне человек не утруждает себя разрешением проблем, довольствуясь автоматизмом решения, утрачивая при этом модус лично продуманной мысли: конструкция коллектив-

ной мысли или цифрового разума, что здесь одно и то же, подменяет субъективные суждения. Разум, уповавший на всеобщность и объективность (неважно, в априористской ли версии, или эмпирической данности, или трансцендентальной), обретает реальность цифровой вселенной. Ему неведома остановка, а гетевское «остановись, мгновенье» подобно смерти. Остановка — смерть, движение — это возможность следующего клика. Формула «Остановись, мгновенье» произносится изнутри мгновения, изнутри аффекта, экстаза, то есть точка исхода совпадает с конечной точкой, как если бы аффект совпал с концептом, а событие — с рефлексией.

Философ дает концепт, художник — образ, сращенный с телом. Вместе они предлагают выбор тела, с разной интенсивностью переживающие и понимающие настоящее. Современник может примерить на себя различные форматы чувствующего тела, которое, подобно живописи, является *cosamentale* (Леонардо). Но если основательно продуманная, пусть и сколь угодно сложная, мысль философа завершается ясностью понимания, то в случае соразмышляющего с ним художника — образом, вбирающим опыт проживания. Рискуя, художник проделывает работу за всех, а зритель, переписывая ее результат, получает опыт неведомой интенсивности — ужаса и свободы, как, например, от работ Баския или Сергея Спирихина из «Новых тупых», или трудоемкой рукодельности, которой нагружены иероглифы китайского художника Сюй Бин, соединяющего технику наборной печати с традиционной живописью гошу. В одной из первых значимых работ — «Книги с небес» (1987–1991) — Сюй Бин предъявил более 4000 придуманных им «бессмысленных» иероглифов. Современный же знаток и любитель изобразительного искусства входит во вкус восприятия произведения сквозь призму сделанности (ему важно количество вложенного труда, затраченного времени). Он подобен средневековому крестьянину, впервые попавшему в город и сравнивающему затраты на постройку своего дома с затратами и количеством труда при возведении собора. Количество труда — мерило серьезности намерений художника. Воскрешенное мерило подлинности входит в противоречие с навыками визуального виндсерфинга, при

кчем с равной долей эмоциональной включенности — а вернее, равнодушием — пользователь скользит по самым разнообразным произведениям, образам, сообщениям, не делая ни один из них способом своего видения, исходным принципом объяснения сущего. Подобное легко увидеть в истории искусств: последователи авангарда, впитывая его эстетику, демонстрируют приемы и технику гораздо определенной, чем отцы-основатели, поскольку их творчество не сопряжено ни с предельным напряжением, ни с предельной радостью от открытия — например, Малевич после создания «Черного квадрата», по собственному признанию, «долгое время не мог ни есть, ни спать».

В изобразительном искусстве нетрудно в духе постструктуралистов признать отказ от единого центра и претензий на истину, декларируя равнозначность всех топосов, но невероятно сложно следовать провозглашенным принципам, репрезентируя свой топос. Но поскольку искусство оперативнее, чем более интернетная машина философии реагирует на сложившуюся ситуацию (отчего и становится актуальным), современные художники активно реанимируют еще-совсем-давно-умерших: в XX веке боролись с предметом — появляется новая предметность, в противовес тенденции материальной развоплощенности произведений рождается новая вещественность, осмеивали искренность — появляется новая искренность поверх осознания ее манипулятивного потенциала, распрощались с повествованием — появляется новая сюжетность, с живописью — открытие новой живописи, нового реализма. В растущей массе художественных высказываний реанимируется интерес к фундаментальным оппозициям космоса и хаоса, жизни и смерти, разума и чувства, небесного и земного, и все это в привязке к локальному топосу, осознающему свою уникальность и значимость. Выражение этого — топологическая рефлексия, глокализация, продумывание события в ситуации тотальной неразличимости факта и фейка — фейкта (К.А. Очеретяный). Приобретает четкость магистральная линия движения от тотальности к локальности. Действительно, локальность осознается важнейшим фактором существования. Мало кому интересны домашние подделки под ми-

ровые художественные тренды — а именно они выдают «чувство меньшей значимости» (И. Э. Грабарь). Но зеркальный этап заканчивается. На повестке дня выработка своего *собственного*, не редуцируемого к прежним стилям искусства, то есть — внимание к простым формам жизни, к повседневным вещам и ситуациям в свете понимания того, что цифровая форма существования придет на смену материальной стадии человека. Произойдет, наконец, отказ от назойливого подражания актуальной художественной повестке Европы, Америки, а теперь и Китая. Пространство-время, не втягивающееся в воронку значимости жизни здесь и сейчас, в своем доме, в своем регионе, обречено на символическое опустынивание.

Извечная задача: искренним у нас признается только радикализм. Но искренность не равна актуальной повестке: прагматике действия и количеству труда, вложенного в произведение. Противное находим в лозунге «за актуальное искусство», который легко конвертируется в требования «За чистоту Антарктики», «За сохранение поголовья нильских крокодилов», «На Луну с чистой совестью». Легко, отказавшись от проблем своего топоса, тематизировать перемещение на «Луну с чистой совестью», однако именно удержание своего топоса, своей телесности, своей образной системы (как упоминавшийся выше Сюй Бин, например) вызывает по-настоящему живой интерес. Художник вне контекста мало любопытен художественному сообществу и обществу в целом.

В свете этого поразительно, как у раскритикованного и отвергнутого в качестве инстанции власти и насилия нововременного разума все еще остается позитивный ресурс, переписываемый цифровым разумом. Архитекторы цифровизации, столкнувшись с рудиментарной активностью объекта, с силой контекста и волей топоса, в попытке осмыслить и понятийно удержать власть коллективного субъекта, не изобрели ничего лучшего, как соединить далекие, стоящие на противоположных полюсах концепты: разум и цифру, классическую истину и фейк-в-качестве-истины в цифровой форме данности мира. Сама же цифровая реальность, ее всеприсутствие задают ориентиры соотношения ее со структурой нашего присутствия. Так, например, ин-

тернет-доступность образов высокого качества жизни, присущая «золотому миллиарду», привела к тому, что теперь на эти стандарты жизни претендуют уже шесть миллиардов. Чтобы обеспечить рост уровня жизни такого количества населения, нужны принципиально новые способы промышленности, орудия труда и производства энергии, которые в пределе должны быть эффективнее в шесть раз. Устранение человека из мира вещей с их материальной тяжестью и неподатливостью — конечная цель цифровизации. Максима ее персонального самоотчета такова: я чувствую, что ничего не чувствую. И попытка отследить необратимые последствия распространения цифровых технологий на социум и жизнь человека в целом, быть может, невозможна, признаем, что их — пусть и поверхностная инвентаризация — была бы не только долгой, но и не осуществимой. Однако же стоит указать на наиболее знаковые из них. И в первую очередь к ним следует отнести режим новых войн: медиа-, сетевые и гибридные, ведущиеся за господство в глобальных цифровых просторах и направленные на локальные сетевые диаспоры, а через них — и на внесетевые группы населения. Игнорировать это художник уже не может, ибо войны идут на и в его теле. Посему не только философ, но и художник может предсказывать характер будущей войны, войны за выживание. Если модерн был одержим преображенным будущим, а постмодерн — безусловностью и всесилием настоящего, то наступившая эпоха постгуманизма живет под страхом осознания истончающегося прошлого, демонтажа его демократических институтов и художественных стратегий. И художник знает это.

