

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Что будет после конца?

Павел Арсеньев / Сергей Бабкин / Бенджамин Браттон / Илья Будрайтскис / Дмитрий Булатов / Ралука Войнеа /
Людмила Воропай / Борис Гройс / Т. Дж. Демос / Максим Евсτροφ / Константин Зацепин / Владан Йолер /
Лера Конончук / Мария Крамар / Кейт Кроуфорд / Алексей Кучанский / Алексей Пензин / Александра Пирич /
Анастасия Русакова / Кирилл Савченков / Наталья Серкова / Николай Смирнов / Владислав Софронов /
Игорь Чубаров / Станислав Щурипа / Сергей Шабохин / ШШШШ

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)
Егор Рогалев (Санкт-Петербург)
Наталья Серкова (Москва)
Николай Смирнов (Москва)
Хаим Сокол (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Лондон)
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)
Egor Rogalev (Saint Petersburg)
Natalia Serkova (Moscow)
Nikolay Smirnov (Moscow)
Haim Sokol (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (London)
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 «UovoCosmico-2020».

Материал: Искусственный акриловый камень (Corian), армированный стекловолокном, имитация разбитого яйца.

Скульптура – масштаб 1:22.

Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2020 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.

Финализм это оптимизм

©ХХорал.
2020
КОМИКС



Художественный журнал № 113

Что будет после конца?

113-й выпуск «ХЖ» был задуман задолго до того, как мир охватила эпидемия коронавируса, в кульминацию которой редакция собственно и завершила работу над номером. А это можно считать подтверждением того, что подсознательно, хотя во многом, пожалуй, и осознанно, мир к чрезвычайному положению был готов. Не первый год как нашим сознанием владеют катастрофические сценарии и апокалипсические ожидания. И нельзя сказать, что оснований для этого у нас нет. Давно уже проницательные умы отметили, что «мы не в состоянии осознать последствия современных технологических новшеств для общества и для самой человеческой природы» (Л. Воропай «Будущее искусства в эпоху искусственного интеллекта...»). И столь же давно звучат политико-эсхатологические предсказания, что «мы живем в последние времена», подтверждением чему является «саморазрушительный характер капитализма», «неопровержимые свидетельства «капитализма катастроф», опустошающего и дестабилизирующего природу» (А. Пензин «Постоянно включенный...»). И уже не первый год мы констатируем, что «честное — прежде всего перед самим собой — сегодняшнее искусство все время изображает только невозможность изображать» (В. Софронов «Искусство убивать время»). Не справляясь со все большей сложностью мира, искусство утрачивает способность распознавать «противопоставления старого и нового, актуального и неактуального, уместного и неуместного» (Н. Серкова «После вечности...»). А потому будущего у нас нет, а если и есть, то «оно принадлежит тавтологии» (Б. Гройс «Будущее принадлежит тавтологии»).

Впрочем, нигилистическое умонастроение можно подвергнуть и деконструкции или же, по крайней мере, развести понятия кризиса, катастрофы и Апокалипсиса. Так, «после кризиса система может не оправиться, но это более позднее состояние уже нельзя будет назвать кризисом» (Л. Конончук «Рассказчи_цы (пост)апокалипсиса»). Катастрофа, в свою очередь, это — «законченная форма», когда «возможностей для развития больше нет», а потому «в каком-то смысле катастрофы — это островки ... стабильности в текучем мире» наших дней (С. Шурипа в «Согласно Откровению Иоанна Богослова»). Более того, можно подумать, что апелляции к Апокалипсису как к чему-то романтически эстетизированному и одновременно вселенскому заказывает как раз «капитализм катастроф», чтобы облагородить свою работу по расхищению и разрушению планеты. Однако, нельзя упускать из виду, что «апокалиптика очень четко проводит разделение на этот мир и новый, который последует за концом первого», а потому именно из нее «выходит вся пророческая революционная перспектива, которая говорит о том, что существующий мир должен себя исчерпать» (И. Будрайтскис в «Согласно Откровению Иоанна Богослова»).

А потому сегодня все громче слышны голоса тех, кто «вместо того, чтобы рассуждать о конце света, внося в него свой вклад, или заявлять о своей перед ним беспомощности», призывает «новую геологическую эру» — «Гинецен», когда «физическое и политическое устройство Земли» будет определять феминистический взгляд на мир (А. Пирич и Р. Войнея «Манифест Гинецена...»). Эко-активисты сегодня настаивают, что борьба с надвигающейся климатической катастрофой не может ограничиваться лишь экологической повесткой, она должна ставить также и политические задачи. Ведь за современную чрезвычайную ситуацию несет ответственность правящий класс с его политическими и экономическими интересами, а потому наше будущее зависит от создания нами «транснациональной сети сопротивления, способной поколебать транснациональную власть капитала» (Т. Дж. Демос «Управление климатом...»). Впрочем, в обсуждении чрезвычайной ситуации звучит не только активистская риторика, многим она представляется поводом, достойным юмора и иронии. «Такой подход, «снижающий градус» в восприятии климатической катастрофы как проявления возвышенного и непреодолимого, позволяет как сильнее закрепить связи между катастрофой и ее антропогенным происхождением, так и подарить надежду на возможность изменения и преодоления, поскольку то, над чем возможно смеяться, — это то, что мы уже прошли» (С. Бабкин «Что смешного?!...»).

МОСКВА, АПРЕЛЬ 2020

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 «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
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 «Грәунд»
Книжная лавка РГГУ («У Кентавра»)

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Книжный магазин «Свои книги»
Магазин «Все свободны»
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
**ПАРТИЯ МЕРТВЫХ: ОТ НЕКРОРЕАЛИЗМА
К НЕКРОАКТИВИЗМУ**
Максим Евстропов
- 16
ИССЛЕДОВАНИЯ
ИСКУССТВО УБИВАТЬ ВРЕМЯ
Владислав Софронов
- 22
РЕФЛЕКСИИ
**ПОСЛЕ ВЕЧНОСТИ. ИСКУССТВО, СМЕРТЬ
И ТО, ЧТО МЕЖДУ**
Наталья Серкова
- 32
ПУБЛИКАЦИИ
БУДУЩЕЕ ПРИНАДЛЕЖИТ ТАВТОЛОГИИ
Борис Гройс
- 40
ИССЛЕДОВАНИЯ
**«ПОСТОЯННО ВКЛЮЧЕННЫЙ»:
ПРОБЛЕМА НЕПРЕРЫВНОСТИ
В СОВРЕМЕННОМ КАПИТАЛИЗМЕ**
Алексей Пензин
- 54
КРУГЛЫЙ СТОЛ
**СОГЛАСНО ОТКРОВЕНИЮ
ИОАННА БОГОСЛОВА**
*Илья Будрайтскис, Мария Крамар, Кирилл Савченков,
Станислав Шурипа*
- 66
ЭССЕ
РАССКАЗЧИ_ЦЫ (ПОСТ)АПОКАЛИПСИСА
Лера Конончук
- 72
СИТУАЦИИ
**БУДУЩЕЕ ИСКУССТВА В ЭПОХУ
ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА:
СПЕКУЛЯТИВНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА
И КРИТИЧЕСКАЯ ФУТУРОЛОГИЯ**
Людмила Воропай
- 80
ТЕОРИИ
**БЛУЖДАЮЩИЕ МАСШТАБЫ МАШИН И ИДЕЙ
(ДЛЯ ТОМАСА САРАЦЕНО)**
Бенджамин Браттон
- 88
ПРОГРАММЫ
**АНАТОМИЯ СИСТЕМЫ ИИ.
АМАЗОН ЭХО КАК АНАТОМИЧЕСКИЙ АТЛАС
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТРУДА, ДАННЫХ
И ПЛАНЕТАРНЫХ РЕСУРСОВ**
Кейт Кроуфорд и Владан Йолер
- 106
МАНИФЕСТЫ
**МАНИФЕСТ ГИНЕЦЕНА. ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ
НОВОЙ ГЕОЛОГИЧЕСКОЙ ЭПОХИ**
Александра Пирич и Ралука Войнеа
- 112
ПАМФЛЕТЫ
**УПРАВЛЕНИЕ КЛИМАТОМ:
ОТ ЧРЕЗВЫЧАЙНОГО ПОЛОЖЕНИЯ
К ВОССТАНИЮ**
Т. Дж. Демос
- 126
ТЕНДЕНЦИИ
**ГЕОПОЛИТИКА УТЕЧКИ:
О ПРОИЗВОДСТВЕ ЭКОЛОГИЙ И БЕСПОРЯДКЕ
КАК НОВОМ ПОРЯДКЕ**
Алексей Кучанский
- 132
ПИСЬМО ИЗ ГОНКОНГА
ГОНКОНГ КАК АПОКАЛИПСИС
Николай Смирнов
- 142
СИТУАЦИИ
**ЧТО СМЕШНОГО?! ИСКУССТВО,
ЮМОР И КЛИМАТИЧЕСКАЯ КАТАСТРОФА**
Сергей Бабкин
- 150
АНАЛИЗЫ
СУММА ПОДВИЖНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
Дмитрий Булатов
- 160
ПИСЬМО ИЗ ВАРШАВЫ
**КВИР-ОПТИКА ДЛЯ НЕВОООБРАЗИМОГО
БУДУЩЕГО**
Сергей Шабохин
- 164
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ПОСЛЕ КОНЦА БУДЕТ ГЛИТТЕР
ШШШ
- 167
БИЕННАЛЕ
**ПИСЬМА ОБ АНТИЭСТЕТИЧЕСКОМ
ВОСПИТАНИИ. ПИСЬМО ШЕСТОЕ:
ПОСТИНДУСТРИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ
И БИОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ**
Анастасия Русакова, Игорь Чубаров
- 176
ВЫСТАВКИ
**ПОХОД НА ВЫСТАВКУ НИКОГДА
НЕ ОТМЕНИТ РЕЦЕНЗИЮ**
Павел Арсеньев
- 190
ВЫСТАВКИ
ЦИФРОВОЙ ШУМ ВРЕМЕНИ
Константин Зацепин



Партия мертвых «Первомайская колонна партии мертвых», 2017. Санкт-Петербург, 1 мая 2017. Фото Мария Шутер. Предоставлено автором текста.

Максим Евстропов

Партия мертвых: от некрореализма к некроактивизму

Партия мертвых, возникшая как художественно-политический проект в самом начале 2017 года, несмотря на молодость, фактически является самой большой партией в мире: потому что мертвых больше (латинская фраза *ad plures ire*, «отправиться ко многим», и аналогичная английская *to join the majority*, «примкнуть к большинству» — аллегория выражения «умереть»). Партия мертвых — сообщество «невозможное», и оно также радикально в том отношении, что проблематизирует существование каких угодно сообществ вообще, поскольку обнажает то обстоятельство, что общность опосредована смертью: где соберутся двое или трое — там и труп посреди них. У партии мертвых нет и не может быть никакого лидера — ни начальства, ни начала (я говорю здесь сейчас о каком-то «исток» партии, но в каком-то смысле она существовала всегда — даже когда никого еще не было).

Партия мертвых возникает в ситуации нескончаемого и все более усугубляющегося политического отчуждения. Казалось бы, предельное отчуждение всех от политического действия уже свершилось — но оно все никак не исчерпывается и в каком-то смысле продолжает расти. Политика вместе со всеми проектами будущего кажется чем-то оставшимся в прошлом, однако же это не означает просто какого-то конца, и так продолжается уже не первый десяток лет.

Наше политическое воображение пусто, зато везде царит ностальгическая некрофилия (или некрофилическая ностальгия). Это особенно заметно в Российской Федерации, где основной государственный ритуал — празднование Великой Победы и сопровождающее его шествие носителей мертвецов (Бессмертный полк). Мертвые становятся чуть ли не основным политическим козырем и ресурсом. Прежде всего, карта мертвых разыгрывается в поле политики памяти (или политики исторического мифа), которая в ситуации тотальной некроноста́лгии часто замещает собой политику вообще. Мертвые — это также электоральный ресурс, который задействуется на выборах всех возможных уровней: от президентских до выборов управляющей домом компании. Помимо собственно «мертвых душ» это в каком-то смысле и все зависящие категории избирателей, которые могут голосовать только определенным образом, не имея собственного голоса, как будто они уже мертвы. Здесь также стоит указать и на менее очевидную связь мертвых/мертвого и петрополитики: ведь нефть, газ, уголь — это останки бесчисленных нечеловеческих жизней (по одной из характеристик нефти у Резы Негарестани, это *hydrocarbon corpse juice*¹, «углеводородный сок из трупов»).

В общем, колоссы (пост/нео)капиталистических империй разного пошиба держатся не столько даже на глиняных ногах — их подпирают гнилые спины мертвых. И современная политическая ситуация может быть охарактеризована не столько как био/танатополитика, сколько как некрополитика — это не политическое производство смерти, а производство мертвого, которое уже умереть

не может (отсюда и нескончаемость политического отчаяния).

Партия мертвых выступает против этой вездесущей капитализации мертвых. Они — те невидимые исключенные, тот призрачный пролетариат, который подлежит освобождению здесь и сейчас (как, впрочем, и всегда) — некропролетариат, нечеловеческий пролетариат человечества, нечеловеческий народ изгоев, у которых нет ничего своего, а потому и ничего общего — потусторонний «джан», милая голая жизнь после смерти.

И если политики и попы то и дело говорят от лица мертвых — присваивают их голоса, чтобы оправдать собственное убогое настоящее — то почему от лица мертвых не может говорить кто угодно другой? И почему бы тогда не сказать от всех умерших не какой царь хороший и вообще как хороша царская или божественная власть — а напротив, что государство должно умереть, Бога нет, и всякая власть должна пасть? Более того, говорить подобное за мертвых позволяет не только то обстоятельство, что все живые находятся примерно в одинаковом положении незнания перед мертвыми, так что это до бесконечности релятивизирует все, что может быть ими сказано вместо мертвых и от их лица. Однако само это незнание есть условие сметающего иерархии равенства, и именно это невольно сообщают нам мертвые. А посему больше истинны в том, что мертвые ненавидят власть, чем в том, что они поддерживают какого-нибудь очередного кровососа.

Партия мертвых, впервые заявившая о себе в Петербурге, хорошо вписывается в локальный контекст города-на-костях, города-кладбища, города-музея. Партия также по видимости продолжает локальную традицию некрореализма и танатологии — или, лучше сказать, продолжает двигаться по смежной траектории, поскольку прямой связи между этими явлениями нет. Как бы то ни было, некрореализм остается одной из тех вещей, с которыми партия еще долго будет соотноситься.

Партия возникла в недрах группы {родина}, петербургского коллектива, занимавшегося «экспериментальным политическим искус-

ством». В практиках {родины} мотив смерти, коммуникации с миром мертвых, а также промежуточного состояния между живым и мертвым — один из ведущих. У {родины} был даже перформанс, посвященный Евгению Юфиту, с поеданием земли на Марсовом поле². В {родине} уже можно было усмотреть новую форму некрореализма (поскольку творческой установкой группы было что-то вроде реализма — мы как бы ничего и не придумывали, просто показывали то, что есть — а то, что есть, было мертвым, или, во всяком случае, неживым). То же самое можно сказать сейчас и о партии мертвых — это политизированная форма некрореализма, который в свое время в силу обстоятельств дистанцировался от какого бы то ни было активизма, тем не менее, был политически заряжен. Партия мертвых — это переход от некрореализма к некроактивизму.

Вместе с тем исток партии следует искать, скорее, в Томске, чем в Петербурге. Именно там зародился Бессмертный полк — причем сначала это была низовая инициатива, но ее как-то очень стремительно подняло под себя государство. В ответ на это огосударствливание мертвых, на превращение их в ресурс, я провел перформанс в формате мастер-класса по построению горизонтальной пирамиды из черепов³, которая и переросла впоследствии в партию мертвых.

Что делать в ситуации усугубляющегося политического отчаяния, когда политика становится некрополитикой? Остается только политизировать мертвое и раскрывать эмансипаторный потенциал некрополитики.