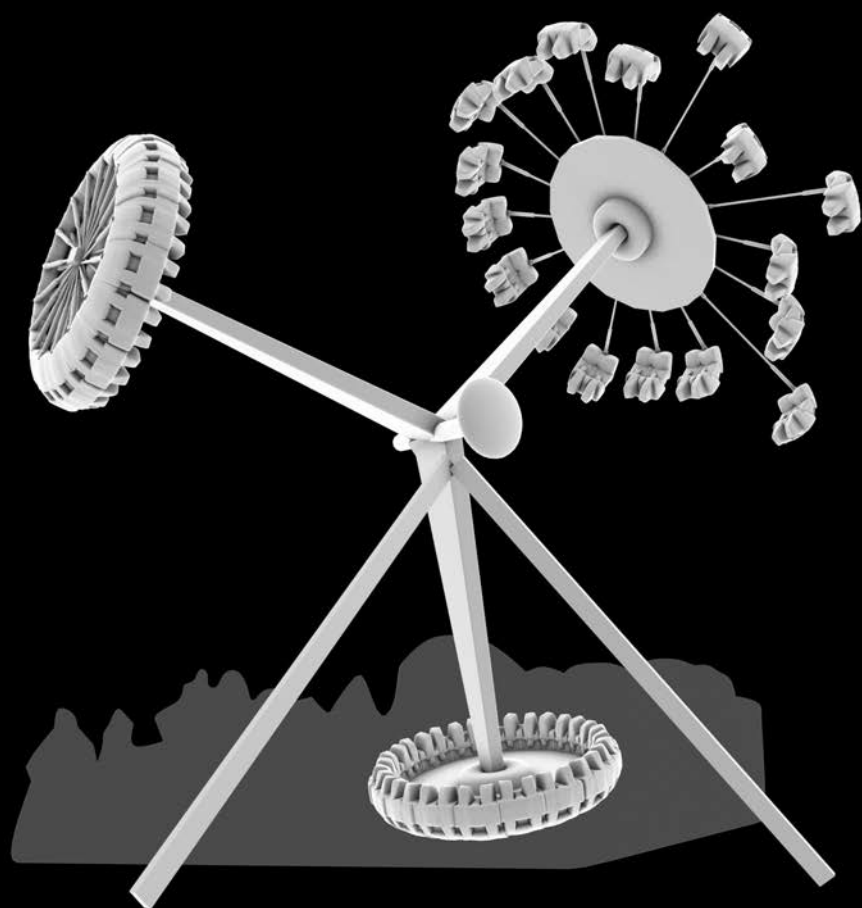
Валерий Савчук

Родился в 1954 году в Краматорске.

Философ, теоретик искусства.

Автор множества статей и книг, среди которых «Конверсия искусства» (2001), «Режим актуальности» (2004), «Философия фотографии» (2005, 2015), «Топологическая рефлексия» (2012), «Медиафилософия» (2013) и другие.

Живет в Санкт-Петербурге.



Тиль Новак «Проект центрифуги для мозга» (The Centrifuge brain project), 2011.

Дмитрий Галкин

Недетское детское: цифровая культура, постправда и биополитика

Цифровой иллюзион

Современная цифровая культура — грандиозная помойка всякого рода лжи и фальсификации. И это весьма распространенное критическое представление о качестве информации, которую мы производим и потребляем благодаря цифровым технологиям. Как будто Фотошоп (известная программа для обработки изображений компании Adobe) и создавался для того, чтобы день и ночь генерировались терабайты подделок. Хороший дизайнер скажет, что все это ерунда. А какой-нибудь следователь, работающий с цифровыми уликами и доказательствами, точно засомневается. Что же делать? Для начала неплохо бы совершить простой, но несколько парадоксальный шаг: признать, что цифровые фейки — это правда, а не просто экранная имитация того, чего в реальности не было. Именно так! Их существование, массовое распространение и живое функционирование — вполне себе правда нынешнего цифрового мира. А любая апология цифровизации — превозношение еще более масштабной фальсификации. Точнее — более масштабной правдификации. Люди ведь всегда жаждали прекрасной лжи и любили ее: от религиозных обещаний, киношных фантазий до женских уловок с удлинением и увеличением всего, что привлекает мужской пол. И никто не сомневается, что в моменте — это правда, и еще какая! Остается лишь добавить убедительный нарратив, красивую историю. В цифровом мире такая правда, может быть, даже приближает нас к некоей истине... не дай Бог!

Для закрепления этого важного противоречия цифровой культуры вспомним важнейшую дискуссию о прозрачности, или транспарентности (от англ. transparency). В своих исследованиях¹ мы не раз указывали, что культурное значение цифровых технологий необходимо мыслить в фундаментальных дилеммах, прочно с ними связанных. Одна из таких дилемм — это противоречие между прозрачностью и надзором. Идея транспарентности основана на возможности не только проследить все действия и операции с применением цифровых технологий, но также на легкости доступа к различным данным в цифровом виде. Например, обязательная публикация документов по государственным контрактам в интернете делает более прозрачными для граждан расходы бюджета. Однако обратной стороной транспарентного мира быстро становится возможность тотального контроля и надзора за людьми с помощью доступности их цифрового следа в интернете, на камерах наблюдения, в электронных банковских операциях и так далее. Прозрачность дает свободу информации, быстро преобразуемой в тотальный контроль. То есть с прозрачностью и надзором все примерно так же, как с правдой и фальсификацией, только есть свои нюансы.

Никто лучше художников, конечно, не знает, как работать с правдой лжи. Разве только политики? Digital culture предлагает большой набор инструментов для художественных экспериментов. Один из них нам демонстрирует немецкий художник Тиль Новак.

Одна из известных работ Новака называется «Проект центрифуги для мозга» («The Centrifuge Brain Project», 2011). Она экспонируется как документальный фильм, в основе которого нарратив об ученом-изобретателе, придумавшем центрифугу для мозга. Вместе с фильмом на нескольких экранах демонстрируются видеодокументация его изобретений, а также старые бумажные чертежи из мастерских, где изобретения воплощались в жизнь. Главный герой проекта когда-то решил доказать гипотезу о том, что при снижении действия гравитации коэффициент интеллекта человека существенно возрастает. Для доказательства он решил использовать самодельную центрифугу, благодаря которой желаемый эффект можно получить в лабораторных условиях. Но эксперимент не удался, машина сломалась, а изобретателя уволили из университета. Оставшись без ра-

боты и финансирования, наш ученый решил искать удачи в строительстве новых аттракционов-центрифуг для парков развлечений. В чем и преуспел. Его аттракционы с различными степенями свободы, ускорениями и размерами не только развлекают людей, но и служат уникальным исследовательским оборудованием для доказательства того, что избавление от силы тяжести — это избавление от неразумия, ибо тяжесть земная отнимает у нас слишком много ума. Чем это не инновация в самом позитивном и современном смысле этого слова? Наука движет изобретениями и работает на самые возвышенные человеческие устремления — разумное совершенствование человека.

Видеоматериалы об удивительных аттракционах сделаны с такой документальной достоверностью и так убедительно подкреплены аналоговыми чертежами, что первый во-



Тиль Новак «Проект центрифуги для мозга» (*The Centrifuge brain project*), 2011.

прос, который возникает у зрителя, — а где это?! Ведь на видео мы наблюдаем вполне обычные парки развлечений, с обычными людьми, звуками и шумами, снятыми на простую камеру с подрагивающей рукой и местами нечетким фокусом. Автор этих строк интересовался у посетителей выставки, есть ли у них сомнения в достоверности увиденного? В среднем более 60 процентов людей совершенно не сомневались, что это правда. Из общения с художником я сделал вывод, что процент «верующих» по его наблюдениям не менее 80-ти! В комментариях он заметил, что в одном из больших религиозных сегментов интернета (догадайтесь, каком?) бурно обсуждались его аттракционы как западные методы пыток и истязаний для неугодных... Но в чем же причина этой тяги к цифровой лжи?

С чем у обычного человека ассоциируется парк аттракционов? С детством. Мы готовы обмануться даже ради маленького намека на тот мир, который был таким чудесным, свежим и радостным. Мы примем любой фейк, который убедительно покажет нам возможность хоть ненадолго туда вернуться или хотя бы заглянуть. Как только включается детство, граница между вымыслом и реальностью начинает стираться, ибо на том и зиждется счастье ребенка в его мире, где реальны все сказки и фантазии. Взрослому тоже в эту детскую «ложь» хочется верить и не думать о правде. Для этого ему нужен художественный «наркотик». Правда, «наркотик» Тиля Новака работает не только в направлении регрессии к ребенку, но и в направлении к новому взрослому, готовому осознать эту новую ситуацию человека в цифровой культуре, где фейк оказывается новым видом правды — постправды. Такой холодный художественный душ: добро пожаловать в мир детских фантазий, а сразу из него — в недетский мир цифровых фейков. Художественный фейк становится проблематизирующим методом, который сначала выманивает человека в потерянный рай ребенка, а затем выгоняет в реальность цифровой постправды.

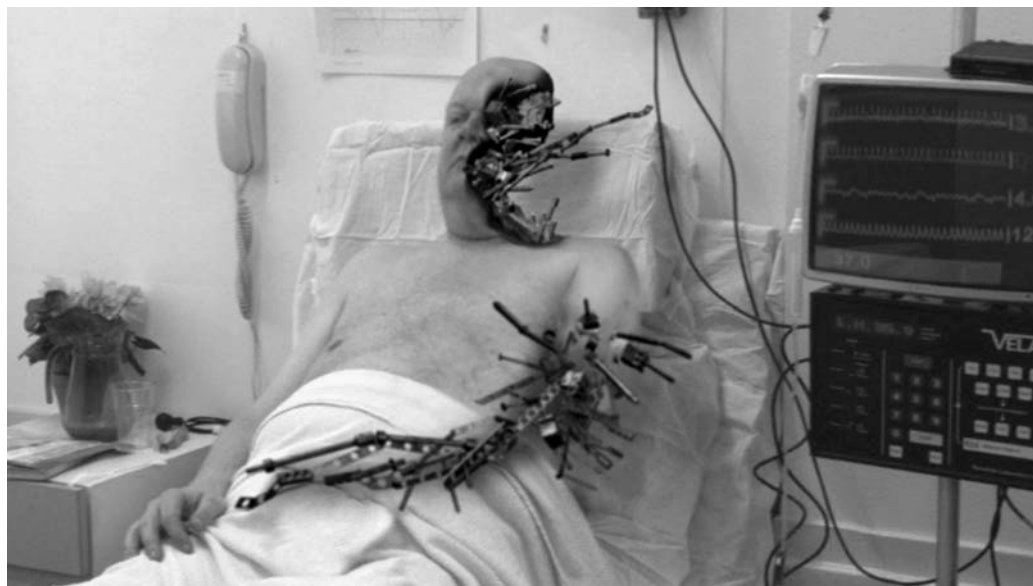
Похожую стратегию использует голландский художник Флорис Кайк в своих фальшивых документальных фильмах в жанре мо-

кьюментари. Один из них называется «Металлорак» (2006) и выполнен в лучших традициях научно-популярных фильмов «о главных проблемах человечества». По версии Кайка, одна из таких проблем — распространение нового заболевания — металлорак. Он возникает из-за конфликта тканей организма человека и различных имплантатов (например, зубных). Болезнь проявляется в том, что металл начинает вытеснять ткани человека и замещать их. В фильме мы видим различные стадии болезни, разрушающей тело мужчины, у которого вместо конечностей торчат уродливые железные прутья. Половина черепа также «съедена» железом. Мужчина продолжает двигаться, пытается общаться с врачом, однако болезнь необратима. Как и Тиль Новак, Кайк настолько убедителен в визуальной правдоподобности истории, настолько дотошен в деталях монтажа цифровой анимации в кадре и аккуратен с каноном документального нарратива, что не поверить в эту историю практически невозможно.

Благодаря Кайку мы легко обнаруживаем еще одну важную уловку. Конечно, он также умело активизирует наше недетское детское: разные страшилки и пугающие истории переполняют мир ребенка, смешивая реальность и воображение. Он также кропотливо подсаживает нас на «достоверные» детали в кадре. Но, кроме этого, художник виртуозно играет с типовой нарративной структурой документального фильма, которая сама по себе должна вызвать наше доверие. Постправда фабрикуется не столько реальностью того, о чем повествование, сколько форматом/канонem самого повествования. Никакой истины или лжи нет за пределами рассказа — это мы прекрасно знаем из герменевтики. В цифровой культуре рассказ обретает «мясо» реальности просто за счет экранного правдоподобия.

Наука и биополитика постправды

Годом раньше Тиля Новака — в 2010-м — молодой британский художник Туур Ван Бален (работает в дуэте с Ревиталем Козном) представил проект «Золотые голуби». В кратком изложении суть проекта такова:



Флорис Кайк «Металлорак», 2006.

с помощью инструментов синтетической биологии мы создаем бактерию, которая изменяет пищеварение голубей таким образом, что они начинают испражняться мылом. В экспозиции этой работы, получившей в 2011 году престижную награду фестиваля Ars Electronica, вы, однако, живых голубей не увидите. Тем более — самого мыла. Только забавную голубятню, интерфейс для более удобного нанесения голубинового мыла на ветровое стекло авто и фильм-документацию с трогательным биографическим нарративом. Это пустое место, конечно, сразу вызывает вопросы: где голуби и не вранье ли это все? Нас решили разыграть? Разумеется, мы имеем дело с сознательным замыслом художника и просто елеем для улады знатоков и гурманов всевозможных концептуальных трюков!

Мы выбрали эту работу (как и работы Новака и Кайка) в качестве образца того, что можно было бы назвать интеллектуальным тараном (или капканом), основанном не столько на провокации, сколько на виртуозном обращении с современными разломами правды и достоверности. Утверждение, что голубь может испражняться мылом, зву-

чит как привычная разновидность неправды: шутка, анекдот, дурацкая фантазия, небылица. И это, конечно, все тот же детский мотив восприятия смешного и дурацкого — реальным может оказаться то, что подсказывает самый дерзкий эксперимент! Сбросить кота с девятого этажа или мутировать голубей? В нашей истории самих птиц живьем и голубиное мыло никто не показывает... Значит, здесь точно что-то не так! Тогда при чем здесь наука? Конечно, она здесь нужна только для того, чтобы замаскировать анекдот про голубей. Наука, вероятно, должна создать «дымовую завесу» убедительности и достоверности для веселого розыгрыша биоартиста. На первый взгляд, именно так и оформляется разлом между вымыслом в образе несуществующих голубей и достоверностью в виде научного знания и метода, таранящей спящий разум граждан сомнительным искусством.