Согласно формулировке Мориса Бланшо, историческое и политическое существование представляет собой довольно странную, на первый взгляд, борьбу — борьбу за смерть как возможность⁴. Смерть — это возможность радикальной свободы, свободы более не быть тем, что ты есть (Экхарт в одной из проповедей призывал стать такими свободными, какими мы были, когда нас еще не было). Борьба за эту свободу чаще всего выглядит как попытка субъекта присвоить смерть: найти в себе все-растворяющую мощь негативного или иными ухищрениями сделать смерть «своей», «чело-



Партия мертвых «Народ безмолвствует (кладбищенский пикет)», 2019. Санкт-Петербург, 19 января 2019. Фото Максим Евстропов. Предоставлено автором текста.

веческой» смертью (когда экзистенция, «человек», по выражению Александра Кожева, становится «смертью, живущей человеческой жизнью»⁵). Эта героическая, хищническая и, по сути, спекулятивно-капиталистическая субъективность, конечно, давно уже утратила доверие и нуждается в ревизии. Тем не менее, борьба за смерть как возможность все-таки не редуцируется к присвоению и нейтрализации смерти как иного.

В ситуации усугубляющегося политического отчаяния впору задаться вопросом: идет ли еще каким-то образом эта борьба за смерть как возможность сегодня? Если приглядеться к этой ситуации, то ее ключевой чертой окажется как раз то, что смерть, в каком-то смысле, перестает быть возможной. Смерть по-прежнему вытесняется на культурную и политическую обочину. Вместе с тем с ней как с возможностью происходит и кое-что еще: она в целом перестает быть существенной. Во всяком случае, это больше не «основная возможность экзистенции» и не фундамент всех прочих экзистенциальных возможностей как «воз-

можность невозможного» (это все хайдеггеровские формулировки). Вместе с возможностью смерти редуцируется также и ее «невозможный» характер. Есть задачи посложнее, чем смерть. Конец света представить сейчас намного проще, чем конец капитализма (да чего уж там — даже конец путинизма представить сегодня сложнее, чем апокалипсис).

Смерть перестает быть возможной также потому, что ее возможность в каком-то отношении уже реализована, уже исчерпана своей реализацией — «смерти больше нет», потому что она «уже случилась» и все «уже мертвы» (хотя это и не означает, что больше нельзя терроризировать смертью). Наша жизнь — это жизнь после жизни, мы едим и пьем пустоту. Мы вступили в состояние бессмертия, во многом аналогичного бессмертию Бессмертного полка или Бессмертного барака: нескончаемого «больше никогда»/«можем повторить».

Но в этом же нескончаемом и залог нашего освобождения, его более чем сомнительная, утратившая всякую «существенность» возможность. Так что же, собственно, делать — где

искать этот освободительный потенциал некрополитического? Диапазон возможных действий выглядит следующим образом: 1) стать «носителем» мертвых, гостеприимным к призракам; 2) жить в смерти и с мертвыми; 3) умирать, становиться и быть мертвыми.

Говоря о предшественниках партии мертвых (которая была уже тогда, когда никого еще не было), сложно обойти вниманием использование выражения «партия мертвых» в практике Национал-большевистской партии (НБП). Придуманная, кажется, «товарищем Авелем» в Риге⁶ и впоследствии взятая на вооружение Эдуардом Лимоновым, национал-большевистская партия мертвых играет с фантазмом восставших мертвецов и служит выражением «самурайского» отношения к смерти («делай так, будто ты уже мертв»: одна из форм апроприации смерти героическим субъектом). Для Лимонова партия мертвых — это прежде всего убитые и погибшие члены НБП (которые тем самым не столько выбывают из партии, сколько, напротив, вступают в нее как бы еще полнее), а также исторический пантеон героических мертвецов, которых было бы удобно присвоить. Все остальные мертвые — какие-нибудь «обыватели», дети, женщины, Елизавета Воробей и т. п., надо полагать, не имеют к этой партии никакого отношения.

Не имея задачи оппонировать национал-большевикам, я, тем не менее, решил использовать противоположную стратегию — не включать мертвых в какое-то уже имеющееся идентичностное сообщество, а включить какие угодно сообщества в состав мертвых — постулировать сообщество максимально инклюзивное, этатное сообщество всех сообществ, которое то ли включает, то ли не включает само себя в качестве элемента. Партия мертвых, «самая инклюзивная в мире», таким образом, неизбежно оказывается партией интернационалистской и не имеет никакого отношения к национализму или жажде империи. И эта партия будет неизбежно контрэтатистской и, если угодно, анархистской (прошу прощения за оксюморон).

Лимонов собирает своих мертвецов подобно Чичикову из «Мертвых душ» (впрочем, я за-

нимаюсь тем же). Чичиков — некрокапиталист, спекулянт и в каком-то смысле спекулятивный реалист (поскольку признает за мертвыми душами какую-то странную существенность), и в то же время — произвольный теоретический трикстер, сталкивающий нас с онтологическим парадоксом. В самом деле, к какому онтологическому региону принадлежат мертвые души? Является ли этот капитал чисто символическим? Или только лишь воображаемым? Или эти мертвые души реальны — ведь это реально умершие люди? Но как можно говорить о какой-то реальности умерших?

Кажется, что мертвые принадлежат всем этим регистрам сразу и, однако же, ими не исчерпываются. В них остается что-то «по ту сторону всяких сущностей» (или, как говорил Левинас, «по ту сторону сущего и его бытия»): не реальное, не символическое и даже не воображаемое. Но, что не может не радовать в этой ситуации, у мертвых нет никакого «бытия» — как единого или общего.

Помимо того, что партия мертвых выявляет некий остов социальности («социальное ядро», по выражению Батая⁷ — поскольку общение «опосредовано» смертью), она также обнажает логико-политическую машину исключения. Эта машина, как известно, носит двойственный, диалектический характер: речь идет об исключающем включении или включающем исключении. Применительно к мертвым или «призракам» эту двойственную структуру можно обозначить также как структуру экзорцизма/обсессии.

Социальное или политическое исключение часто представляется как «маленькая смерть», «смерть при жизни» (мошенники «отпетые», потому что уже мертвы для «нормального» общества). Смерть, со своей стороны, выступает как предел, парадигма, образец всякого исключения — но только это не стерильная идеальная модель (как абстрактное ничто), а вполне «вещественное», в своей стихийной странности «предельное»: труп, прах.

В пространстве, размеченном логико-политической машиной исключения (т. е. в поле «нашей» истории), эмансипаторная логика революции — это логика «признания» исключен-

ных. Признание в его полноте призвано остановить работу этой машины. Гегелевская диалектика господства и рабства выявляет эту логику, заявляющую о себе во многих освободительных проектах — в марксистском проекте пролетарской революции, в феминистских и антиколониалистских проектах и т. д. Партия мертвых смещает эту логику освобождения — она доводит ее до предела, при этом не доводя до абсурда.

Смерть — это предельный случай исключения, мертвые — самая исключенная из всех социальных групп. И в то же время самая большая из всех социальных групп: по относительно недавним подсчетам американской организации Population Reference Bureau⁸, равно как и по подсчетам академика С. П. Капицы в конце 1990-х⁹, мертвых за всю историю человечества было примерно 100 миллиардов (а если иметь в виду не только людей, то это число станет просто астрономическим). Более того, мертвые — это разом наибольшее и наименьшее: самое радикальное меньшинство — ведь их нет, и вообще неизвестно, можно ли их признавать в качестве «социальной группы». И вот нужно дать им слово — этого требует справедливость, ведь справедливость должна быть для всех — не только для живых, но и для мертвых¹⁰.

И здесь мы сталкиваемся с занимательным парадоксом: справедливости не будет в том случае, если мертвых просто воскресить (будь то научное воскрешение умерших или страшный суд Бога), потому что иначе справедливость не достигнет дна смерти, которая останется открытой для воскресенных или оживших как возможность, и мертвое все так же будет исключено. Мертвым нужно предоставить слово как мертвым, даже если они ничего не скажут. Потому что другое нужно признать как другое — как то, что не подлежит никакому признанию. В этом парадокс всякой эмансипаторной логики — но в этом же и требование справедливости.

Вернемся к вопросу, что делать в ситуации усугубляющегося политического отчаяния. Первый пункт намеченной выше «программы» — стать носителем, медиумом, площадкой

для игрищ мертвых. Но не означает ли это стать медиумом для некоей традиции как не-реализованного завета? Если угодно, тут только один завет: это завет справедливости — для всех — и для живых, и для мертвых. Но эта справедливость всегда рискует обернуться мором, аннигиляцией.

Завет справедливости может быть реализован прежде всего как радикальная открытость, которую также можно обозначить как (этическую) Obsession, захваченность «призраками» (в противоположность их изгнанию — экзорцизму). Партия мертвых, обнажающая логико-политическую машину исключения / признания (экзорцизма / Obsession), по сути, являет собой лабораторию этических Obsession.

«Этический поворот» в современной мысли (не беру на себя задачу исторически точно его локализовать — но в целом он конкурирует с поворотом «онтологическим») характеризуется смещением акцента со смерти на мертвое — со смерти как наиболее собственной возможности на смерть других. Это смещение было сформулировано Левинасом (философом, во многом ответственным за концептуальную конфигурацию «этического поворота») в его полемике с Хайдеггером: смерть больше не «возможность невозможного», но невозможность возможного¹¹, а смерть других, смещаясь из сферы собственного, становится решающим обстоятельством для возникновения субъективности, которая отныне оказывается обреченной на открытость (свидетель смерти другого впредь может быть только вне себя). С закрытием «моей смерти» как возможности происходит открытие другой смерти, становящейся именем всех исключений и потерь.

Для *homo sacer*, этой предельной фигуры исключения, при жизни смерть, кстати, также перестает быть существенной возможностью (иными словами, смерть в данном случае — это «просто сдохнуть»).

В проекте устава партии сказано, что все мертвые, умирая, тем самым вступают в партию, для живых членство в партии является свободным, а для мертвых — необходимым (живые могут вступать в партию и выходить из



Партия мертвых «Мертвые за мир», 2017. Томск, 23 февраля 2017. Фото Лиза Никитина. Предоставлено автором текста.

нее сколь угодно много раз — пока живы). Мало того, что включение всех умирающих в партию выглядит как совершенно чудовищный присваивающий жест (жест героического некрокапиталиста), в эту игру также вовлекается момент радикального насилия — смерть. Почему же нельзя просто так взять и исключить этот насильственный момент? Можно ведь и для мертвых сделать членство в партии свободным, и предоставить им — по крайней мере, формально — возможность выхода.

Момент смерти — это, если угодно, момент абсолютного насилия, предельного уничтожения человеческого, пустыни *tohu vavohu*, однако без этого момента смерть будет просто условностью и партия мертвых станет абстрактным сообществом всех, хотя речь тут идет обо всех действительно умерших. Партия мертвых — это не сейфспейс, здесь все уже умерли или умрут, невозможное неизбежно, и, однако же, это не оправдание насилия — скорее, наоборот.

В ситуации некрополитического отчаяния абсолютное насилие в каком-то смысле всегда уже свершилось и всегда уже оттеснено в абсолютное прошлое. Когда все уже

в каком-то смысле мертвы, позиции определяются исходя из отношения к этой образующей «начало» травме. Партия мертвых, в отличие от ностальгических реконструкций, не стремится сделать прошлое настоящим, и, в отличие от исторического мифотворчества, не желает сделать никогда не бывшее бывшим. У партии мертвых, если угодно, противоположная задача: сделать бывшее никогда не бывшим. И это дело будущего (если не сказать «общее дело»).

Еще одна из предтеч партии мертвых, с которой она вынуждена то и дело соотноситься, — русский космизм, и, прежде всего, философия «общего дела» Николая Федорова — проект «научного воскрешения отцов». Повторюсь, я с крайним недоверием отношусь ко всем проектам воскрешения и вижу справедливость вовсе не в поле их действия.

Партия мертвых — это не то чтобы отрицание космизма, но, так сказать, его оборотная сторона, его исключаемая изнанка. Ведь ее составляют, в частности, все те, кто не будет вос-

крешен и не попадет в прекрасное космистское будущее (в которое берут не всех): это мертвые, от которых не осталось и следа, чьи атомы не будут рекомбинированы в порядке какого-нибудь вечного возвращения. Но и бредящий бессмертием космизм, со своей стороны, не представляет для партии мертвых какой-то решающей угрозы, поскольку и для воскрешенных, и для продолжающих жить после смерти смерть, как возможность более не быть, остается открытой. И вообще, живое (в том числе живое мертвое) — это частный случай мертвого. Общим для всех и всего состоянием может быть с одинаковым успехом названа «жизнь» (как у гилозоистов), или же что-то промежуточное (*undead* как общий знаменатель для живого и неживого), или же смерть/мертвое. И это не просто игра понятиями — это довольно точная характеристика универсального состояния как состояния нестираемого остатка, той «вещи», которая остается, когда ничего уже нет. Бытие — это саморазрушающийся след.

Следующий пункт «программы» освобождения через некрополитическое отчаяние — жить в смерти и с мертвыми, есть и пить с ними за одним столом (Тацуми Хидзиката в своем последнем публичном выступлении рассказывал, как в его теле живет его мертвая старшая сестра¹²). С одной стороны, для жизни с мертвыми необязательно обращаться к каким-то тайным знаниям и оккультным практикам: у каждого субъекта свое внутреннее кладбище, своя некроконституция, своя концентрационность. Жизнь с мертвыми кажется невозможным безумием, но это безумное невозможное — просто одно из условий нашего существования (и, пожалуй, не только «нашего», «человеческого», но и вообще какого угодно другого). Мы всегда уже разделяем «нашу» жизнь с неопределенным множеством «призраков», мы сами и есть то не-целое, что расчленено этим разделением на невоссоединимые части (меньше, чем на две, больше, чем на одну). С другой стороны, все практики жизни и общения с мертвыми, даже специальные и подкрепленные авторитетом традиций, тайных учений и т. д., можно загодя назвать жал-

кими, какими бы возвышенными они ни представлялись (как, например, эпические сцены общения с духами Виктора Гюго или Карла-Густава Юнга). Никто не умеет разговаривать с мертвыми (лучше, чем кто угодно другой).

Третий пункт «программы» — умирать, быть мертвыми. И это уже открытость не просто обсессиям и духам, но уничтожению и потере. Впрочем, во многом она совпадает с этической обсессией. Умирать и быть мертвым — это становиться кем угодно другим.

У партии мертвых три основные задачи. Одна из них — критическая (отрицательная): не позволять присваивать голоса мертвых. Никто из живых — будь то отдельные лица или общественные институты — не обладает преимущественным правом говорить от их лица. И здесь партия мертвых волей-неволей вступает в борьбу не только с политиками и государствами, но также и с религиями и оккультно-магическими практиками.

Но чтобы живые не говорили за мертвых, нужно, чтобы мертвые говорили сами за себя — нужно каким-то образом сделать так, чтобы эти разом наибольшие и наименьшие голоса прозвучали. В этом — другая, положительная задача партии, и, в отличие от задачи отрицательной, которая представляется вполне рациональной, эта задача кажется совершенно безумной. Как сделать так, чтобы мертвые заговорили? И нужно ли это им самим? Однако без этой странной задачи и задача критическая не является до конца выполнимой.

Трудность состоит в том, что даже для того, чтобы не позволять живым говорить от лица мертвых, приходится говорить от их лица. Впрочем, это говорение происходит в данном случае с позиции саморазрушающегося, или, по выражению Батая (или Бланшо), «искупающего себя» авторитета¹³. В оправдание этой самопротиворечивой речевой позиции можно также привести пример из античных скептиков: речь в данном случае — это просто лестница, которую можно отбросить, по ней забравшись (но так ли уж легко ее отбросить?).

Итак, нужно дать мертвым слово — или, возможно, достаточно услышать их голоса. Но



Партия мертвых «Некроинтернационал», 2019. Кадр из фильма Ветты Кирилловой «Революция умерла, да здравствует революция!», 2019. Предоставлено автором текста.