Однако, если немного глубже разобраться в сути работы Ван Балена, то вся история окажется не таким уж заурядным фейком. А может быть, и произведет впечатление чистой правды. Итак. Художник (в коллаборации с биологом Джеймсом Чаппелом) дей-

ствительно создал в лаборатории ту самую бактерию, которая может изменить метаболизм птиц. Технически это выглядит примерно так: в бактерию лактобацилла, отвечающую за пищеварение голубя, добавляется новый биокирпичик (или *standard biological part*), изменяющий ее генетическую информацию и функциональную задачу — производить липазу и понижать уровень баланса Ph. Кроме того, этот «кирпичик» добавляется в открытый научный реестр таких биокирпичей и становится доступен любому. Остается скормить синтетическую бактерию реальной птице и начать тестирование мыла! Однако этого уже сделать нельзя. Не позволяют существующие сегодня в Европе правила обращения с лабораторным биоматериалом. В данном случае его просто нельзя выносить из лаборатории для тестирования.

Следовательно, художник нас обманывает и чего-то не договаривает (не показывает) лишь потому, что это — чистая правда с научной точки зрения и всего лишь очень реальная возможность с точки зрения политики и права. И далее в искомом разломе вымысла и правды включается наш интеллектуальный таран (или капкан): дело в том, что за пределами научной лаборатории такую манипуляцию на основе открытых данных реестра *Standard biological parts* может проделать любой энтузиаст биохакер, не обращая внимания ни на какие ограничения. Для Ван Балена эта возможность очень скоро должна стать чем-то похожим на манипуляции с детским конструктором Лего, только биологическим.

Итак, арт-фейк как интеллектуальный таран, пропагандирующий трудную и неочевидную правду, отсылает нас в мир невозможного возможного. И здесь нет ничего сложного. В научно-технологической оптике «золотые голуби» вполне возможны. А в юридической — нет. Вполне правдивый компромисс — это интервенция энтузиастов-самопальщиков, которые смогут проигнорировать ограничения и осуществить возможности. Что дальше? Дальше следующая серия фейков и интеллектуальных таранов/капканов, поскольку биохакерам понадобится не только маскировка, но и другие интересные вымыслы, чтобы удивить (не)доверчивых граждан.

А основным событийным параметром вновь будет какое-то подозрительное отсутствие — главный генератор постправды.

Разумеется, идея иллюзии как правды и фальсификации как достоверности вовсе не нова. Ее корни мы обнаруживаем в религиозных мифологиях, и это, пожалуй, один из самых любопытных сюжетов для спекуляций в жанре так называемой технотеологии. В технологической фабрикации мира в поле привычной правды остается только сама техника. Смысл же ее тотального распространения — в генерировании все более масштабных иллюзий и подделок реальности, все более манящего недетского детства.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Галкин Д. Цифровая культура: горизонты искусственной жизни. Томск: Томский университет, 2013.

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор.

Профессор Томского государственного университета.

Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013).

Живет в Томске.



«KOMAR & MELAMID», вид экспозиции в ММОМА, 2019. Фото предоставлено ММОМА.

Маргарита Мастеркова-Тупицына и Виктор Агамов-Тупицын

Американская мечта

KOMAR & MELAMID

Куратор Андрей Ерофеев

**Московский музей современного
искусства**

22.03–09.06.2019

JUMBO LOVE© ГЕНРИХ ХУДЯКОВ

Куратор Виталий Пацюков

**Московский музей современного
искусства**

22.03–19.05.2019

Маргарита Мастеркова-Тупицына: Сначала объясню, почему для нас важен этот разговор о выставках Генриха Худякова и Комара и Меламида, которые проходят в музее ММОМА. Эти художники сыграли немаловажную роль в формировании нашего отношения к искусству, и главное — применительно к ситуации, в которой мы и они оказались в Нью-Йорке в одно и то же время.

Виктор Агамов-Тупицын: Добавлю, что мы с ними взаимодействовали не только в Нью-Йорке, но и в Москве. Так, K&M участвовали в «Бульдозерной выставке», организаторами (одними из) которой были мы. Немало событий, сопряженных с этим, нас объединило. Ну и после «бульдозерной эпопеи», то есть во время «Измайловской выставки».

М. М.-Т.: Ну, да. Знакомство в двух разных контекстах — до эмиграции и в эмиграции. Своего рода дихотомия, которая достаточно интересна.

В. А.-Т.: Соц-арт, как известно, был придуман Комаром и Меламидом и потом (почти одно-

временно) подхвачен коллегами и друзьями-художниками. В одной из статей (в журнале «Арт-форум», 2007) я писал о нетранспортабельности соцреализма в том смысле, что его нельзя было (или почти нельзя) перевезти из Москвы с целью имплантации на нью-йоркской художественной сцене, поскольку тамошний зритель не имел доступа к идеологическому контексту и риторике официального искусства «советского разлива». Непосвященная публика вряд ли могла понять, что в работах K&M произошло перемещение соцреализма из сферы аффирмативного восприятия в сферу отчужденной оптики. Ключом к пониманию стала ирония. Ирония как инструмент трансгрессии. И не только. Соц-арт — это художественная деконструкция риторики соцреализма, и K&M были первыми, кто предложил критический анализ и демонтаж этой риторики ее же средствами. В те времена они не знали, что такое «логоцентризм», но с успехом выявляли зависимость визуальных клише от речевых факторов и связанную с этим традицию «вгля-



«Jumbo Love© Генрих Худяков», вид экспозиции в ММОМА, 2019. Фото Иван Новиков-Двинский. Предоставлено ММОМА.

дываться в сказанное» и «вслушиваться в изображенное».

М. М.-Т.: Что касается соц-арта, то ресурс определений и аналогий, с учетом объема, написанного мной и тобой о К&М, уже исчерпан. Поэтому не грех напомнить об автобиографических фактах, инициировавших интерес к этим художникам. Я, например, в первый раз услышала о Комаре и Меламиде от художника Николая Вечтомова, который принадлежал к «лианозовской» группе. При этом он с большим интересом рассказывал о том, как К&М ходят по мастерским и показывают слайды своих работ. По-видимому, они также приходили к Рабину и к другим *нонконформистам*. Не все, конечно, были восхищены, но он был.

В. А.-Т.: Вечтомов причислял себя как к модернистской традиции, так и к неомодернистской, а К&М — это нечто другое. Не только *клинамен* (отклонение), но и *клинамен климена* — отклонение от отклонения.

М. М.-Т.: Что меня заинтересовало на уровне анализа — это то, что К&М были первыми представителями русского неофициального искусства, которые дистанцировались от студийности. Я имею в виду саму идею студии, куда приходят коллеги или друзья, в основном по три-четыре человека, а может, и меньше, и приобщаются к искусству, ритуально «воздвигнутому» на мольберте. Эту парадигму К&М разрушили полностью, и хотя у них тоже были картины, они, тем не менее, решили отказаться или, как ты говоришь, «отклониться» от студийных ритуалов камлания вокруг мольберта и действовать на другом уровне.

В. А.-Т.: Они показывали Вечтомову и другим художникам лианозовской школы именно слайд-фильм?

М. М.-Т.: Да, и это означало отчуждение от студийности, от «оригинала» в качестве референта и от того ритуального пространства, в котором (как в палате № 6) обретался умнейший Илья Кабаков, тоже сидевший в своей студии, куда все должны были «прийти, посмотреть и приобщиться». Дерекреация этой традиции — самое интересное из всего, что экспонировалось на московской выставке К&М, где полностью смещены различия между оригиналами и копиями, включая наклеенные на стене ксероксы оригинальных работ. Похоже, что это не какой-то осознанный кураторский прием, а результат невозможности достать оригиналы. Пример — «Встреча Бёлля с Солженицыным» (на даче у Ростроповича). Я видела эту работу в Нью-Йорке, когда мы с тобой пришли на выставку в 1976 году, но сейчас меня поразила ее совершенно потрясающая фактура, сделанная из какого-то блестящего материала. Жаль, что этот замечательный оригинал оказался пленником в окружении копий.