если они говорят, то что? Наверное, они говорят все, всё и сразу (представьте, приблизительно 100 миллиардов голосов, звучащих одновременно — так ли уж просто расслышать, что именно они говорят?). Это фон, на котором и разворачивается наше существование. Возможно, они говорят разное, но, подобно тому, как всякое высказывание живых является имплицитно онтологическим, отсылая к обстоятельствам самой ситуации говорения — к «здесь», «сейчас» и «я/мы есть», — речь мертвых содержит «я умер», «я умерла», «мы умерли» и прочие невозможные от первого лица высказывания.

Третья из основных задач партии — напоминать мертвым о том, что они мертвы (иные мертвые, как кажется, еще не в курсе, что они уже умерли). И эта задача представляется вполне традиционной: книги мертвых читались перед телами умерших именно ради того, чтобы сообщить им об их смерти.

Партия мертвых как самая большая, инклюзивная, а также горизонтальная в мире, абсурдизирует идею политической партии, которая,

впрочем, и так уже себя изжила. В ситуации замены политики некрополитикой могут существовать только псевдопартии, украшенные политические трупы (такowymi, к примеру, являются все парламентские партии Российской Федерации). И вообще — политика сейчас мало-помалу перестает быть политикой партий и идентичностей, все больше смещаясь в сторону странных сообществ.

Как и в случае любого художественно-активистского начинания, внутренним жалом партии оказывается соотношение политического и художественного (зачастую это прощупывание границы искусства и «настоящей» политики как раз и составляет основное художественное содержание подобных проектов, оно-то и размещает их в авангарде (до сих пор)). Партия мертвых — это, прежде всего, этико-политический проект, маскирующийся под художественный, потому что этико-политическое требование справедливости для живых и для мертвых настолько отчаянно и абсурдно, что его легче представить именно в форме искусства.

Но, в конце концов, какие политические заявления может делать партия мертвых? Мертвые могут позволить себе высказываться достаточно прямо, пока живые помалкивают, по-

этому и выдвигаемые ими требования могут быть самыми простыми и очевидными — в этом смысле некроактивизм освобождает. Мертвые могут говорить о каких угодно проблемах, сколь бы локальными или далекими от искусства они ни казались, будь то пенсионная реформа или повышение цен на проезд. С мертвыми любой, даже самый унылый санкционированный митинг становится веселее.

В последнее время со смертью как возможностью кроме ее этического смещения в сторону мертвого происходит также и кое-что еще. Эта новая модификация возможности смерти носит теперь имя вымирания, *extinction* (или даже так: *xtinction*). Она также смещена из области личного, экзистенциального, но при этом вообще выходит за рамки человеческого в экополитическое, вернее, в область противостояния прежней «политики» (в которой уже не осталось ничего собственно политического — только самодвижение капитала) и экологии как новой нечеловеческой политической этики.

Но, поскольку мы вступаем в не-человеческое, велик соблазн снова все гуманизировать и притянуть к себе. Так, политическая риторика Extinction Rebellion пока что слишком далека от нечеловеческого (и в целом, наверное, это большой вопрос, какой может быть не-человеческая этика), хотя стоит отметить, что в целом партия мертвых солидарна с повесткой этого движения и даже с методами их борьбы (они, например, также используют такую форму активности, как *dead protest*, когда протестующие изображают мертвых, лежа на земле).

Как бы то ни было, связь этой экологической модификации смерти как возможности с ее этическим смещением остается очевидной: мор, *xtinction* являет собой оборотную сторону справедливости. В гнилой области вымирания впредь можно будет искать и новые способы транслокальной и нечеловеческой солидарности (лечь вместе с мертвыми, обняться с трупами). И смерть до сих пор — то минимальное общее, что у всех остается, так что если какой-то интернационал еще возможен, то это некроинтернационал.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Negarestani R. Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials. Melbourne: re.press, 2008. P. 27.

² «Следующий», перформанс-инициация, 15 декабря 2016.

³ «Имена», интерактивная лекция-ритуал, 29 апреля 2016. Видеодокументация доступна по <https://www.youtube.com/watch?v=pg8N5xiZxg>.

⁴ Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С. 83–106.

⁵ Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2003. С. 684.

⁶ В Латвии создана партия абсолютно нового типа // *Генеральная линия* № 3. Доступно по <http://www.gln.freesevers.com/gl/3/4.html>.

⁷ Батай Ж. Влечение и отвращение. 1. Тропизмы, сексуальность, смех и слезы // *Коллеж социологии* 1937–1939. СПб.: Наука, 2004. С. 91–92.

⁸ Kaneda T., Haub C. How Many People Have Ever Lived on Earth? // Population Reference Bureau (2018). Доступно по <https://www.prb.org/howmanypeople-haveeverlivedonearth/>.

⁹ Капица С. П. Общая теория роста человечества. Как рос и куда идет мир человека // Никитский клуб. Цикл публичных дискуссий «Россия в глобальном контексте». Выпуск 44. М.: 2009. С. 40.

¹⁰ Деррида Ж. Призраки Маркса: государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos-altera, Ecce homo, 2006. С. 10.

¹¹ Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1999. С. 74–75.

¹² Хиджиката Т. Мой танец родился из грязи (1986). Доступно по <http://girshon.ru/article/tatsumi-hidzhikata-moj-tanets-rodilsya-iz-gryazi/>.

¹³ Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома; Мифрил, 1997. С. 24–25.

Максим Евстропов

Родился в 1979 году в Новокузнецке.

Художник, философ, музыкант.

Участник группы {родина}, занимавшейся экспериментальным политическим искусством.

Основатель Партии мертвых.

Живет в Санкт-Петербурге.



Материал иллюстрирован работами Лучо Фонтана из цикла «Пространственная концепция».

Владислав Софронов

Искусство убивать время*

Идея Николая Федорова о насущности осознания человечеством вины и долга перед родителями и необходимости приступить к общему делу их воскрешения из мертвых имеет «психоаналитический» аспект *сопротивления*: чувства вины и бессилия создали за многие тысячелетия антропогенеза мощнейший аппарат отрицания и рационализации, которым сознание защищается от идеи долга воскрешения¹. Субъект, который вдруг «выключил» бы у себя этот блок и отказался от смирения и принятия смерти, такой субъект даже в обществе разумных эгоистов, которые к тому же просто вынуждены носить на себе бронежилет равнодушия как защиту от невыносимой мысли о смерти, воспринимался бы, в лучшем случае, как тихий сумасшедший (как собственно, и было с Федоровым), а в худшем — как опасный растратчик (кем он, в сущности, и является в мире дефицита и конкуренции) ценных ресурсов (время, силы и т.д.), необходимых для выживания/существования. Можно даже предположить, что если такие субъекты и возникали в истории человеческих обществ, то не успевали распространить свои идеи и гены (выражаясь «циническим» языком эволюционной биологии) до того, как их тем или иным способом ликвидировали.

Наш условный «федоровец», даже если бы он говорил не о нашей с вами смерти, а о давно произошедшей смерти предков, был бы воспринят как носитель того, что Фрейд определял как «жуткое». «Жуткое — это скрытое, привычное, претерпевшее вытеснение и вновь из него возвернувшееся», и главное место в ряду феноменов жуткого основатель психоанализа отводит «смерти, покойникам, возвращению мертвых». В той

же статье Фрейд отмечает, что трудность анализа при ассоциации жуткого со смертью связана с тем, что жуткое в таком случае «слишком переплетено с ужасным, а частично покрывается им»². (Риску утверждать, что «ужасное» в данном случае — синоним «трагического».) Мне кажется, это замечание Фрейда помогает не только отличить жуткое от трагического (ужасного), но и увидеть, что «жуткое» бывает двух типов. Первый тип возникает, когда сознание сталкивается с тем фактом, что мы умрем, умрем прежде необходимости и желания умереть, умрем, не реализовав и малой части того, на что способны, и так было со всеми умершими до нас. Эта мысль слишком невыносима, и условие «душевного равновесия» — ее забвение/вытеснение (или обращение к религиозной грезе, которая в данном случае действует как «дурман», «опиум», замещающая реальное решение проблемы — решением иллюзорным). Эта трагедия (ужас), внезапно прорвавшись через защиту, предстает как «жуткое первого типа».

Существует, однако, важнейшее отличие трагического (ужасного) от жуткого — у трагического есть светлая сторона. Уже древние греки открыли, что встреча с трагическим в определенных условиях имеет не травматический, а прямо противоположный, «терапевтический» эффект — эффект *катарсиса*. «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (*katharsis*) подобных страстей»³.

* Данный текст является отрывком из книги автора «Положение мертвых. Ревизионистская история "русского космизма"», которая готовится к выходу в издательстве V-A-C press.

Здесь, в который уже раз, обмениваются рукопожатием Ницше и Фрейд. Ницше, как «археолог (генеалог) культуры», «вскрывающий» механизм действия катарсиса, Фрейд — называвший свой метод «катартическим». Интересно, что ни Аристотель, ни Фрейд не дают объяснения механизма действия эффекта катарсиса. Они просто указывают на эмпирический факт: «трагедия очищает страсти», «происходит адекватное отреагирование», «разрядка аффекта»⁴.

А теперь выделим два типа «принятия» невыносимой истины о смерти. Первый, преимущественный, может быть выражен так: «Что ж, придется признать, что я умру, потом, когда-нибудь; ладно, я просто буду с этим жить, а подумаю об этом когда-нибудь потом» (С. О'Хара). Как контраст (или дополнение) существует второй, катартический, тип «принятия». Для субъекта катарсис представляет собой открывающуюся на короткое время возможность «выдержать невыносимое», принять здесь и сейчас факт своей неизбежной смерти, оказаться способным выдержать встречу «один на один» с вечностью и бесконечностью. В «обычной» ситуации Я живет в условиях нерешенной «дилеммы эвдемонизма»: единственная возможность обрести и сохранить Я, субъектность, — отграничиться, выделиться, вытеснить целое; Я обретает свою субъектность ценой отказа от целого, от единства с ним — хрупкое (душевное) равновесие, которому постоянно угрожает катастрофа (и которое обеспечивает солидные гонорары психотерапевтам и священнослужителям). Момент катарсиса — это момент, когда Я растворяется в бесконечном, но именно посредством этого растворения осознает, находит себя как Я. Момент катарсиса — временное решение дилеммы эвдемонизма. Молодой Ницше на своем экстаическом языке пишет об этом: «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком», и далее провозглашает, что субъектность лирика «представляет собою единственное вообще истинно-сущее и вечное, покоящееся в основе вещей Я,

сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей»⁵. Этимология немецкого «unheimlich», «жуткое», которую подробно разбирает Фрейд в своей статье, удивительно точно подтверждает такую мою интерпретацию. «Un» — это отрицательный префикс, а корень «heimlich» означает «уютное», «родное», «привычное». Жуткое происходит, когда субъект сталкивается с фактом бесконечности небытия и без уютной (heimlich) защиты вытеснения и без экстаической силы катарсиса.

Момент личного единства с бесконечным как катарсис — еще одно доказательство нашей единственности с природой, космосом (вплоть до факта, уже ставшего частью массовой культуры, — каждый атом нашего тела был когда-то в составе звезды). Человеческое бытие и бытие природы (Космоса, Вселенной) — это не два типа бытия, а один. То, что наиболее короткий путь к уяснению этой соприродности лежит через искусство — эстетический аспект единства мира, того, что «реально существуют... только тела природы, увязанные цепями взаимодействия в безмерное и безграничное целое»⁽⁶⁾, то есть возможность непосредственной связи эстетики и онтологии; но возможность, которую каждое произведение искусства должно доказывать заново.

Так здесь обнаруживается важный критерий, нет, не иерархизирования, но дифференциации разных типов искусства. Первый тип, самый распространенный, тоже соотносит себя с невыносимой необходимостью принять конечность жизни, но соотносит через умалчивание, такое искусство просто заполняет время, пока не исполнится никогда не исполняющееся обещание «подумать об этом потом», то есть все время. Адорно так писал об этом искусстве (у него речь идет о «потребительской музыке», но можно смело распространить это описание на любое искусство, потребляющее, убивающее время, которое понадобилось бы для рефлексии): «Между собой и слушателем она не оставляет места для понятийной рефлексии. Этим она создает иллюзию непосредственности в мире тотальной опосредованности, иллюзию близости между чужими людьми, сочувствия к тем, кто ощущает на

себе холод непрекращающейся войны всех против всех»⁷.

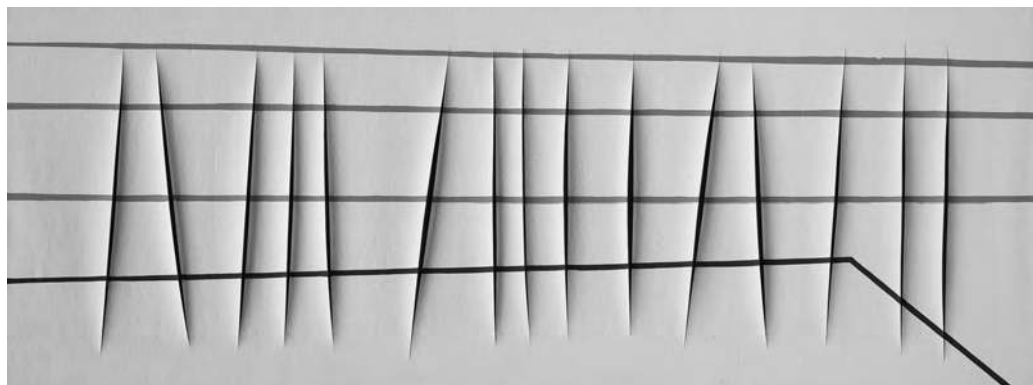
На другом полюсе находится «катартическое» искусство, которое должно действовать на своего зрителя так, как действовали трагедии Эсхила, захватывая и возвышая его «безмерной изначальностью радости бытия»⁸, на время разрешая невыносимую дилемму, которую приходится выносить, носить в себе человеку. Существует ли и даже просто может ли существовать сегодня такое искусство — я судить не решаюсь, но само переживание катарсиса, мне кажется, знакомо каждому, чьи «струны души» (если позволить себе «красивость») еще имеют «колки», еще могут быть настроены хорошо темперированным образом, а не висят оборванные.

Но между потребительским искусством и катартической уникальностью-в-экстазе лежит обширнейшая зона искусства, у которого есть шанс (или оно считает, что обладает таким шансом) в самой своей антиэстетической направленности. Это искусство, которое, как доказывал Адорно, задается (часто само не сознавая этого) вопросом: если катартическое искусство сегодня невозможно как таковое, то возможно ли хотя бы непотребительское искусство? Это искусство скрежещет о невозможности искусства и использует дезинтеграцию и дисгармонию как формальный прием и способ выкрикнуть социальный диагноз; оно как бы говорит: вот он, предел «разумности» и «красоты» в неразумном и безобразном обществе. Это искусство, которое «сохраняет истинность до тех пор, пока выражает все эти антагонистические противоречия, не смягчая их и не проливая над ними слез»⁹. То есть это искусство, которое помнит или, по крайней мере, помимо своей воли, напоминает, что вопрос о смерти прежде желания и необходимости умереть — существует, что дилемма не решена.

Может быть, само это лежащее в основании такого искусства противоречие «безобразного образа» открывает неограниченные возможности как для ошибок и уродств, так и для новых интерпретаций. Работа Дэмиена Херста «Ради любви к Господу» (2007) — платиновый человеческий череп, покрытый 8 тысячами бриллиантов, в самой своей

вульгарности и чрезмерности — это что-то вроде оглушительного рева мелкого уличного преступника, рева, который призван парализовать жертву? Или это юродство поверх стены из бриллиантов вопиет о том, что мертвые в могилах лежат невоскрешенные и даже неоплаканные и что могилы будут наполняться мириадами новых и новых жертв ветхой естественности природы и общества? А портрет Че Гевары на майке со стразами, это *memento mori* в сторону правящего класса или отголосок древнего обычая привязывать предводителя побежденных врагов к столбу и заставлять смотреть, как остаткам его войска отрезают головы и руки? Вопросы, по крайней мере, открытые и, кстати, такие, ответ на которые в громадной степени зависит от зрителя. Так выражающая жуткое наказание и бесконечную муку фигура распятого человека для сенатора значит одно, а для восставшего раба — кардинально иное.