В. А.-Т.: Интересно, что художники уровня Вечтомова и Рабина — неомодернисты, продолжатели модернистской традиции, которым К&М показывали свои слайд-фильмы, отзывались о них вполне доброжелательно. То, что все это могло «плюралистически» ужиться в одном и том же пространстве, говорит о многом. В неофициальных художественных кругах К&М выделялись как интеллектуалы и яркие собеседники, а также тем, что были «в курсе» американского концептуализма, так как имели доступ к журналу «Аваланч» (Avalanche). В те времена они идентифицировали себя с концептуализмом, что для Москвы было крайне редким явлением. Об этом тогда мало кто говорил, а они уже читали книгу Урсулы Майер, которую (уезжая) подарили Юрию Альберту.

М. М.-Т.: Хотя это был 1974 год, какие-то манифестации постмодернизма уже имели место на Западе, и К&М получили все дивиденды, связанные с «Бульдозерной выставкой». Они попали в «резьбу» нью-йоркского арт-мира, в отличие от неомодернистов, о которых ты говоришь. Это было совершенно нереально при всем к ним уважении.

В. А.-Т.: Расскажи в нескольких словах о тех выставках соц-арта, которые ты курировала, и, в частности, о выставке в галерее «Семафор», а потом в «Новом музее», где участвовали K&M.

М. М.-Т.: Но до этого я делала еще выставки «Nonconformism» и «Russian New Wave», где они тоже участвовали, то есть на самом деле все началось несколько раньше. Не отрицая талантов K&M, необходимо признать, что они стали довольно известными художниками благодаря галеристу Рональду Фельдману, который в 1976 году сделал их выставку в Нью-Йорке. Фельдман был значимой фигурой, так как регулярно выставлял политически ангажированных художников... У него выставлялись Крис Бёрден, Лес Левин и многие другие. К тому же он прославился выставками Йозефа Бойса, которого почему-то никто до него не выставлял в Нью-Йорке. А что касается K&M, то звездная болезнь, которой они заразились в Нью-Йорке, очень мешала другим художникам-эмигрантам — в том смысле, что возникла невероятная конкуренция. Иногда с ними было сложно работать, особенно в групповых выставках...

Мне бы хотелось перейти к Худякову, с которым мы были знакомы в Москве и сумели сохранить дружеские отношения в Нью-Йорке. Генрих — это поэт-экспериментатор, одержимый словесностью на всех уровнях, включая визуальную поэзию. В Москве он делал книжки, «кацавейки», и позиционировал себя как визуальный поэт, но не как художник. Я с ним познакомилась, когда была подростком, так как он дружил с моей тетей, художницей Лидией Мастерковой.

В. А.-Т.: А меня с Худяковым познакомили смогисты Леонид Губанов и Алена Басилова. Я бывал у него дома, и мы вместе ходили на (неофициальные) просмотры зарубежных фильмов — Бергмана, Годара, Антониони, Феллини, что на самом деле было совсем не просто, поскольку нужно было каким-то образом попасть в кинозал, предназначенный для «избранных». Мы порой прыгали в окна подвала, не зная, какая там глубина и не разобравшись ли мы, но потом с неподдельным удовольствием смотрели эти фильмы, после чего обсуждали их по дороге к метро. Жаль, не запомнили, о чем говорили, как это сделал Жиль Делез, ходивший в кино с Мишелем Фуко — обмен

впечатлениями, происходивший на обратном пути, завершился написанием двухтомника Cinema I (1983) и Cinema II (1985).

М. М.-Т.: У Худякова была своеобразная позиция — яркого, но немного униженного человека. Может быть, от избытка гордыни... При этом он хорошо знал английский и был переводчиком.

В. А.-Т.: В Нью-Йорке мы на первых порах жили в отеле «Лэйтэм» (Latham), где помимо нас обитали Худяков, Мамлеевы и Лимонов со Щаповой.

М. М.-Т.: Мы-то оттуда уехали достаточно быстро, а вот Генрих задержался. Все его работы и всю придуманную им одежду он начал делать именно в этом отеле.

В. А.-Т.: Помню, как я ему польстил, сказав, что его работы похожи на мондриановские, на что он ответил: «Нет-нет. Мои лучше». Ты тут же поинтересовалась: «А чем?». «Мои ярче!» — ответил он. Вот это типичный Худяков...

М. М.-Т.: Мне кажется, его работы действительно были сначала очень яркими. Он это начинает в 1979 году, что отражено в каталоге выставки «Visionary-Non-Wearables», которую я организовала и курировала в 1982 году в Центре современного русского искусства (Contemporary Russian Art Center) в Нью-Йорке. Там впечатление от работ Генриха было совершенно отличным от московской выставки. С другой стороны, это как бы «раненое» искусство, что он и сам подтверждал, когда использовал *band-aids* и когда яркость его работ уже начинала тускнеть.



«Jumbo Love© Генрих Худяков», вид экспозиции в ММОА, 2019. Фото Иван Новиков-Двинский. Предоставлено ММОА.

В. А.-Т.: Или становилась утрированной.

М. М.-Т.: Да. Но на выставке в ММОМА эти метаморфозы совершенно не отрефлексированы. Даже у Комара и Меламида в книге, которую напечатал BREUS Foundation, приводятся ранние работы, включая те, которых не было на выставке. Чувствуется попытка воссоздать процесс развития художников. А у Худякова наоборот — полностью отрицаются истоки и начало его творчества. Отчасти из-за того, что он все записал или «замазал», снивелировал посредством *band-aids*. Дихотомия «success and failure» (успех и неудача) — очень важная идея, и мы ее много раз обсуждали. Но в его экспозиции мы видим только эстетизацию неудачи («failure»).

В. А.-Т.: Да-да. Я бы сказал, что экспонируются предикаты сознания, свидетельствующие либо о разрыве с канонами модернизма, либо доводящие его, по словам Хлебникова (в стихотворении «Крученных»), «до конца, до самоубийства». Все эти его цветовые эффекты были действительно доведены до самоубийства. Помнишь, как в Нью-Йорке мы образовали творческую группу — Лимонов, Мамлеев, Худяков, Бахчанян и мы с тобой?

М. М.-Т.: Кстати, твое интервью с Генрихом в журнале «А-Я» — уникальное, так как там звучит его голос, еще верившего в «American Dream» (американская мечта)... А ведь он действительно ходил во всякие «фирмы», которым пытался продать свои дизайны, желая, чтобы их реализовали и растиражировали. То есть из поэта он превратился в продуктивиста, как Маяковский в период ЛЕФА.

В. А.-Т.: Но Худяков апеллировал к дизайну, создавал образцы одежды, костюмов, галстуков.

М. М.-Т.: Ну, это не важно. Маяковский тоже дизайном занимался. Он же общался с Бриком, а Брик был продуктивист. То есть та же самая позиция: вот я был поэт, но сейчас хочу оказывать эстетическую помощь людям из этических соображений. При этом Генрих неизменно получал отказ и в результате переименовал пафос продуктивиста в то, что представлено на выставке в ММОМА.

В. А.-Т.: Мы же дали одному из организаторов выставки диск с записью чтения Худяковым своих стихов. Он ведь всегда блестяще их декламировал.

М. М.-Т.: Да, и в одной из комнат звучало его чтение и висели стихи. На мой взгляд, это идеальная комната. Все остальное — более или менее беспорядочно, хотя сейчас беспорядок очень моден, особенно с точки зрения более молодых зрителей.

В. А.-Т.: Многие работы, которые представлены в ММОМА, выставлялись на выставках, которые ты курировала.