Раз речь зашла о зрителе, стоит задаться еще одним старым дискуссионным вопросом: почему такие бескомпромиссные радикалы в интеллектуальной сфере, как Маркс, Ленин, Лукач, Ильенков, были «консерваторами» в искусстве: Античность, Ренессанс, Шекспир, Бальзак и т.п., то есть широко понимаемое реалистическое искусство прошлого и настоящего — вот их эстетический идеал. Мне кажется, объяснение надо искать под светом одиннадцатого тезиса Маркса о Фейербахе. «Философы лишь различным образом объясняли мир; но дело заключается в том, чтобы изменить его». Эта, может быть, самая знаменитая фраза Маркса почти всегда понимается в духе бородатого советского анекдота о человеке, который отказывался, в отличие от шимпанзе, «думать», а призывал «трясти». Но Маркс, как-никак, один из самых внимательных читателей и «понимателей» Гегеля, и в развернутом виде 11-й тезис (краткая рабочая заметка, часть плана) о Фейербахе гласит: чтобы объяснить мир, надо изменить мир — надо действовать в мире; объяснение будет пустым, если оно не предшествует и не последует действию, а действие будет бессмысленным (т.е. неверным), если, в свою очередь, не будет предшествовать и последовать объ-



яснению; объяснение — это всегда отчасти действие, а действие не может быть целиком отделено от объяснения. Собственно, все 11 тезисов о Фейербахе — не о том, что нужно переходить от «думания» к «трясению», от теоретизирования к революционизированию, а об их нерасторжимой взаимообусловленности и о том, что ни «идеализм», ни «материализм» эту взаимообусловленность не продумали последовательно и до конца. «Радикально думать» неотделимо от «радикально изменять». Человечество вполне преуспело в первом, в лице Гегеля, например, и дальнейшее движение вперед — в теории в том числе — невозможно без радикального изменения мира. Но главное — между объяснением и действием нет, не должно быть непроходимой границы, как ее не должно быть между онтологией и этикой, онтологией и эстетикой. В мире уже достаточно объяснений как таковых, достаточно критики, чего миру не хватает, так это изменений в сторону нового, «дело заключается в том, чтобы изменить его». Бездеятельная, чисто интеллектуальная критика существующего — это «объяснение объяснения», чреватое тавтологией, закапсулировавшаяся, замкнувшаяся в себе «критика критики», которая полагает, что если закрыться в кабинете и продолжать умножать экстенсивность на бесконечность, в конце концов, получишь интенсивность.

А что будет аналогом «критической критики» в искусстве? Если критика как таковая — это «критический реализм», зеркало, критическое в той мере, в какой честно от-

ражает, изображает красоты и уродства мира, то «критикой критики» будет разбитое зеркало. Это главное основание, на котором Михаил Лифшиц выносил свой пожизненный приговор модернизму, видя в нем только «болезненное ощущение “бессилия духа” перед стихийным ходом вещей», анафематствовал его за «стремление унизить зеркало, в котором отражается этот уродливый мир»¹⁰, искусство, достигающее порой необычайной виртуозности и проницательности, но, в конечном счете, только упивающееся собственным бессилием, потому что честное — прежде всего перед самим собой — сегодняшнее искусство все время изображает только невозможность изображать.

Но трагедия сегодняшнего искусства, трагедия, в которой не может быть катарсиса, то есть не трагедия, а жуткое сегодняшнего искусства в том, что в неразумном обществе самым разумным является отказ от разума. Поэтому продолжением/дополнением объясняющей критики является не попытка «склеить» зеркало и заставить отразиться в нем стройных улыбающихся (или изможденных и угнетаемых) работников и крестьянина, то есть не попытки снова обращаться и возвращаться к «критическому разуму» и «критическому реализму», а «критика действием», то есть радикальные социальные преобразования, «дело заключается в том, чтобы изменить его» (как и наоборот: критика действием — это необходимое условие и часть развития чистой теории и будущего «нового критического реализма»). И, наверное, тем четвертым, упомянутым выше, ясно

понимавшим и остро переживавшим эту необходимость «изменить его», искусство «работающее», то есть не потерявшее способность «отражать», было интереснее искусства, бесконечно топчущегося на осколках зеркала; так черно-бурой лисе, убежавшей со зверофермы, интереснее вспоминать о предках, умевших ускользать от охотников, и мечтать о свободных потомках, чем смотреть на свое поколение, лежащее возле кормушек в покорном ожидании момента, когда с них сдерут шкуру.

С другой стороны, пока мы живем в мире, в котором мы живем, отрефлексированное, основанное на сознании невозможности, сегодняшнее «критико-критическое» искусство — все-таки попутчик или преддверие критики действительным, а не гиря на ее ногах, оно отрицательный результат, который «тоже результат». Такое искусство-о-невозможности-искусства, оставаясь верным самому себе, может стать чем-то вроде «жуткого возвышенного» и еще одним «выходом» к критическому мышлению¹¹. Пусть даже этот «выход» — всего лишь граффити «выход» на глухой стене или прорезь на холсте, как в работах Лучо Фонтана. Потому что — after all — иногда чтобы понять, где находится выход, сначала надо установить, где его нет.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Симптоматично, что фрейдовское *Verdrängung* оказалось переведено на русский тем же понятием «вытеснение», которое является одним из центральных для всей концепции Федорова: «Сознание, что рождение наше стоит жизни отцам, что мы вытесняем их, есть сознание нашей виновности». См. Федоров Н. Вопрос о братстве или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного состояния мира и о средствах к восстановлению родства (Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим) // Федоров Н. Собрание соч. в 4-х тт. Т.1. М.: Прогресс, 1995. С. 96.

² Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 275–277.

³ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4-х тт. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 651.

⁴ Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М.: Высш. шк., 1996. С. 191–192.

⁵ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше. Соч. в 2-х тт. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 62, 74.

⁶ Ильенков Э. Диалектическая логика. Очерки истории и теории. М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 30. Можно связать с феноменом катарсиса и замечание Маркса в «Grundrisse», уже много десятилетий являющееся предметом дискуссии: «Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом». См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 12. С. 737. Трудность, о которой здесь говорит Маркс, может быть объяснена исключительным статусом феномена катарсиса в греческой культуре, то есть открытием и разработкой одного из фундаментальных феноменов человеческого бытия как такового.

⁷ Адорно Т. Введение в социологию музыки // Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 47.

⁸ Ницше Ф. Цит. соч. С. 122.

⁹ Адорно Т. Цит. соч. С. 159.

¹⁰ Лифшиц М. Феноменология консервной банки // Лифшиц М. Кризис безобразия. М.: Искусство, 1968.

¹¹ Продолжая метафору зверофермы — как лиса, которая, понимая, что не может сбежать, бросается на колючую проволоку, чтобы изодрать свою шкуру и сделать мех непригодным для хозяев зверофермы. Правда, в свою очередь, хозяева отвечают на этот бунт тем, что вводят моду на драный мех и с удовольствием щеголяют в нем.

Владислав Софронов

Родился в 1967 году в Минске.

Философ, переводчик.

Регулярно печатается в «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Зузанна Чебатул «Их новая власть», выставка «Поющие дюны» в ЦСИ Синагога в Дельме, 2020. Предоставлено автором текста.

Наталья Серкова

После вечности. Искусство, смерть и то, что между

Как правило, гораздо проще говорить и писать о тех или иных событиях или явлениях, когда мы находимся уже за некой их формальной границей. Вероятно, в том числе, поэтому так часто возникает соблазн объявить решающий конец чего-то или чье-то большое начало. «Ситуация, беспрецедентная для настоящего времени»; «режим, возникший только сейчас и проводящий черту между "старым" и "новым"»; «уникальная эпоха, в которую нам всем выдалось жить» — эти и подобные формулировки, задавая четкий горизонт и рисуя ясную карту происходящего, оказывают услугу тем, кто стремится рассуждать о текущем моменте. Такой подход позволяет отграничить набор данных, входящих в очерченную область, задать четкие критерии анализа этих данных, выстроить нарративные связи с другими областями, дать по той или иной теме недвусмысленный прогноз. Искусство, в случае, если оно является частью такого подхода, в своем воздействии на зрителя и шире — на некую «текущую ситуацию», как кажется, также начинает действовать в рамках заданного, конечного числа параметров, отклонение от которых является не более, чем погрешностью в рецепции искусства зрителем или институцией. В свою очередь, иной подход предполагает принципиальную открытость и незавершенность событийного горизонта, не качественную сменяемость или отграничение областей, а их постепенную мутацию, невозможность проведения четкой границы и, как следствие, двусмысленность и постоянное уточнение описательных критериев. В одном месте начинают сходиться концы и начала, «никогда не бывшие до этого» и до боли узнаваемые эпохи, мучитель-

но старое и беспрецедентно новое. Искусство начинает совмещать в себе эти двойственности, одновременно отказываясь от них, а для описания такого искусства требуется изобретение новых (но, возможно, вероятно похожих на прежние) способов письма. Каким может стать это искусство, существующее одновременно после конца очередной эпохи и в описываемой перспективе вечных незавершенностей, как может трансформироваться его рецепция, и что искусство, находясь в этой двойственности, смогло бы нам показать?

Для начала следует оговориться, почему нам в принципе кажется наиболее релевантным описывать происходящие события в этой перспективе принципиальной открытости. Здесь не приходится изобретать велосипед, ведь весь проект спекулятивного реализма, наследниками которого мы в каком-то смысле уже являемся, несмотря на его внутреннее разногласия и различие стратегий, в итоге нацелен на преодоление и снятие структурных, символических, концептуальных, стилистических и прочих ограничений. Принципиальная возможность чего угодно стала одним из девизов антикорреляционистского направления мысли, трансформируясь в тот или иной метод в работах каждого из авторов. В нашем случае ключевые предпосылки спекулятивного метода становятся способом ответить на вопросы о том, как в текущей ситуации ведет себя современное искусство, а также чем является и в «каком месте» современного знания может располагаться новая эстетика. Длительной работы и полевых исследований требуют вопросы о том, каковы критерии этой эстетики (при удержании понимания их посто-



янной текучести), каковы связи между новой эстетикой и политическим действием, каковы перспективы ее дальнейших мутаций. Обновляющееся настоящее требует обновленных способов разговора о нем, и, подобно «пустой клетке» структурализма, в свое время обеспечивающей последнему его как таковое функционирование в качестве концептуальной структуры, каждый новый раз способной к новым актуализациям, в нашем случае самым витальным оказывается самое трудноуловимое, а, в пределе, возможно, и вовсе пустое внутри себя.

Тексты спекулятивных реалистов наполнены всевозможными метафорами трудноуловимого и его непосредственными примерами. Отрывая хвосты метафизическим кометам под именами вечности, времени или материи, эти авторы нацеливаются на создание новой метафизики на вполне реалистических началах. В наследство нам, авторам, идущим вслед за ними, они оставляют теоретически обоснованную возможность не просто смешивать

принципиально любые смеси, а делать это с уверенностью в том, что из этого смешения можно произвести позитивное знание, новые устойчивые структуры (чья устойчивость, судя по всему, будет прямо пропорциональна их способности к изменению — в лучших традициях слабых деревьев даосизма, хлопков одной ладонью дзен-буддизма или незнающего знания христианства). Никто больше не сможет указать единственное верное количество ингредиентов в смеси — главное, чтобы, как в алхимическом делании, их всегда было «достаточно». Такое алхимическое «достаточно» будет создавать двойные напряжения неслучайных случайностей, описывать которые каждый новый раз придется едва ли не в околомистических терминах. Подобно алхимикам, нам всем придется научиться отличать Желтого петуха от Красного быка и уметь не переборщить с Зеленым драконом. Самое любопытное в этом — то, что из петухов и драконов (разумеется, при ювелирно выверенных пропорциях ингредиентов) мы сможем изготавливать вполне съедобные смеси, единственное, что вопрос об их влиянии на организм при принятии внутрь еще надолго останется открытым. Точно так же остается открытым вопрос о новой эстетике, но, вероятно, окончательное прояснение этого вопроса в нашем случае будет равняться затвердеванию даосского дерева, а в случае смеси — переходу в разряд просроченной.

Однако перебрасывание моста между теорией и практикой все же представляется необходимым, ведь философия всегда так или иначе ведет речь о конкретных вещах, в то время как любое искусство — это в итоге не что иное, как смесь хорошо знакомых ингредиентов. Искусство, как и философия, при всей разности их методологических подходов, обречено всегда колебаться между двумя регистрами: своим нахождением в настоящем моменте (рядом со всеми принадлежащими моменту фантиками от шоколадных батончиков, обрезанными ногтями и спонтанными политическими решениями, обсуждаемыми в социальных сетях) и своей принадлежностью к вневременной длительности, прорезающей время и уходящей за горизонт, туда, где время теряет свою силу и где обретаются только бессмертие и вечность. Здесь не подразуме-

вается ни иронии, ни пафоса: философия и искусство сопринадлежны вечности как феномены, обладающие сомнительной практической пользой, а значит, не способные похвастаться своей полной и окончательной пространственно-временной целесообразностью. После их включения в тот или иной пространственно-временной горизонт неизбежно всегда остается «что-то еще», избыток, с которым, строго говоря, никогда не понятно, что делать. В итоге под этим «непонятно, что делать» подразумевается то, что делать с этим избытком можно что угодно — избыток от этого не пострадает. В частности, именно этот избыток обеспечивает неустранимый разрыв между теорией и практикой и тем самым открывает дорогу любым спекуляциям. И именно в этом избытке хранится та самая «истина» искусства и философии — истина, которую ни одна критическая теория XX века так и не смогла из них хирургически вырезать, вероятно, в том числе по причине нахождения истины в этом вневходимом аппендиксе обеих практик.

В самом деле, доказать отсутствие этого избытка не более вероятно, чем доказать несуществование Бога или любой другой сверхприродной сущности или в самый последний раз положить конец метафизике¹. Это не значит, что наши руки теперь оказываются развязаны и любая смесь теперь будет работать сама собой. В каком-то смысле дело обстоит даже обратным образом. В ситуации, когда «все дозволено», любые ограничения оказываются тем более действенными, что теперь они перестают нуждаться в рациональном обосновании. Современные политические решения, принимаемые правительствами или пропагандируемые в качестве потенциально необходимых, более не опираются на те или иные очевидные преимущества, которые они способны принести. Вместо этого эти решения предстают для общественного сознания в качестве реакции на то, что менее всего возможно полно и наглядно представить, будь то новый, неизвестный до того вирус, связанная с ним официальная статистика или прогнозируемые в будущем риски. Теоретически доказанная возможность чего угодно становится плодотворной почвой для любой репрессивной стратегии, отныне принимаемой как горь-

кое, но все же необходимое лекарство. Однако едва ли ситуацию можно повернуть вспять или сделать вид, что мы не хотим замечать эти новые заданные параметры. Скорее, действенной стратегией может стать создание собственных смесей с учетом той же самой, внутренне присущей им вседозволенности, и чем более изощренно подобранным будет набор ингредиентов, тем более витальной такая смесь может стать.