М. М.-Т.: Но это неважно. У меня нет ностальгии. Там, например, как мне известно, висит мой портрет («Пионерка»), но я его даже не видела. Там такой странный выставочный дизайн, что я даже и не нашла себя в экспозиции...

Интересно, что Худяков и Комар периодически общались в Нью-Йорке, но нельзя сказать, что это было особо дружественным общением. Может быть, по причине явной или скрытой конкуренции, потому что Комар и Меламид были успешными, а Худяков — нет... Да, кстати! Выставка Худякова, которую я сделала в Нью-Йорке, была очень успешна. О ней написали в «Артфоруме», что тогда было почти невозможно для художника из России, если не считать К&М. Но он, увы, не смог это использовать в том или ином контексте...

В. А.-Т.: Я хотел бы добавить одно важное соображение, связанное с тем, что когда Комар и Меламид начали выставляться в Нью-Йорке, то примерно на ту же самую временную координату стал «накладываться» знаменитый философский спор между Ж.-Ф. Лиотаром и Ю. Хабермасом — по поводу постмодернизма. Еще более важную роль сыграла знаменитая работа Лиотара «Состояние постмодерна» («The postmodern condition», 1979).

Эти дебаты послужили началом более широкой дискуссии о перспективах неомодернизма в условиях пролиферации постмодернистских тенденций. Текст Лиотара был крайне важен применительно не только к К&М, но и к Худякову, потому что в обоих случаях это имело отношение к постмодернизму.

М. М.-Т.: Да, конечно, поскольку симбиоз апроприации и китча, — это, прежде всего, *East Village Art*, то есть *New Wave*, вошедший в моду в 1980-х годах. И в этом контексте К&М и Г.Х. оказались далеко не на разных платформах.

В. А.-Т.: Замечу, что постмодернистские тенденции столкнулись с неприятием со стороны

московских неомодернистов, таких, как Эдуард Штейнберг и других, кто считал соц-арт предательством и дереализацией традиций русского модернизма. Фактически он стал для них именем нарицательным.

М. М.-Т: Например, Немухин, который меня воспитал или, как говорил Штейнберг, «плохо воспитал», каждый телефонный разговор начинал с жалобы по поводу соц-арта, «испортившего» русское искусство. И все потому, что я курировала выставки соц-арта в Нью-Йорке.

В. А.-Т: Но и между соцартистами согласия никогда не было, что в каком-то смысле напоминает ситуацию в группе «Art and Language». Там тоже небольшая часть участников старалась присвоить тенденции и аспирации, с которыми они все начинали.

М. М.-Т: Я от кого-то слышала, что Меламид предложил Альберту и Скерсису установить выставку K&M, но Альберт воспринял это как шутку или игру. Однако это могло бы быть интересным. Оба (Юра и Витя) были их учениками и, во всяком случае, знают о соц-арте «из первых рук», не говоря о том, что они и сами прекрасные художники.

В. А.-Т: Перед тем, как подвести итог, я бы хотел отметить, что выставка Худякова отличается от других, похожих или непохожих, мероприятий, прежде всего тем, что это инсталляция «безумного поэта», который довел свои художественные амбиции, методы, подходы «до конца, до самоубийства». И то, что он умер незадолго до выставки — роковое совпадение... На самом деле логоцентризм в визуальном искусстве был свойствен очень многим художникам, потому что они перерабатывали изображение в текст, текст — в визуальность, тогда как они тем или иным образом (каждый по-своему) деконструировали риторику этой «обратной связи».

М. М.-Т: Генрих рассказывал, что приехав в Нью-Йорк, он ощутил необходимость как-то соединиться с социумом. Странно, когда такой позыв возникает у поэта-формалиста, совершенно не подходящего для того, чтобы читать стихи на улице, несмотря на желание это делать. То, что многие художники-эмигранты (из нашего круга) не смогли сделать настоящую карьеру в Америке, объясняется невозможностью или неспособностью соединиться с социумом тем или иным образом или в том или ином виде.

В. А.-Т: Да, и попытки социализироваться тоже не увенчались успехом.

М. М.-Т: У Генриха это совсем не получилось. Ни в искусстве, ни в «реальной» жизни.

В. А.-Т: Есть мнение, что у него был талант, но не было вкуса, с чем я не согласен. Худяков — человек-клинамен. Во всех смыслах... Вспоминается смешная история, которая многое говорит о самом Г.Х. Когда он приехал в Рим, то дочь Нины Стивенс и ее муж пытались каким-то образом развлечь Генриха. Они оплатили ему поездку на Капри и в Сорренто, а когда он вернулся, решили соединить его с проституткой, заранее оплатив расходы. Она отвела его в дешевый отель, раздела и уложила в кровать, а он вместо того, чтобы заняться делом, стал читать ей стихи.

М. М.-Т: Да, это тоже не-проникновение в социум.

В. А.-Т: По крайней мере — своим способом, который иногда не работает.

М. М.-Т: Смотря в каком смысле.

Маргарита Мастеркова-Тупицына

Родилась в Москве.

Историк искусства, куратор.

Организатор и куратор первых выставок советских неофициальных художников в США. Среди ее проектов — выставки «Sots Art» (Новый музей, Нью-Йорк, 1986); «Against Kandinsky» (музей «Вилла Штука», Мюнхен, 2006); «Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s» (сокуратор, Музей искусства Квинс, Нью-Йорк, 1999).

Автор книг и текстов о советском и русском искусстве XX века.

Живет в Нью-Йорке и Париже.

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), «Антивыставки: апарт 1982–1984» (2017), «Vis-à-vision» (2017), «Бесполое воздушное плавание» (2018) и другие. Живет в Нью-Йорке и Париже.



Агентство Сингулярных Исследований (Станислав Шурипа, Анна Титова) «Аллея героев (Наталья Горбаневская)», выставка «Flower Power. Архив», ММОМА, 2019. Предоставлено художниками.

Лера Конончук

Когнитивная картография в эпоху пост-док: «Flower Power. Архив»

Агентства Сингулярных
Исследований
(Станислав Шурипа, Анна Титова)
«Flower Power. Архив»
ММОМА, Москва
27.02–14.04.2019

*Это было лучшее из всех времен,
это было худшее из всех времен;
это был век мудрости, это был век глупости;
это была эпоха веры,
это была эпоха безверия;
это были годы света, это были годы мрака;
это была весна надежд,
это была зима отчаяния;
у нас было все впереди,
у нас не было ничего впереди.*

Ч. Диккенс, «Повесть о двух городах»¹.

Мишель Бетанкур определил существующую ситуацию как «агнотологический капитализм», поскольку ее доминирующими характеристиками, на его взгляд, являются производство и поддержание невежества, незнания, заблуждения². «Агнотологический капитализм» создает системное незнание, где любой потенциальный «факт» уравнивается видимой альтернативой, в результате чего происходит путаница и члены общества не замечают приближающейся катастрофы. Выразителем такого пессимистического понимания «общества постправды» является документальный фильм Адама Кёртиса «Гипернормализация» (2016), заряжен-

ный ужасом и негодованием перед стиранием различий между фактом и вымыслом, перед всеохватностью медийных манипуляций и цинизмом политиков и управленцев, использующих существующее структурное неравенство для дальнейшего оболванивания масс и создания искаженных структур воображения. Из гипернормализованного мира нет выхода: сознанию предельно сложно критически осмыслить «альтернативные факты», бороться с обскурантизмом политики и выбираться из информационных пузырей, порождаемых кастомизированными лентами соцсетей.