Слово «вседозволенность» в этом ключе теряет свои негативные коннотации, трансформируясь в часть метода, предполагающего возможность постоянного расширения горизонта. Это не только меры, маркируемые как репрессивные, и не только принимаемые внешние и самоограничения, но и принятие всевозможного как чего-то, что разумеется само собой. Иными словами, можно утверждать, что слово «вседозволенность» нейтрально описывает ту концептуальную рамку, внутри которой сегодня движется современный мир, хотим мы того или нет. В этом смыс-





ле философия и искусство обладают определенной форой как раз по причине существования в них этого неустраимого, имплицитно всегда присущего им избытка бессмысленности и нефункциональности, как бы ни хотели некоторые авторы или художники убедить нас в обратном². В свою очередь, эти бессмысленность и нефункциональность начинают обладать конструктивным, критическим, радикальным или иным прочим потенциалом (в зависимости от целей и задач внутри каждого конкретного случая) не в качестве маргинального, преодолевающего, революционного жеста, как это предлагалось и описывалось так называемыми постмодернистскими авторами во второй половине XX века, но в качестве жеста столь же привычного нам, как тот, с помощью которого мы по утрам открываем тюбик зубной пасты. Таким образом, вседозволенность, концептуально проникающая в мир и уходящая своими корнями в новейшее, логически обоснованное допущение любой метафизики (а точнее, сплетенная с ним взаимообратными причинно-следственными связями), необходимым образом расширяет этот избыток, некогда элитистски при-

надлежащий только философии и искусству, и распространяет его везде и повсюду. Благодаря этому, сегодня мы можем говорить о движении навстречу всеобщей демократизации бессмысленности и нефункциональности, и результаты этой демократизации нам еще только предстоит понять.

В этой связи ожидаемым образом демократизируются философия и искусство, каждая область сообразно своей специфике. Философия спекулятивного реализма так или иначе тяготеет к выходу за границы узкой академической среды. Эта философия за сравнительно короткий срок стала повсеместно модной не по причине отсутствия в ней теоретической глубины, как склонны считать некоторые ее критики. В свое время Фуко говорил о том, что для совсем нетипичной ситуации, при которой французские философы его поколения стали национальными суперзвездами, потребовалась питательная почва послевоенного контекста с его бумом студенческой активности, всеобщим ростом грамотности и, как следствие, острым желанием политического действия и конкретных перемен. Современная ситуация не сложилась под влиянием про-

шедшей большой войны или резкого роста процента грамотного населения, еще в меньшей степени можно говорить о том, что повсюду существует «запрос» на интеллектуалистское знание. Скорее, можно было бы предположить, что нефункциональный избыток, имеющийся у философии и растекающийся сегодня по всему миру, инерционным движением втягивает философию (в первую очередь ту, которая как раз и занимается описанием этой самой ситуации) в орбиту гораздо более широкую, нежели узкоспециальная, чаще всего консервативно настроенная академическая среда.

Неслучайно наибольший отклик книги спекулятивных реалистов приобретают именно в художественных сообществах — сообществах-побратимах, где, наряду с философским сообществом, наиболее остро ощущается растечение избытка бессмысленности и нефункциональности во все стороны за их пределы. Такая интуиция художников проявляет себя на всех уровнях их художественных практик. Так, сегодня искусство, часто интуитивно, всасывает в себя абсолютно все, что только попадает к нему под руку. Неподходящего материала, неуместного способа или темы высказывания, неудачной сборки того или иного объекта больше не осталось — все подходит и все может потенциально стать частью смеси. Художники как будто почувствовали, что обладают полным правом абсолютно на все, что только увидят их глаза и до чего дотянутся руки. Отрицание этого с чьей-либо стороны вызывает у них протест или, как минимум, замешательство. Художники оказались в ситуации, при которой весь мир стал для них одной большой игровой площадкой, и отличие от предыдущих десятилетий касательно этого заключается в том, что такое положение дел больше не является (равно как и в случае с бессмысленностью и нефункциональностью избытка) для них ни особым методом, ни стратегией, требующей надрыва и преодоления. Это *просто* такая ситуация, фон для работы, в рамках которой решаются совсем другие задачи.

Мы можем наблюдать действие демократизирующей волны также относительно институционального положения философской и художественной практик (при специфических

особенностях протекания этого процесса в каждой из этих областей). Институциональная легитимация до сих пор остается важным критерием для признания профессиональным сообществом, однако сами форматы легитимирующих институций становятся все более разнообразными. Это процесс наращивания разнообразия длится уже более полувека (если мы, к примеру, решим вести отсчет от французских событий 1968 года, даже несмотря на консервативные откаты последовавших за этим десятилетий) и, вероятно, не закончится в скором времени. Однако тенденция продолжает активно проявлять себя и заставляет говорить о множащихся внеинституциональных площадках, легитимирующих себя не посредством разрешения, выданного вышестоящей инстанцией, а, скорее, посредством размеров аудитории, лояльно настроенной по отношению к той или иной площадке или отдельному автору. Так, набирающий популярность блог может принести его автору вполне реальные профессиональные предпочтения, а выросший из чьей-то личной инициативы онлайн-проект о современном искусстве может стать законодателем художественных мод и распределителем крупных бюджетов. В том или ином виде подобные вещи встречались и раньше, но сегодня они постепенно переходят в разряд широко действующих, хорошо известных стратегий, не исключений, подтверждающих правила, а известным, магистральным способом работы.

Что же можно сказать относительно актуальных способов рецепции искусства в описанной ситуации повсеместной демократизации избытка? Перед тем, как дать свой вариант ответа на этот вопрос, скажем еще несколько слов о действии избытка. Выше мы писали, что этот избыток, в силу характеризующей его бессмысленности и нефункциональности, не имеет прочных связей ни с временными длительностями, ни с пространственными контекстами. Имея сомнительные отношения со временем и пространством, он располагается в каких-то иных, вневременных и внепространственных областях: этакий аппендикс, плавающий в вечности, но всегда тем или иным образом способный быть актуализированным в конкретном моменте. Его расширение, повсеместное растекание в си-



туации концептуально допустимого *чего угодно* несет с собой не только мутации на уровне конфигураций смысла, но вместе с этим и обновленные типы производства и рецепции нарративов. В этом смысле история в ее прежнем понимании, как писал об этом Фукуяма, вероятно, действительно закончилась, но не потому, что человечество пришло к успешному завершению своих цивилизаторских усилий, а, скорее, потому, что мутации нарративов становятся все более ощутимыми. Однако вместе с этим и само понятие конца теряет свое прежнее влияние: там, куда проникает плохо согласующийся с временными длительностями избыток, становится сложно провести пунктирную линию от начала *А* к концу *В*. Вместо этого мы получаем неустрашимое давящее наличие *чего-то еще*: устойчивой странности объекта и того, что за этим скрывается; постоянного расширения сетей с их бесконечно множющимися акторами или нечеловеческих сущностей, преподносящих разрушительные сюрпризы. К этому прибавляется игра двусмысленностей и противоре-

чий, сталкивающихся друг с другом и питаемых этими столкновениями. Все это в то же время начинает обладать собственной истиной — истиной избытка, перерабатывающей все это в активные, действующие, витальные смеси, настолько же бессмысленные и нефункциональные, насколько самоочевидные и необходимые. В этом смысле широко критикуемая неolibеральная максима о том, что каждый сегодня обязан быть немного философом или художником, чтобы мыслить в необходимой степени «креативно», может быть переформулирована: сегодня каждый уже является и философом, и художником, так как каждый из нас уже погружен в постоянное производство этих алхимических смесей и их постоянное потребление.

При таком видении ситуации искусство является не более и не менее как сгущенным, иногда слегка опережающим события, а иногда синхронизирующимся с ними явлением среди других. Откладывая в сторону обсуждение указанного выше постепенного размывания его внутри- и внеинституциональных позиций, мы можем говорить о том, что отдельные объекты искусства сегодня принципиально ни в чем качественно не отличаются от любых прочих, искусственно созданных объектов, населяющих наш мир. Исходя из этого, мы должны учитывать описанную выше ситуацию при разговоре об объектах искусства. Так мы сможем настроить нашу оптику более точным образом и уточнить, с одной стороны, как таковые способы сборки сегодняшних объектов искусства, а, с другой, способы говорить об этих сборках. И если мы настаиваем на содержащемся в объекте искусства избытке бессмысленности и нефункциональности, то в вопросе рецепции этого избытка нам понадобится вспомнить о синхроническом подходе в противовес диахроническому, который, в свою очередь, лучше подходит для рецепции всего того в объекте, что уже может похвастаться эксплицитным обладанием смыслом и конкретной функцией.

Синхронический подход появляется на авансцене каждый раз, когда под вопрос ставится, с одной стороны, функциональность разработанных нарративных цепочек, а, с другой, способность добраться до интересующего объекта с помощью как таковой структури-

рующей подход нарративности. В частности, почти все самые яркие особенности, которыми обладает сегодня объект искусства, так или иначе оказываются связаны именно с синхроническим способом взаимодействия с этим объектом. Оказываясь помещенным в своей репрезентации в интернет, объект искусства разрывает некогда прочные связи со своим непосредственным офлайн контекстом, который ранее оказывался едва ли не главным элементом для его понимания. Мы встречаемся с объектом искусства, изображенным на фотографии, найденной в интернете, и даже те изображения, которые предшествуют этому или идут вслед за ним, не улучшают ситуации. Феноменологическое эпохэ, формалистское остранение, напряжение внимания пытливого зрителя — все это теперь уже делается за нас и, в сущности, не требует от нас никаких усилий. Белый куб галереи ранее не до конца справлялся с такой задачей — всегда оставался институциональный нарратив, который выстраивало и содержало в себе выставочное пространство или его нарочитое отсутствие. В противовес этому мы никогда не можем быть уверены в том нарративе, который может стоять за интернет-изображением, как минимум по той причине, что все возможные длительности и цепочки микронарративов в интернете нещадным образом сосуществуют и переплетаются, не оставляя нам шанса выстроить удовлетворительную картину последовательностей. Это — только формальная рамка, однако она тесным образом связана с прочими особенностями искусства, требующего синхронического подхода для своего анализа.

Объект искусства становится сложнее интерпретировать, он сопротивляется собственному встраиванию в связный и содержательный рассказ. Однако в итоге этот объект сопротивляется не обнаружению в нем того или иного смысла, а как таковому разграничению между ним самим и тем смыслом, которым он якобы должен обладать. Объект искусства, подобно остиновскому перформативу, не выдерживает проверки по инстанциям истинности и ложности, вместо этого все, на что он претендует, — это степень успешности собственного функционирования, по-своему определяемая для каждого конкретного случая.

Краткость действия перформатива схлопывает длительность, становясь мгновенным обнаружением некоего иного, заданного перформативом порядка вещей. Так же, как и в случае употребления перформатива, наш объект оказывается действенным только в каждой конкретной, отдельно взятой точке своего действия, становясь смыслом как таковым, аккумулируя смысл в самом ядре собственной сборки. Этот смысл уже не может быть эксплицирован из объекта, избыток бессмысленности пляшет на его поверхности и вражески подмигивает наблюдателю. Мы же, в свою очередь, синхронически схватывая действия такого объекта, становимся соучастниками перформативного акта и уже не можем рассчитывать на то, что объект содержит внутри себя историю, которую, если мы окажемся достаточно усидчивы, он сумеет нам рассказать.

Для того, чтобы быть в состоянии действовать подобным образом и быть эффективным объектом-перформативом, объект искусства должен следовать синхронической логике на всех уровнях собственной сборки, и это дей-



ствительно можно увидеть. Объект собирается таким образом, что всячески способствует прочтыванию себя в качестве перформатива, а значит, умеет запутывать следы собственных интерпретаций и останавливать на себе взгляд. Таким объектам искусства достаточно одного беглого взгляда на них для того, чтобы стать действенными, — ровно на столько объект в большинстве случаев может претендовать в условиях репрезентации онлайн. Для этого он должен быть особенным объектом — аттрактивным или отталкивающим, узнаваемым или странным, пугающим или забавным, запутанным или наивным (перечисление формальных приемов в данном случае может продолжаться сколько угодно). В свою очередь, такой объект искусства больше не заботится о трансляции той или иной истины, раскопать которую, может быть, все еще тщится ревнивый интерпретатор. Обладание истиной полностью и с легкостью передовано избытку, чье растечение выхватывает этот объект из временных длительностей и пространственных контекстов, перемещая его в область симультанных, совершающихся каждый раз в новом месте перформативных микрособытий. Объект искусства больше не требует долгого, молчаливого всматривания внутрь себя, не требует знания культурного контекста — всего того, что раньше ожидалось от зрителя. Вместе с этим он как будто начинает требовать другого: доверия к себе со стороны зрителя, его принципиальной готовности или как минимум способности поверить в неслучайность сборки, в функциональную состоятельность объекта, иначе говоря, в его перформативную состоятельность. Так, захваченный избытком нефункциональности объект начинает чутко реагировать на признание своей функциональности — по той самой причине демократизации искусства, которая несет с собой и его самоотрицание.

Однако нельзя сказать, что искусство, несмотря на описанные выше требования с его стороны, неизбежно выстраивает новые иерархии опыта на месте прежних. Вне зависимости от того, будет зритель готов чему-либо доверять или нет, объект искусства останется при своих и сможет действовать: либо в качестве успешно функционирующего объекта-перформатива в уже плохо функциони-

рующем мире (и тогда можно будет говорить о том, что искусство «в очередной раз обогнало свое время»), либо в качестве бессмысленного и нефункционального объекта в мире с растекающимся внутри него избытком нефункциональности (и тогда можно будет говорить об искусстве, «чутко улавливающим процессы, происходящие вокруг нас»). В любом из этих двух вариантов развития событий ничто не пострадает, ничто, кроме считавшихся до этого успешными конфигураций смысла и функциональности, как в случае объектов искусства, так и в случае любых прочих объектов. По этой причине мы не можем с уверенностью утверждать, что именно изменит успешное перформативное действие объекта искусства, однако сама ситуация успешной функциональности перформатива будет возможна только при условии принципиальной открытости наблюдателя опыту концептуальной вседозволенности, что, в свою очередь, с необходимостью означает его открытость навстречу мутациям как таковым.

Синхрония, направляющая не только способы рецепции искусства, но и способы его конструирования, дает о себе знать еще в одной особенности объектов искусства: внутри их сборок игнорируются любые противопоставления старого и нового, актуального и неактуального, уместного и неуместного. Выше уже было замечено, что для сборки объектов может использоваться абсолютно все, однако интересно здесь не столько само по себе стягивание чего угодно в конструирование объектов, сколько производимый этим эффект. Благодаря синхроническому схлопыванию длительностей внутри самих конструкций объекта, с одной стороны, и его принципиально возможному симультанному перформативному действию — с другой, объект искусства способен актуализировать все то, что попадает внутрь его сборки. Другими словами, все, что становится частью объекта, становится частью действия перформатива: вытасченное откуда угодно, оторванное от диалектического течения нарративов, оно начинает действовать на тех же самых правах, что его соседи по сборке. Возможно, в том числе по этой причине некоторые объекты искусства сегодня способны вызывать у зрителя чувство тревоги: это действительно тревож-

но, когда нечто, как казалось, давно похороненное под слоями времени, неактуальности, незначительности или органического разложения, вдруг предстает абсолютно живым и активным. Отменяя длительности, синхрония отменяет смерть, оживляя то, что казалось давно почившим. Однако можем ли мы сказать с уверенностью, что тревожные ощущения от взгляда на оживших мертвецов возникают у нас только при взгляде на объекты современного искусства?

В этом смысле можно еще раз утверждать, что объекты искусства не обладают никакими качественными отличиями от прочих объектов. И, в частности, по этой причине успешный объект-перформатив не производит точно уловимого, мгновенного качественного изменения. Скорее, можно было бы говорить о том, что синхронически улавливаемые объекты остаются сгустками болтающегося в вечности избытка, и при взгляде на них у наблюдателя может произойти чудо метанойи, и с тем же успехом оно может и не произойти. Вместе с этим объект искусства, так же, как и объект-текст, больше не открывает нам ни сакральной, ни альтернативной, ни уникальной в своем роде реальности, для подключения к которой необходимо обладать особым навыком чтения и взгляда. Искусство сегодня самым отвратительным образом находится абсолютно внутри мира, и, глядя на такое искусство, мы смотрим на поверхность самых банальных вещей. Так происходит потому, что искусство больше не может похвастаться своим уникальным обладанием избытка, некогда сообщавшего ему свою трансцендентную истину. Трансцендентная истина разливается везде и повсюду, парадоксальным образом позволяя говорить о новой имманентности как о чем-то, чего теперь нам может (и должно) оказаться достаточно.

В итоге для успешных операций с посюсторонним нам становится необходим навык управляться с хаосом вечности, алхимическим «достаточно» и смесями, в которые, как кажется, добавили совершенно все подряд. В свою очередь, вседозволенность, открывающая двери растечению бессмысленности и нефункциональности, поднимает на поверхность и соединяет на одной плоскости живое, мертвое и все, что колеблется между этими

двумя состояниями. Мы обладаем концептуальным правом дотягиваться рукой до любой точки на этой плоскости, но чтобы успешно осуществить такую процедуру, наши руки должны уметь проходить как сквозь любую длительность, так и сквозь веера нарративов, гнездящиеся в этих длительностях и преграждающие нам путь. Объекты искусства, явным образом осуществляющие эту процедуру внутри собственных сборок, актуализируют это имеющееся у нас концептуальное право и позволяют говорить о расширении возможности такой актуализации, если, конечно, мы продолжаем придерживаться взгляда на них как на объекты среди других объектов мира. Возможно, здесь и скрывается их перформативная роль — в передаче эстафеты актуализации того, чем обладает обращенный в сторону вечности избыток. Можно возразить, что вечность — это неприятно и больно, но какое это может иметь значение, если вечность перестает отличаться от тюбика зубной пасты, который мы открываем по уграм.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ После Квентина Мейясу вопрос можно в принципе уже не ставить таким образом. Борьба с метафизикой трансформируется в борьбу с помощью метафизики, и, возможно, нам еще предстоит заново решать вопросы о месте и функции той или иной универсалии, поднимая ее на щит наших методологических стратегий.

² Возможно, в частности, именно по этой причине не находит себя в кризисе левая мысль, в чем признаются сами левые интеллектуалы. Борясь с нефункциональным избытком на всем протяжении своей истории, левая теория в итоге оказывается перед лицом ситуации, где умелое оперирование этим избытком становится одним из решающих преимуществ в поле не только теоретического высказывания, но и практических действий.

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске.

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

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Томас Хиршхорн «Слишком слишком-много много», Музей Донт-Даненс, Бельгия, 2010.

Борис Гройс

Будущее принадлежит тавтологии*

Современные методы изготовления, хранения, тиражирования и трансляции текстов и изображений дают нам возможность производить все больше «искусства» и «культуры» с постоянно растущей скоростью. Этот избыток текстов и изображений необходимо как-то ограничить, иначе мы рискуем потонуть в текстовом и визуальном мусоре, который производим. Отсюда — вопрос о критериях, которые позволили бы нам отбирать и сохранять одни тексты и изображения и отбраковывать другие. Требуется цензура, чтобы ограничить культурное производство и уберечь мир от превращения в большую мусорную кучу. Каждая цивилизация прибегает к подобной экологически мотивированной цензуре, которая лишь в некоторых случаях принимает также форму идеологической или политической цензуры. Впрочем, такая идейно-политическая цензура зачастую оказывается не вполне эффективной по причине своей недостаточной радикальности. Так, недавно прекративший свое существование советский социализм, несмотря на жесткую политическую цензуру, производил массу текстов и изображений. Это показывает, как легко приспособиться к такой цензуре и насколько она малоэффективна с точки зрения последовательного отсеивания культурного мусора.

В прежние времена культурно-экологическая цензура в основном — и с высокой степенью эффективности — оперировала понятием «качества». Произведения искусства, ли-

тературные и философские тексты и прочие культурные артефакты оценивались и отбирались в соответствии с их качеством. Произведения, которые обладали этим таинственным «качеством», заботливо сохранялись, тогда как его лишенные безжалостно выбрасывались. Качество нового культурного продукта определялось путем сравнения с заранее установленным каноном шедевров. Если новое произведение достигало некоторого уровня, якобы отличавшего эти шедевры, то оно могло быть включено в большую традицию. Способ определения этого уровня оставался намеренно неясным, поскольку эксплицитная формулировка критериев цензуры резко упростила бы адаптацию к ним и привела бы к увеличению объемов культурного производства. В случае науки и философии качество определялось как «истина», в случае искусства — как «красота».

Но для достижения истины или красоты необходимо также репродуцировать правила их производства. В прежние, домодернистские эпохи репродуцирование этих правил давалось с трудом и требовало немалых усилий со стороны художников и ученых. В современную эпоху, когда были выработаны новые методы технического репродуцирования, не зависящие от отдельного человека, культурное воспроизводство и, следовательно, достижение желаемого «качества» заметно упростились. Тем самым резко уменьшились ограничительные возможности цензуры, оперирующей этим качеством, и культурное

* Статья впервые опубликована в: Die Zukunft der Moderne. Berlin: Rowohlt, 1995. P. 11–20 (Kursbuch 122). Перевод выполнен по изданию: Groys B. Logik der Sammlung: Am Ende des musealen Zeitalters. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1997. P. 81–91.

перепроизводство приняло угрожающие масштабы. Объем «качественной» культурной продукции в эпоху модерна стремительно вырос. Слишком много художников научились писать хорошие картины. Слишком много писателей научились писать хорошие книги. И слишком много философов и ученых начали продуцировать истину по всем правилам своего искусства. Цензура качества перестала обеспечивать требуемую защиту от переизбытка культурных артефактов.

Возникла необходимость нового обоснования культурной цензуры. Понятием, которое было введено с этой целью и которое в наши дни продолжает легитимировать господствующую цензуру, стало понятие «инновации». Было бы большим заблуждением полагать, будто модернистская валоризация нового способствует культурной динамике, реализации творческой свободы или ускорению культурного производства. Все обстоит ровно наоборот: понятие нового служит исключительно замедлению и подавлению производства текстов и изображений, чересчур ускорившегося благодаря новой технике. Понятие нового приняло в эпоху модерна функцию экологической цензуры, которую ранее выполняло понятие качества. Если раньше можно было сказать: «Уберите — это недостаточно качественно», — то теперь мы говорим: «Уберите — это недостаточно инновативно». В наши дни неприятие произведения, будь то произведение искусства или научная теория, как правило, обосновывается тем, что данный продукт не является новым, новаторским и креативным. «Нечто подобное мы уже видели, или слышали, или читали», — эта фраза снова и снова сопровождает негативную оценку.

При этом понятие «инновации» остается, по сути, столь же неопределенным, как раньше — понятие «качества». Но если обладать качеством — это примерно то же самое, что напоминать традиционные образцы, то быть «инновативным» или «креативным» — примерно то же самое, что отличаться от этих образцов. Между тем и сходства, и различия в значительной степени зависят от того, с какой точки зрения мы сравниваем новое со старым. То, что с одной точки зрения кажется похожим, с другой оказывается совершенно

разным. Поэтому все легитимирующие курсы нашего времени вращаются вокруг вопроса о том, как можно и нужно сравнивать новое со старым. Мнения на этот счет всегда расходятся. В то время как одни считают, например, что все искусство постмодернизма от американского поп-арта до наших дней — есть воплощение регрессивной, контринновативной, антимодернистской позиции, поскольку это искусство изображает предметы окружающей действительности, от которых нас уже освободил абстракционизм, другие полагают, что абстракционизм недостаточно радикально ставит под вопрос общественный статус произведения искусства, и поэтому постмодернистское искусство, которое делает именно это, гораздо более инновативно. В данном случае сравнение явно осуществляется на двух разных уровнях, что делает понятие инновации нечетким. И, тем не менее, цензурирующая функция этого понятия всерьез под сомнение не ставится, ведь стоит нам достаточно убедительно доказать, что определенное произведение не является инновативным ни с одной из релевантных точек зрения, как это произведение приравнивается к мусору и отсеивается культурой.

В итоге большая часть того, что создается в современную эпоху, автоматически оказывается мусором. Современная цивилизация, если угодно, отличается, прежде всего, своей способностью точно репродуцировать то, что есть. Со времен Беньямина немало говорилось о технической репродукции текстов и изображений, но, возможно, еще более важным институтом культурного репродуцирования служит всеобщее среднее образование, которое сообщает всем детям одинаковые знания. Современные медиа массово репродуцируют определенные формы повседневной культуры и развлечений, международные сети гостиниц и ресторанов подают одинаковую еду, а психологическое консультирование в его разнообразных вариантах столь же массово репродуцирует определенную модель внутренней жизни. Об унификации трудовых процессов в Новое и Новейшее время и так сказано и написано более чем достаточно. Современная цивилизация в первую очередь производит тождества: одинаковые автомобили, одинаково выглядящих



людей с одинаковыми мыслями и т. д. Ясно, что в таком контексте требование нового, требование инноваций, требование креативности выполняет, прежде всего, репрессивную функцию, ведь большая часть продуктов и большая часть людей за счет этого требования культурно дисквалифицируются и оцениваются как нерелевантные. Требование нового стало новым принципом легитимации для формирования элиты, после того как традиционные критерии истины, красоты и добра лишились прежней силы, поскольку истина, красота и добро обесценились вследствие их пере(вос)производства.

Общественная валоризация инновативности в эпоху модерна часто и ошибочно понималась как выражение человеческой свободы, поскольку ее интерпретировали как разрешение делать нечто новое. Но в действительности валоризация нового — это запрет делать старое. Проявлением подлинной человеческой свободы была бы возможность

делать как новое, так и старое. Такой возможности современность не предоставляет. Вместо этого современный человек постоянно сталкивается с разнообразными и многогранными запретами, основанием для которых служит идеология инновации. Во-первых, запрещено делать все то, что было раньше. Во-вторых, инновация запрещает самое себя, ведь как только что-то помыслено или сделано, оно перестает быть новым и поэтому не может воспроизводиться. Поэтому художник обречен постоянно самодистанцироваться и постоянно себе противоречить: он не может репродуцировать даже себя. Это, прежде всего, касается художественного авангарда XX столетия, который с максимальной радикальностью воплотил принцип нового, согласно которому нельзя делать то, что уже сделано. В этих условиях каждая новая инновация вовсе не открывает новые плодородные земли — напротив, она оставляет после себя новую пу-



стыню, поскольку запрещает все, что уже существует, включая самое себя. Художник-авангардист — это вовсе не открыватель новых континентов, а тот, кто отправляется в пустыню и пытается там выжить.

Запрет и подавление определяют также внутреннюю структуру современного произведения: основными методами современного искусства являются редукция, отказ и аскеза. Не раз отмечалось, что все элементы современного искусства присутствуют и в искусстве прежних эпох: абстрактную живопись, звуковую поэзию и т. д. можно рассматривать как стандартные компоненты традиционного произведения искусства. Что же нового в этих художественных формах? Нова лишь редукция произведения к этим самым компонентам, нов запрет на использование других компонентов, нова определяющая для современного искусства аскеза, нова обреченность писать одни только квадраты или издавать бессмысленные звуки. И постмодернизм ничего не изменил в этой обреченности, ведь он заставляет художника воспроизводить чужие картины или цитировать чужие

тексты, отказавшись от создания собственных. Современный художник похож на раннехристианского аскета или индийского йога, которому требуется углубляться все дальше в пустыню и придавать своему телу все более неестественные, инновативные и мучительные позы.

В последнее время, однако, заявляет о себе волна демократически мотивированного протеста против формирования элиты посредством требования новизны, которое ставится под вопрос самыми различными практическими и теоретическими способами. Кто-то заявляет об удовольствии от потребления кича и массовой культуры. Кто-то превозносит банальность и поп-культуру. Большинство же ставит под вопрос универсальный социальный контекст, в котором определяется новое. В самом деле: если мы не располагаем всеобщим культурным контекстом и универсальным историческим видением, мы уже не можем сказать, что ново, а что нет. Понятие инновации в этом случае распадается: то, что признается новым для одного частичного контекста и в рамках одной частич-

ной истории, может быть совсем не новым для других частичных контекстов и историй. В этих обстоятельствах радикальной множественности новым может считаться буквально все, что угодно, ведь всегда найдется кто-то, кто все еще ничего не слышал о таких вещах, о которых другие не могут больше слышать.

Однако до сегодняшнего момента подобные подрывные попытки были лишь относительно успешными, поскольку местом возникновения и определения нового служат не личные истории, а культурные архивы — музеи, библиотеки, киноархивы и т. д. С помощью этих архивов можно установить, является ли данное произведение новым или нет, независимо от того, кажется ли оно новым кому-то конкретно. Более того, дискурсы, которые стремятся поместить новое в тот или иной контекст, показать его относительность и тем самым подорвать его претензию на новизну, интересны культурным архивам лишь постольку, поскольку эти дискурсы сами новы. В архивирующей себя культуре постмодернистская, популистская критика понятия нового может добиться лишь смягчения цензуры нового, но никак не ее отмены, поскольку такая критика сама получает легитимность посредством понятия нового.

В Новое и Новейшее время архив играет ту же роль по отношению к новому, какую в домодернистские времена играл традиционный канон по отношению к качеству. Канон представлял собой собрание относительно гомогенных образцов, с которыми можно было сравнить новое произведение, чтобы установить степень подобия. Архив представляет собой собрание гетерогенных инноваций, расхождений и различий, которое позволяет определить, насколько новое произведение инновативно, то есть насколько это произведение расходится со всем тем, что уже собрано в архиве. Канон производит тождество, архив — различие. Пока существует архив, инновации возможны и даже необходимы. Возникает, однако, вопрос: как долго?

Со временем становится все заметнее глубокий кризис архива. Новое продуцируется все быстрее и в постоянно растущем количестве — примерно как тождественное в былые эпохи, — поскольку люди все лучше пони-

мают, что значит быть инновативным. К тому же современная техника позволяет не только точно репродуцировать оригиналы, но и генерировать запрограммированные расхождения с ними. Подобно тождествам, различия могут теперь производиться технически, серийно. Наконец, благодаря искусным реинтерпретациям постоянно происходит «открытие» новых культурных артефактов, которые раньше считались неотличимыми, а теперь оцениваются как своеобразные. В результате архивы переполняются, как это ранее происходило с собраниями канонических образцов. Сегодня куда ни глянь, всюду увидишь различие. Поэтому понятия нового и другого мало-помалу становятся все менее пригодными для сдерживания культурного перепроизводства. Цензура инновации рискует оказаться столь же неэффективной, как некогда — цензура качества. Спрашивается: что взамен? Как культуре защитить себя от своего собственного мусора, если ни тождество, ни различие не обеспечивают такую защиту?

Отмена цензуры инновации с высокой степенью вероятности означала бы отмену цензуры вообще, ведь по ту сторону тождества и различия в нашем распоряжении не остается больше никаких легитимирующих понятий. Следовательно, нам следует учитывать возможность, что культурные институты, уполномоченные обществом или государством решать, что хорошо, а что плохо, окончательно лишатся своей легитимности. В условиях, когда отсутствуют критерии и независимая инстанция для определения культурной ценности того или иного произведения, начинается прямая конкуренция между различными направлениями и произведениями, которая уже существует в сфере массовой культуры. И уже вырисовывается принцип, лежащий в основе этой конкуренции: это принцип тавтологии.

В ситуации, когда ни канонические, ни архивные собрания произведений культуры больше не имеют нормативной силы и когда институты, поддерживающие эти собрания, больше не могут практиковать эффективную цензуру, реципиентам становится все труднее понимать тексты и изображения, ведь понимание может возникнуть лишь в ходе сравнения с тем, что существует. Между тем в море

нецензурированной культурной продукции такое сравнение невозможно. Если архив лишается своей нормативности, единственным местом сравнения оказывается душа индивидуального реципиента. Но никто не знает, что происходит в чужой душе в отсутствие одинаково понятной и обязательной для всех традиции. Это верно как для реципиентов, так и для производителей культуры. Предположим, к примеру, что мы впервые видим «Черный квадрат» Малевича. Мы можем оценить это произведение как революционное для живописи, если сравниваем его с общеизвестными произведениями в архиве живописи. Но без такого сравнения мы можем предположить, что русские художники всегда писали черные квадраты (скажем, в рамках некоего ритуала) и что «Черный квадрат» Малевича поэтому не имеет революционного значения.