Тревожность и паранойя, вызванные усилением слежки и бесконтрольным сбором данных государством и корпорациями, а также недоверием к общественным институтам как к гарантам стабильности границ между правдой и выдумкой, материализуются искусством в виде конспиративно-ориентированных эрзац-учреждений, «агентств», «бюро», «офисов» и «корпораций», которые выуживают засекреченные архивы, сопоставляют данные научных исследований с эзотерическими теориями или в шутку занимаются псевдоаналитикой. При этом, как пишет Грегори Шолетт, факсимиле-институ-

ции могут парадоксальным образом превосходить то, что копируют, как символически, так и функционально³. Соединение организационной структуры существующих учреждений, в которых работа упорядочена, пусть и номинально, через набор правил, задач и методов, с несерьезной, игривой, экспансивной (что проявляется в отборе материала) стратегией позволяет создать гибкое квазиинституциональное тело-посредник.

Выставка «Flower Power. Архив» продолжает серию проектов Агентства Сингулярных Исследований (Станислав Шурипа, Анна Титова), связанных с постдокументальностью и размытием границ между фактом и вымыслом, и представляет собой воображаемый музей тайного общества, якобы существовавшего в поздне- и постсоветское время. В 2017 году сотрудники АСИ находят в Ленинградской области архив, свидетельствующий о пацифистской деятельности представителей диссидентски настроенной интеллигенции. Согласно найденным доку-

ментам, члены ленинградской ветви «Flower Power» собирались на дачах и, полагаясь на свои экстрасенсорные способности, стремились создать всяческие помехи советской власти, будь то вторжение в Чехословакию или XXV съезд КПСС. Во всю стену первого этажа на зеленом фоне растянут таймлайн, начиная с 1780 года: тогда французские ботаники, обнаружив магическую способность цветов влиять на политические события, задумали создать сообщество в Париже с целью снизить мировой градус милитаризма и насилия. Движение, пережив череду взлетов и падений, просуществовало вплоть до начала нашего века, вовлекая в свою тайную миротворческую деятельность известных писателей, политических деятелей, художников и ученых: адепты FP подталкивают Сперанского к составлению Конституционного проекта, Бодлер пишет «Цветы зла» как злобную пародию на идеи движения, Уильям Моррис зашифровывает в декоративных орнаментах политические лозунги, а в Цюрихе



Агентство Сингулярных Исследований (Станислав Шурипа, Анна Титова) «Открытое прошлое (Аллея героев)», выставка «Flower Power. Архив», ММОМА, 2019. Предоставлено художниками.

в «Кабаре Вольтер» проходят антивоенные оккультные собрания, выдаваемые за вечеринки дадаистов. Сопровождающие таймлайн коллажи реконструируют видения членов группировки, призванные создавать помехи неблагоприятным событиям и таким образом менять ход истории. В витринах выставлены книги — ботанико-политические словари, где силуэты цветов сопоставлены с политическими понятиями: алоэ вера отвечает за «государство, командно-административную систему», а цикламен пурпурный — за «критику, критический дискурс, оппозицию». В углу одного из залов высится гора архивных коробок с пометками «Политическая алхимия», «Скрытые связи вещей», «Творческое разрушение», «Тайная доктрина», «Случайности». Центральный зал второго этажа занимает инсталляция «Темная дрема земли», имитирующая язык археологического музея: в форме скелета доисторической рептилии выложены выкрашенные в белый цвет рабочие инструменты. В видеозале синтезированный голос повествует о вселенской структуре Flower Power.

Представляя архив в ММСИ (это первая персональная выставка АСИ в музее), Агентство заимствует классический экспозиционный язык. Феномен «бюрократического дадаизма» уходит корнями в практики европейских концептуалистов, артикулировавших претензию искусства на формы валидации и аутентификации, свойственные институтам⁴. Марсель Бродтарс, Ханс Хааке, Даниэль Бюрен и Майкл Эшер, в свою очередь, перевели стрелки на сами институты, проблематизировав их роль в (вос)производстве социальной жизни и знания⁵. Практика АСИ в этом смысле продолжает целенаправленные попытки критически осмыслить процесс конструирования миров с помощью культурных, политических и бюрократических дискурсов. Поскольку институция обеспечивает (или предполагается, что обеспечивает) ответственное отношение к информации, художники часто надевают институциональную маску, если работают с темой дезинформации, секретности, скепсиса и доверия. Станислав Шурипа и Анна Титова анализируют мутации и завихрения информационных потоков, опутанных отношениями

власти, высвечивая, с одной стороны, легитимирующую мощь бюрократического языка, а с другой, указывая на привлекательность сенсационных слухоподобных открытий, политических манипуляций и теорий заговора.

Конспиративные теории, по выражению Фредерика Джеймисона, — это «когнитивное картографирование бедняка» («rooper-person'scognitivemapping»)⁶. В работе «Образ города» Кевина Линча, к которой отсылает Джеймисон, когнитивная картография понимается как преодоление городского отчуждения, пропорционального ментальной некартографируемости урбанистических пространств. Джеймисон выводит проблематику картографирования в более широкий контекст социальной структуры. Конспиративная теория становится отчаянной попыткой репрезентировать систему позднего капитализма, при которой, если индивидуальный опыт кажется аутентичным, он не может быть верным; а если научная или когнитивная модель того же материала верна, она ускользает от индивидуального опыта. Однако попыткой провальной, поскольку она постоянно соскальзывает в область темы и содержания. «Успешное» когнитивное картографирование, по Джеймисону, будет вопросом эстетической формы, которая, в отличие от критической социальной науки, способна обращаться к индивидуальным психологическим субъектам и повседневной жизни. Что это за форма, теоретик не уточняет, однако предполагает, что ее конститутивной частью может стать идея утопии, поддерживающая саму возможность эту утопию вообразить.

В условиях тотальной архивации настоящего когнитивное картографирование предполагает творческую работу с историей и навигацию по множественности темпоральных режимов. В отличие от конспиративных теорий фантазийная перенарезка и перепрошивание пространственно-временного континуума не уменьшает сложности, присущей реальности. Скорее, она делает видимой возможность непредсказуемых последствий и сложную комбинаторику различных контингентностей. Так, таймлайн «Flower Power» представляет собой не еди-

ную ось времени, на которой последовательно разворачиваются сцепляющиеся друг с другом факты прошлого, а несколько разорванных кривых, отрезки которых материализуются благодаря сингулярности события. «Цепочка» уступает место шуму и напряжению потенциальности, благодаря чему фокус смещается с дихотомии факта и выдумки на вариативность возможных продолжений.

Принципиальный удар критики «агнотологического капитализма» направлен на то, что субъект оставлен перед скоплением якобы равноценных «альтернатив», из которых лишь одна обладает истинностью, в то время как остальные призваны погрузить его или ее в темноту заблуждения. Но если принять положение, что знание (и истина) рождаются в опыте, можно уйти от оплакивания утерянной мифической ясности

в пользу методов навигации в эмпирическом. Описывая парафигтивные эксперименты Валида Раада, Кэрри Ламберт-Бетти признает, что они выполняют важную функцию, внедряя привычку критического сомнения⁷. Опыт сомнения подготавливает нас к более критическому восприятию и потреблению информации, «помогая нам стать лучшими гражданами»⁸. Однако в океане информации проблема может быть не столько в том, считает исследовательница, чтобы помнить о необходимости занимать скептическую позицию, сколько в том, как определить, достаточно ли скептически мы были настроены. «Когда можно быть в полной мере уверенными, что что-либо достаточно правдиво?»⁹.