Оценка культурной компетенции как реципиента, так и производителя оказывается, таким образом, решающей для понимания произведения. Но мы сегодня вряд ли знаем о том, что читают, смотрят или думают другие. Повседневное это новое состояние выражается, например, в отрицании юмора как базовой формы культурной креативности. Поскольку никто больше не знает, что думает другой, юмор оказывается невозможен: когда мы слышим некое высказывание, у нас нет способа установить, заключает оно в себе иронию или нет, поскольку в нашем плюралистическом обществе никакое суждение не может быть изначально квалифицировано как «несерьезное». Поэтому мы предпочитаем с серьезностью относиться даже к явно нелепым высказываниям, чтобы не обидеть говорящего в случае, если он говорит всерьез. Только если говорящий заверяет нас, что он сказал это в шутку, мы чувствуем, что обязаны рассмеяться — на сей раз чтобы снова не обидеть его своей серьезной миной.

Этот пример показывает, с какими проблемами сталкивается современный производитель культуры. Во-первых, он должен каким-то образом догадаться о том, что уже знают те люди, к которым он обращается. Во-вторых, он должен эксплицитно воспроизвести то, что ему удалось выяснить, дабы публика

знала, что он тоже знает о том, о чем знает эта публика. При этом любые формы иронии или игры, смысловые или формальные сдвиги, то есть любые формы различия исключаются, ведь в случае их появления публика не сможет оценить эти формы как результат сознательной, намеренной стратегии, а будет лишь думать, что производитель изначально является «другим» в силу своей натуры или культурного бэкграунда. Новое или отличное в этих обстоятельствах уже невозможно. Вместо этого требуется снова и снова выявлять тождественное, поскольку в отличие от традиционных или тоталитарных обществ это тождество не установлено заранее. В плюралистическом обществе тождественное, банальное, тавтологичное становятся проблемой. И стремление к совершенной тавтологии играет все более важную роль в современной массовой культуре.

Это стремление особенно заметно в американской массовой культуре, так как США особенно гетерогенны в культурном плане. Производство тавтологии служит при этом не только основным методом, но и важной темой американской массовой культуры. Американские фильмы и телесериалы постоянно предлагают крайне гетерогенные культурные образы: их персонажи принадлежат не только к разным расам, общественным слоям и историческим эпохам, но и часто оказываются монстрами, инопланетянами, призраками, различными реальными и фантастическими созданиями или сошедшими с ума компьютерами, автомобилями и холодильниками. Но по ходу фильма или сериала все эти крайне гетерогенные персонажи выясняют, что по большому счету имеют одинаковые представления и испытывают одинаковые чувства (связанные, например, с семьей, общественным признанием или собственным местом в жизни). Поиск этой тавтологии определяет действие: оно направлено главным образом на то, чтобы поместить героев в экстремальную ситуацию, которая заставит их проявить свои глубочайшие желания и мысли, сравнить их с желаниями и мыслями других и устранить возможные различия и недопонимания. Действие продолжается до тех пор, пока все его участники не осознают и эксплицитно не выскажут, что они думают

и чувствуют то же самое, что и все остальные. Достижение совершенной тавтологии играет здесь такую же ключевую роль, как катарсис в эстетике Аристотеля. Но однажды достигнутая тавтология недолговечна и, подобно классическому катарсису, тоже должна инсценироваться снова и снова. Персонажи, которые не участвуют в этой тавтологии, устроятся в ходе развития сюжета, но их смерть еще не означает, что они в принципе не могут принять участия в этой тавтологии. Так, Терминатор-1 из одноименного фильма обретает должное понимание лишь во второй части цикла, и можно легко себе представить, что ее герой, Терминатор-2, в состоянии прийти к такому же пониманию в третьей части.

В условиях радикального культурного многообразия, господствующей инаковости и массово продуцируемых инноваций достижение тавтологии становится также главным критерием культурных достижений, причем эта тавтология не гарантируется никакой традиционной идентичностью и поэтому должна обновляться для каждого конкретного случая. Ясно, что содержание достигнутой тавтологии должно стремиться к нулю, поскольку растущее культурное многообразие допускает все меньше пересечений. Массовая культура в основе своей нигилистична, ибо в стремлении к всеохватной тавтологии она должна уничтожить любое конкретное содержание. Однако изображения и знаки, которые она использует, реальны, хотя и ничего не обозначают: они обладают собственной реальностью, так как записаны на определенном носителе. Чем менее они содержательны, тем выше их способность манифестировать свою собственную реальность, состоящую в их репродуцируемости. Знаки, в плане содержания стремящиеся к нулю, с максимальной легкостью проламывают иммунную систему культуры и границы цивилизации и умножаются в безграничном масштабе. Они становятся культурными вирусами, заражающими каждое индивидуальное сознание.

Конечно, открыть или вырастить такой вирус нелегко: то, что заражает жителей Дуйсбурга, необязательно заразит жителей Сингапура. Поэтому американцы имеют преимущество: они могут быстрее других проте-

стировать эти культурные вирусы в своем культурно плюралистическом обществе. Но и в сфере так называемой высокой культуры подобные вирусы уже созданы: Фрейд с его психоанализом, Сартр с его экзистенциализмом, Пикассо с его многочисленными вариациями на темы старых картин или Уорхол с его инвариантами массового вкуса. Все они занимались авангардистской редукцией — но не столько с целью вписать себя в архив инноваций, сколько в надежде открыть такие тавтологии, которые были бы одинаково понятны всем и каждому. Поэтому читатель Фрейда или Сартра с удивлением выясняет, что его отношение к папе и маме имеет огромное значение для философии. Зритель на выставке Уорхола радуется тому, что снова видит бутылку «Кока-колы», которую только что купил в супермаркете. Учитывая стремительное распространение таких тавтологий, следует ожидать, что в будущем нас ждут масштабные конкурентные войны. Победившие в них будут автоматически низводить побежденных до состояния мусора. Никакая дополнительная цензура не потребуется. Место идеологии займет тавтология.

Перевод с немецкого АНДРЕЯ ФОМЕНКО

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине.

Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа.

Преполагает в Нью-Йоркском университете.

Автор множества книг, среди которых

«Искусство утопии» (2003),

«Под подозрением» (2006),

«Коммунистический постскрипtum» (2007),

«Политика поэтики» (2012) и другие.

Регулярно публикуется в «ХЖ».

Живет в Нью-Йорке и Кельне.



Ричард Серра «Материя времени», 2005. Гуггенхайм, Бильбао, Испания. Инсталляция.

Алексей Пензин

«Постоянно включенный»: проблема непрерывности в современном капитализме

1. Введение: конец капитализма и его непрерывность

1.1. Почему сегодня столь важен критический анализ непрерывности как аспекта капиталистического производства? Для того чтобы сразу оказаться в средоточии проблемы, необходимо обратиться к темам и вопросам, занимающим сегодня радикальных теоретиков. Например, можно спросить прямо и нетерпеливо: «Когда же и как, наконец, придет конец капитализма?» Другие широко распространенные формулировки того же вопроса варьируются от разного рода туманных утверждений, что «мы живем в последние времена», которые идут от политико-эсхатологических перспектив, опирающихся на представления о саморазрушительном характере капитализма, до неопровержимых свидетельств «капитализма катастроф», опустошающего и дестабилизирующего природу. В менее теоретической и в более заостренной форме эта озабоченность проявилась в реакции людей на циничное и движимое жадностью разжигание военных конфликтов последнего времени, на очередные популистские манипуляции правых в отношении обездоленных масс, а также на невероятный рост неравенства во всем мире. Эти версии отчаянного вопрошания можно подытожить в одном вопросе: «Когда же закончится этот тягостный и нескончаемый абсурд?» Однако сегодня конец капитализма представляется менее утопичным и вдохновляющим, чем прежде — начиная от взрывного, непредсказуемого ускорения технологического развития, стихийных катаклизмов и экологической катастрофы и заканчивая более трезвыми дискуссиями о возможностях новой радикальной политики.

Но прежде чем задаваться вопросом о конце капитализма, нам следовало бы, пожалуй, разобраться с монструозной непрерывностью самого капиталистического производства, у которого, может статься, действительно «нет конца». И если наша гипотеза верна, то эта непрерывность — суть неотъемлемая черта современной капиталистической онтологии, то есть это не просто лишь эмпирический факт, подобно, к примеру, широко обсуждаемому ныне «обществу 24/7». Задавшись насущным вопрошанием о возможном конце капитализма, мы для начала должны исследовать устойчивую и многообразную непрерывность капиталистического производства, а также обсудить возможность образования политического потенциала вокруг этой проблематики.

1.2. Несомненно, что именно с крахом коммунистической альтернативы в XX веке капиталистическая непрерывность обнаружила себя и стала особенно наглядной в своей монотонной, нетелеологической последовательности. Так называемый «конец истории» был гипотезой французского философа русского происхождения Александра Кожева, который изначально связывал с ней продвижение идей универсального коммунизма¹. Однако в 1990-е годы под давлением добившегося гегемонии неолиберализма все альтернативы капиталистическому порядку и его либерально-демократическим институциональным и идеологическим основам были признаны несостоятельными, и «конец истории» стал обозначать именно эту ситуацию. Самой концепции конца истории у Кожева, хорошо продуманной и аргументированной, а также ее критики мы здесь касаться не будем, но поста-

раемся обсудить ее значение для анализа проблемы непрерывности капитализма. Гипотеза Кожева, если отделить эту идею от предполагаемой политической приверженности коммунизму или неолиберализму, предполагает появление постисторической непрерывности, не имеющей ни конца, ни цели, так как конец уже упразднен за ненадобностью. В этом смысле некая монотонная формальная непрерывность, очищенная от телеологии, точно описывает современную историческую и онтологическую ситуацию. Для Кожева, у которого идея постистории возникла в результате его оригинального прочтения гегелевской «Феноменологии духа», этот период озаглавлен повторяемостью (*circularit*) системы знаний и человеческого поведения: в конце истории все то, что могло быть сказано и сделано, уже сказано и сделано². В моем диалектическом прочтении идеи Кожева я предлагаю понимать «конец истории» не только как идею исчерпания истории и нашего знания, основанного на ней, или истощения природных ресурсов. Продуктивнее представляется рассматривать постисторическое существование онтологически — как нетелеологическую последовательность, исторический период, в буквальном смысле слова не имеющий конца и предстающий как навязанная обществу чистая непрерывность его функционирования.

1.3. Современные эмпирические данные свидетельствуют, что эта непрерывность отнюдь не является абсолютно неизменной и последовательной; напротив, она изобилует внутренними политическими конфликтами, войнами и режимами чрезвычайного положения. Однако, согласно знаменитому утверждению Вальтера Беньямина, на котором вслед за ним недавно стал настаивать и Джордж Агамбен, само чрезвычайное положение приобрело сейчас черты постоянства или непрерывности. На текущий исторический отрезок влияют все новые экономические кризисы, эксцессы неоконсервативной и неолиберальной политики, политическое насилие и нестабильность, но все же ключом к ее пониманию является неизбывная социальная онтология непрерывности. Наряду с чрезвычайным положением, также и другие, кажущиеся столь же деструктивными явления начинают признаваться непре-

рывными или повторяющимися, например, экономические кризисы.

Действительно, это качество присутствует во многих областях современного общества, существующего в режиме 24/7, основные черты которого не так сложно перечислить: непрерывность производства, обмена, потребления, коммуникации и надзора, безостановочно функционирующая социальная организация, а также ее социально-техническая инфраструктура, в том числе интернет, социальные сети, алгоритмы непрерывной электронной коммерции и т.п.³ Согласно недавней статье, посвященной эффекту больших данных и нашей перманентной «подключенности», основной момент капитализма надзора (*surveillance capitalism*) состоит в том, чтобы «превратить любую социальную активность в плоскость данных, в управляемую непрерывность, из которой может быть извлечена стоимость»⁴.

Экономические и технологические аспекты непрерывности можно проследить в модели современного образования, которая предусматривает постоянную переквалификацию рабочей силы в соответствии с меняющимися потребностями рынка. Эта модель настолько же эффективна, как и культурная модель, производящая не имеющие конца телесериалы, шквал франшиз кино-сиквелов и приквелов, а также медиа-стратегии, нейтрализующие значимые новости с помощью бесконечно повторяющихся комментариев, образов, мемов и т.п. В свое время Адорно и Хоркхаймер изучали культурное производство и его влияние на стандартизацию культуры, исключавшей уникальное, традиционное или самобытное творчество и подменявшей его культурным товаром для массового потребления. Однако так называемая культурная индустрия допускала существование разрывов и неформальных элементов между чередой событий или превращающимися в товар эпизодами производства. В настоящее же время было бы уместнее говорить о почти «бессловной» непрерывности культурного производства и потребления, подкрепляемой цифровыми технологиями захвата изображений.

1.4. Современное искусство, даже самое интеллектуальное и политически артикулированное, находится сегодня, по определению Бориса Гройса, в состоянии перманент-



Ричард Серра «Материя времени», 2005. Гуггенхайм, Бильбао, Испания. Инсталляция.

ного потока. Гройс имеет в виду, что произведения искусства более не дистанцируются от материальности повседневного мира, как это предлагала модернистская или кантианская эстетика, и не видят более свое место в «автономных» художественных пространствах галерей и музеев. Напротив, искусство погружается в непрерывный поток оцифрованных изображений и в их интенсивную глобальную циркуляцию. Рассматривая современные медиа преимущественно в их связи с интернетом, Гройс не обсуждает связь между текучестью нынешнего социального существования искусства и современным капитализмом. Однако он утверждает: «Материальный поток необратим. [...] Погрузившись в поток вещей, мы не можем вернуться к предыдущим моментам времени или заново пережить события прошлого». Таким образом, он подчеркивает различие между принудительной онтологической необратимостью материального потока и, с другой стороны, потоком информации и диги-

тальных изображений, имеющих отношение к анализу формы непрерывности, которым мы здесь занимаемся⁵.

Если прибегнуть к метафорическому описанию, то можно сказать, что современный капитализм всегда находится в состоянии «включенности» — от постоянно подключенных устройств до многочисленных, непрерывно работающих институтов и организаций⁶. Он создает континуум, который работает бесперебойно, день и ночь, двадцать четыре часа в сутки, семь дней в неделю. Эти множественные непрерывности неоднородны и расположены в разных местах и уровнях: обширные и почти незаметные, микроскопические и макроскопические, они погружены в разнообразные социально-экономические и технологические процессы. Поскольку это эмпирическое разнообразие сохраняется, было бы целесообразно исследовать общую модель или форму непрерывности, которая могла бы абстрагироваться от содержания, которое она организует и меняет.



Ричард Серра «Материя времени», 2005. Гуггенхайм, Бильбао, Испания. Инсталляция.

1.5. Следует подчеркнуть, что обширный социально-технологический аппарат формы непрерывности порождает специфические типы субъективности, вынужденные приспособляться к непрекращающемуся потоку социально-экономической активности. В настоящее время у человеческих существ имеются биологические и антропологические пределы участия в непрерывной деятельности, так как они вынуждены осуществлять воспроизводство своей рабочей силы. Эти противоречивые требования — непрерывность versus воспроизводство — представляют собой «двойное послание» (double bind), которое приводит к появлению новой субъективности, постоянно озабоченной нехваткой времени и попавшей в ловушку иррациональных спиралей прокрастинации. Подобное поведение было обусловлено навязыванием человеческим существам непрерывного цикла 24/7 при помощи цифровых технологий, обеспечивающих постоянное социальное присутствие, работу и вовлеченность — например, профили в социальных сетях, которые функционируют как идеал постоянного присутствия, ввергая пользователей в непрерывный поток производства и коммуникации, вовле-

кая их таким образом в экономику захвата внимания и квази-участия.