Оценивая «парафигцию» — где вымышленное переплетается с фактическим — «мы оцениваем не то, фиктивна ли предлагаемая история, а то, какие ее части могут быть правдивы»¹⁰. Развивая мысль Ламберт-Бетти, стоит отметить, что «правдивость» и «фактуальность» всегда несут на себе печать легитимирующей силы власти, причем стандарты доказательств исторически специфичны. Кажется, никогда нельзя быть уверенными, что что-либо достаточно правдиво. Что можно утверждать с достаточным основанием — и на что наталкивают парафигтивные работы Раада и АСИ, помимо поверхностно считываемого призыва просеивать любую информацию через критическое сито — так это чувствительность к важному. По словам Карен Барад, для познания существенно не столько мышление в гуманистическом смысле, сколько дифференциальная восприимчивость (перформативно-артикулированная и подотчетная) к тому, что значимо¹¹. Архив «Flower Power» не претендует на доверие зрителя, однако то, как он перекраивает прошлое — присваивая советским контркультурщикам пусть и наивную, но отчетливую политическую миссию, способную стать клеем для международного сотрудничества, — производит переработку политического воображаемого. Стрелка компаса указывает на аутсайдерство и поражение не как на симптоматику, а как на объективно вероятный вариант реализации виртуального. Искусство, репрезентируя модель сложной пространственно-временной диалектики,



Агентство Сингулярных Исследований (Станислав Шурипа, Анна Титова) «Проект монументально-мемориального комплекса», выставка «Flower Power. Архив», ММОМА, 2019. Предоставлено художниками.

обеспечивает успех провала в процессе его становления образом, поскольку ему обеспечена жизнь в виде фотографии, инсталляции, видео. И не столь важно, воображаемый это провал или реальный. Логика фикциональности «Flower Power» не входит в противоречие с познавательными механизмами, а, скорее, артикулирует форму и этику когнитивной картографии, доступную человеку в эпоху постправды, постдокументальности и сетевого времени.

В проектах АСИ любопытен феномен анонимности, обычно не свойственной архивному. В «Парке “Дистопия”» безличная рука мирового заговора перевозит население Москвы в точную копию города неподалеку от Архангельска. «Апокалиптологический конгресс» собирает неидентифицируемых апокалиптологов, намеренных создать себе дворец съездов на месте ничем не примечательной подмосковной полянки. «Observatorium» предстает как дом-музей неизвестного конспиролога. На коллажах «Flower Power» политические деятели, аппаратчики и важные лица из истории движения обладают лишь контурами — их фигуры заполняют изображения цветов, фрагменты поздравительных открыток и фотографий психоделических лайт-шоу, в популярном визуальном сопровождении рок-концертов шестидесятых. Пустоты и отсутствия не только указывают на неизбежную неполноту архива, но негативным образом выявляют ключевые узлы отношений. Лакунарность оказывается тем, что притягивает внимание: если то, что мы видим, сконструировано идеологией, то именно невидимое представленной эстетической формы отсылает к скрытым структурным отношениям.

В фантазматическом сценарии выставки за кадром остается сама поисково-исследовательская работа АСИ, мы видим только ее пустые контуры, рамки — музейные, выставочные. Титова и Шурипа растворяются в институциональных взаимодействиях, которые составляют остов всех проектов Агентства. Если собиратель архива — неизвестный пассионарий или группа энтузиастов, а производитель знания — институт медиа, образования (в том числе музеи, библиотеки, архивы), то АСИ — как и Раад со своей



Агентство Сингулярных Исследований (Станислав Шурипа, Анна Титова) «Дача», выставка «Flower Power. Архив», ММОМА, 2019. Предоставлено художниками.

фиктивной организацией The Atlas Group — вводит лакунарную фигуру институции-посредника, которая, ставя в центр вопросы власти, информации и множественности форм знаний и иницируя диалог о «здоровом смысле» и ценностях, которым предоставляется приоритетное положение, занимается самопальной практической эпистемологией. Дэвид Джослит полагает, что в условиях непрекращающегося когнитивного конфликта искусство может стать ресурсом для выработки политизированной и материализованной, даже формальной, теории информации, отслеживая ее пластичность¹². На мой взгляд, этот шаг бесполезен без радикального символического вторжения в иерархию производства знания.

Ценность фиктивной или игровой институциональности в изводе критического исследования в том, что она способна высветить

механизмы институционального контроля за информацией. В том числе — через остраение привычных трудовых отношений, организации и коммуникации в легитимирующем поле институционализованного знания. Вводя измерение, принимающее во внимание значимость информации при переплетении различных темпоральностей, она может стать картографом сложной реальности и одним из инструментов когнитивной эмансипации, производя субъективность, готовую критически и творчески воспринимать информацию, и вовлекая субъекта как активного агента, также являющегося источником памяти, знаний и интуиции.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Диккенс Ч. Повесть о двух городах. М.: Азбука-классика, 2010.

² Betancourt M. Immaterial Value and Scarcity in Digital Capitalism, 2010. доступно по <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=652>.

³ Шолетт вводит для этого удобное обобщающее понятие «mockstitutions». Sholette G. Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture. New York: Pluto Press, 2011.

⁴ Титова А., Шурипа С. Бюрократы создают реальность, просто называя вещи, 2015. доступно по <http://aroundart.org/2015/12/09/titova-shuripa-interview/>.

⁵ Помимо «эстетики администрирования» и институциональной критики можно вспомнить околобюрократический стеб московского концептуализма, основанный на сверхидентификации с авторитетным дискурсом, воспроизводство корпоративного драйва Уорхолом и группами вроде постсоветской Art Business Consulting, а также квазиактивизм, в рамках которого художники занимаются «протезированием» отсутствующей формы общественных отношений (как, например, петербургский кооператив «Швемы» или американцы Temporary Services) или карнавализацией дисфункциональных бюрократических моделей (выдающийся пример — акции The Yes Men и театрализованные проекты Кристофа Шлингензифа).

⁶ Jameson F. Cognitive Mapping // Nelson C., Grossberg L. [ed]. Marxism and the Interpretation of Culture, University of Illinois Press, 1990.

⁷ Вымышленная Валидом Раадам организация The Atlas Group «занимается исследованием и до-

кументированием современной истории Ливана», а именно — гражданских войн 1975–1991 годов. В 2000 году для The Atlas Group представили свое первое видео, «Hostage: The BacharTapes (#17 and 31) Englishversion», показывая Сухейла Башара, бывшего заложником исламистов в Бейруте с 1985 по 1995 год. Башара, разумеется, никогда не существовало, о чем свидетельствует описание к видео в секции The Atlas Group Archive на сайте группы (впрочем, к удивлению художника, зрители часто принимали историю за чистую монету). По мнению Ламберт-Бетти, импликации парафактивных экспериментов нужно отличать от стереотипно постмодернистских заявлений о недоступности и релятивизме истины или реальности: у Башара был реальный прототип — арабский заключенный, которого исламисты держали вместе с западными пленниками. «Парафакция извлекает из зрителя не только скепсис или сомнение, но, парадоксальным образом, и веру». Lambert-Beatty C. Make-Believe: Parafiction and Plausibility // October 129, Summer 2009. October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2009.

⁸ Ibid, p. 78.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Barad K. Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham & London: Duke University Press, 2007.

¹² Joselit D. Fake News, Art, and Cognitive Justice // October 159, Fall 2017. October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2017.

Лера Конончук

Родилась в 1990 году в Москве.

Культуролог, переводчица, куратор.

Исследует западно- и восточноевропейские экспериментальные институциональные практики. В настоящее время работает с группой художников над проектом «Практической аффектологии», посвященном политике аффекта и межсредовым аффективным инфраструктурам. Живет в Москве.