В условиях всеохватывающей капиталистической непрерывности, когда грань между работой и воспроизводством размыта, «искаленная жизнь» (по выражению Адорно) предстает в буквальном смысле слова в форме континуума. Как показывает на материале одного из своих интервью Петер Флемминг, «Джеймс больше не видит различий между своей работой и личной жизнью, но он рассматривает это как преимущество: "Это похоже на континуум: я занимаюсь разными делами в разное время". По его словам, работая, он необязательно жертвует своим временем на развлечения и общение. "Одно является продолжением другого"»⁷. Однако последствия разворачивания формы непрерывности гораздо шире. Их нельзя свести к обсуждаемой проблеме размывания границ между работой и жизнью в постфордистском, или в так называемом когнитивном капитализме⁸. Они предполагают более длительную и фундаментальную историческую траекторию в рамках капиталистического модерна, которую в общих чертах стремится показать настоящая статья.

2. Маркс: непрерывность как необходимое условие капиталистического производства

На данном этапе можно задаться важнейшим вопросом о том, что представляет собой теоретическая генеалогия обширных и навязчивых континуумов современного капитализма. Этот вопрос должен быть решен как путем разработки теоретических и критических концепций, так и путем проведения эмпирического анализа социально-политических процессов современного капитализма. Основным элементом в этой краткой и предварительной теоретической генеалогии станет присутствующее в ряде основных трудов Маркса, но оставшееся практически незамеченным обсуждение им непрерывности как условия капиталистического производства.

2.1. Насколько мне известно, термины «непрерывность» и «форма непрерывности» не встречаются ни в обычных словарях марксистской мысли, ни в классическом французском «Критическом словаре марксизма» под редакцией Жерара Бенсуссана и Жоржа Лабики, ни в новом немецком «Критическом историческом словаре марксизма» (2009) под редакцией Вольфганга Фрица Хауга и Джозефа Фраччи. Этот пробел в наших знаниях определенно нужно восполнить. В своих поздних работах по политической экономии Маркс использует слово «непрерывность», делая на нем заметный акцент, особенно в «Капитале» и других текстах, которые относятся к этому проекту. Во втором томе «Капитала» Маркс отмечает, что «...непрерывность есть характерный признак капиталистического производства; она обусловлена технической основой этого последнего, хотя не всегда безусловно достижима»⁹. Под «технической основой» Маркс понимает производственное оборудование, которое в идеале должно работать без перебоев для того, чтобы порождать непрерывную цепочку создания стоимости.

Понятие непрерывности исследуется Марксом более подробно и системно в «Экономических рукописях 1857–1859 годов» (нем. «Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie»), опубликованных лишь в 1939 году, которые принято считать наброском к будущему «Капиталу». Существительное *Kontinuität* и прилагательное *kontinuierlich* часто используются в «Рукописях», особенно в разделах «Непре-

рывность производства и необходимость времени обращения»¹⁰ и «Основной капитал и непрерывность производственного процесса. Машины и живой труд»¹¹. В этих разделах Маркс систематически подчеркивает значение «непрерывности производственного процесса» (*die Kontinuität des Produktionsprozesses*) и дает общее представление о трех аспектах этой непрерывности¹². Первые два аспекта находятся в области производства и оборота капитала, и они расширяют и обогащают высказывания о непрерывности производства, которые встречаются во втором томе «Капитала». Эти тезисы Маркса более подробно изложены в «Рукописях», где он утверждает, что непрерывность производства может быть «внешне непреодолимым условием», при котором изменение структуры основного капитала (т.е. машин) играет ключевую роль. «Поэтому непрерывность производства, — пишет Маркс, — стала крайней необходимостью для капитала вместе с развитием той его части, которая определена как основной капитал. Для оборотного капитала перерыв, если он продолжается не столь долго, чтобы разрушить его потребительную стоимость, есть лишь перерыв в созидании прибавочной стоимости. Но для основного капитала перерыв, поскольку в течение этого перерыва его потребительная стоимость по необходимости уничтожается относительно непроизводительным образом, то есть не возмещаясь в виде стоимости, — представляет собой уничтожение самой его первоначальной стоимости. Поэтому лишь с развитием основного капитала соответствующая понятию капитала непрерывность процесса производства становится *condition sine qua* его сохранения; так же, как и непрерывность, и постоянный рост потребления»¹³.

В другой части «Рукописей» Маркс делает то же утверждение в более абстрактной форме, представляя его как постоянную метаморфозу формы стоимости: «Устойчивая непрерывность процесса, беспрепятственный и плавный переход стоимости из одной формы в другую, или одной фазы процесса в другую, для производства, основанного на капитале, является основным условием в совершенно иной степени, чем при всех прежних формах производства»¹⁴. Непрерывность характерна для капиталистического производства, что и принципиально отличает его

от домодерных (феодалных и более древних) социально-экономических формаций. В настоящее время роль непрерывности заметно усилилась, так как роль машин в создании стоимости — в том числе компьютеров, интернета и других современных технологий — стала решающей. По мере того, как машины становятся все более автоматизированными и все меньше зависят от живого труда людей, чьи «естественные» антропологические ограничения вызывают сбои и перерывы в непрерывном производственном процессе — форма непрерывности или «постоянно включенный» капитализм обретает почти абсолютную власть.

Не менее важным представляется и третий тезис Маркса о непрерывности. Он касается кредита, основной задачей которого является поддержание непрерывности производственных процессов путем обеспечения их финансирования. «Таким образом, для производства, основанного на капитале, — читаем мы в «Рукописях», — оказывается случайным, будет иметь место или нет его существенное условие: непрерывность тех различных процессов, которые конституируют весь процесс капиталистического производства. Снятие этой случайности самим капиталом есть *кредит*»¹⁵.

Основываясь на анализе кредитной системы, Маркс развивает свою мысль о необходимости непрерывности для капиталистического производства. В более ранних способах производства не существовало настоящей кредитной системы, хотя кредитование и займы, а также практика ростовщичества существовали как древние, «допотопные формы капитала»¹⁶. Простые формы предоставления и займа денежных средств, однако, не являются кредитом. В капиталистическом производстве кредит необходим системе, так как он обеспечивает непрерывность производства и позволяет минимизировать перерывы в процессе создания стоимости. Это проливает свет на современную финансовую капиталистическую систему, которая, с этой точки зрения, исторически возникла как решение (хотя и временное) проблемы непрерывности. Непрерывность постоянно находится под угрозой — кризиса, экономической нестабильности, случайности и других деструктивных факторов. Их можно существенно сократить путем умножения числа финансовых ин-

струментов (таких как, например, деривативы и фьючерсы), призванных способствовать плавной и непрерывной метаморфозе стоимости. Однако, думается, роль чистой случайности в глобализованном капитализме подкрепляется мощной спекулятивной тенденцией, оторванной от реального производства и способной создавать сверхприбыли в одной части земного шара, при этом сея хаос в другой. Возможно, следует рассматривать системную форму непрерывности как необходимое условие современного капитализма или его важный элемент, который, по словам самого Маркса, «не всегда достижим». То есть мы должны представлять форму непрерывности как род гегемонии, признавая при этом существование локальных отклонений, вызванных случайностью, неизбежными противоречиями и спекулятивными играми капитала. Гегемониальную форму непрерывности теперь символизируют бесчисленные графики, кривые, диаграммы экономического роста и спада, рыночные индексы и т.д.¹⁷

2.2. Интерпретации «Рукописей» имеют долгую историю от системного анализа этой работы Романом Роздольским в книге «Процесс создания Капитала» (The Making of Marx's 'Capital', 1968). Хотя Роздольский цитирует отрывок о непрерывности, называя ее необходимым условием, не слишком углубляясь в ее интерпретацию¹⁸, он делает важный комментарий. «Тем не менее, — пишет он, — существуют моменты в развитии и жизненном цикле структуры капитала, которые устанавливают не только возможность, но и необходимость существования кредитной системы; что, фактически, делает кредит необходимым условием капиталистического производства; главным из них является стремление к непрерывности, к непрерывному потоку производственных процессов»¹⁹. Наряду с этим Роздольский отмечает, что этот довод о взаимосвязи кредита и непрерывности «очевидно, остается в силе и сегодня»²⁰.

Интересные размышления о «необходимости непрерывности» в капиталистическом производстве можно найти также и в хорошо известной книге Альфреда Зон-Ретеля «Интеллектуальный и физический труд» (1978). Эта книга лучше всего известна своим провокативным сведением эпистемологии Канта к эффекту меновой стоимости и товарной

формы, а также своей новаторской теоретизацией интеллектуального труда. Однако эта работа также развивает теорию позднего капитализма, в которой производство принимает форму производственного «потока». Цитируя вышеупомянутые отрывки из «Рукописей» Маркса²¹, Зон-Ретель отмечает: «Цех или фабрика во всей их полноте интегрированы в один непрерывный процесс, подчиненный правилу скорости. [...] Эту непрерывность теперь реализует машина, конвейер или другой передаточный механизм, подчиняющий заданной скорости действия все производственные механизмы и обслуживающий его человеческий труд»²².

Определенно, в этой статье понятие непрерывности обсуждается отдельно от многих других теоретических категорий Маркса, и это обстоятельство может показаться преувеличением. Однако, как я уже объяснял в начале настоящей статьи, наша цель здесь, скорее, заключается в том, чтобы произвести первоначальную разметку этого понятия. Действительно, это лишь первая попытка исследовать мотив непрерывности как в работах Маркса, так и вне марксистской теории, рассмотреть его не только в контексте современных дебатов по теории стоимости, но и в связи с гипотезой о возросшей стратегической значимости этого мотива, обусловленной социальными, культурными и политическими последствиями современного «постоянно включенного» (always-on) капитализма.

2.3. Я должен подчеркнуть различия, существующие между понятием непрерывности и, по крайней мере, двумя другими введенными Марксом понятиями, которые могут показаться близкими. Это понятие воспроизводства, а также идея «реального подчинения» общества капиталу.

В главе «Простое воспроизводство» в первом томе «Капитала» Маркс упоминает непрерывность и простое воспроизводство, которые он использует как синонимы, упоминая «непрерывность капиталистического процесса производства или простое воспроизводство»²³. Однако, как я уже писал, в других томах «Капитала», а также в «Рукописях» Маркс представляет непрерывность в качестве важнейшей и независимой категории. В таком случае воспроизводство относится к восполнению резервов рабочей силы

и поддержанию социальных отношений, необходимых для капиталистического производства, которые нацелены на формирование дисциплинированной, покорной субъективности рабочего. Это достигается при помощи семьи, полиции, учебных заведений, схем управления и методов эксплуатации, а также институтов права и частной собственности, которые обеспечивают контроль над средствами производства. Но воспроизводство, очевидно, не является частью *структурной* непрерывности капиталистического производства, условием которого является центральное место основного капитала и функция кредита, который обеспечивает беспрепятственную метаморфозу формы стоимости. Воспроизводство, таким образом, подчиняется более фундаментальной общей модели непрерывности, поддерживая ее в обществе и среди индивидов, тогда как кредит поддерживает непрерывность в сфере финансов, а автоматизированное оборудование выполняет эту роль в сфере материального производства. В конце концов, так называемое общество потребления интегрирует форму непрерывности в мир потребления.

Давайте сравним форму непрерывности с другим понятием Маркса, так называемым «реальным подчинением труда капиталу». Это условие обычно объясняется через отличие от более ранней фазы капиталистического развития, определяемой как «формальное подчинение» (труда капиталу), при котором капиталистическое производство регламентировало деятельность рабочих только внутри фабрики. Таким образом, жизнь людей оставалась вне капиталистических отношений. «Реальное подчинение» (которое иногда считают определяющим условием существования современного капитализма) вместо этого программирует общество и индивидов с целью установления их соответствия всем тактическим и стратегическим требованиям капиталистического производства и, таким образом, способствует накоплению стоимости, внедряя инструменты контроля и управления, проникающие даже в самые мельчайшие подробности повседневной жизни вне рабочего места. Действительно, может показаться, что эмпирические континуумы современных обществ, работающих 24 часа в сутки 7 дней в неделю, характерны для «реального подчинения» ка-

питалу. Но на самом деле это, скорее, пример *сокрытия* понятия непрерывности другим теоретическим понятием — реального подчинения. Если мы не принимаем в расчет понятие непрерывности, «реальное» подчинение остается *формальным* и абстрактным, поскольку связь с тем, чему служит это подчинение (т.е. поддержанию условия непрерывности, необходимого для капиталистического производства), остается невыявленной. В этом смысле непрерывность — принудительная и непрерывная метаморфоза формы стоимости — остается скрытым необходимым условием капиталистического производства, навязанным обществу в целом.

Возвращаясь к изложению моей гипотезы и следуя практике выработки новых терминов, взятой у Маркса, говоря о «форме непрерывности», я хочу подчеркнуть, что эта форма (понимаемая, согласно «Рукописям», как необходимое условие капитализма) накладывается на «материю» общественной и культурной жизни.

3. Эстетика и политика непрерывности

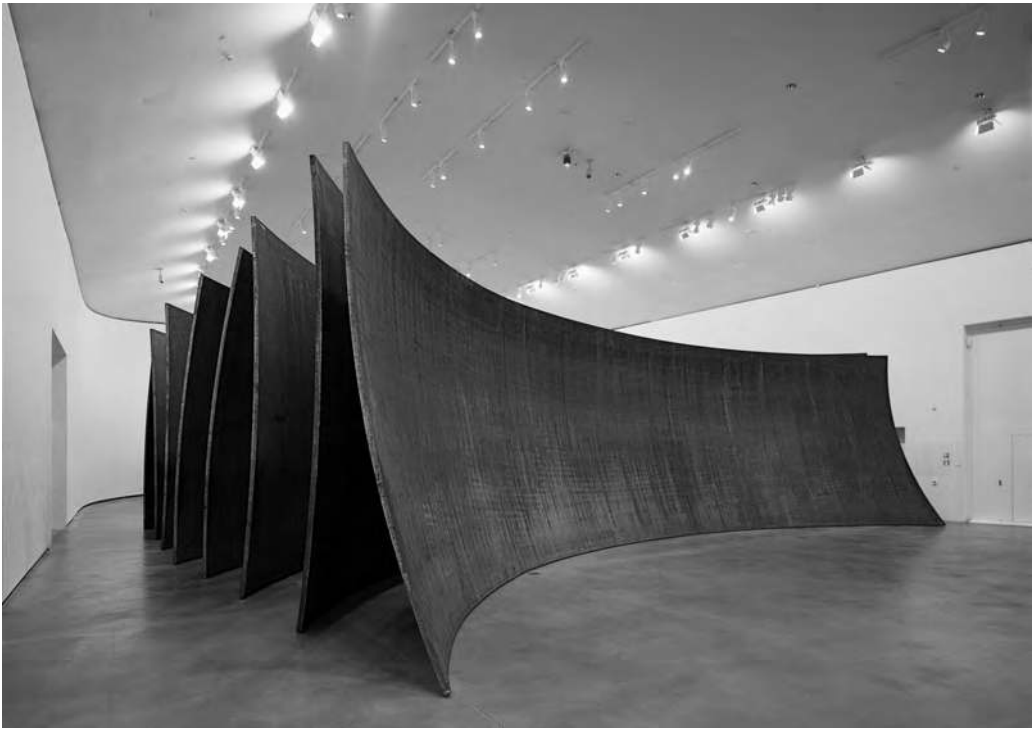
Итак, современный капитализм нашел способ сделать форму непрерывности эффективной и повсеместной, встроенной в непрекращающийся поток производства и воспроизводства, а также и в оснащенные новыми технологиями операции власти по круглосуточному контролю и надзору (так называемые big data, камеры слежения и пр.)²⁴. При таком развитии событий форма непрерывности функционирует не только как абстрактное, теоретически реконструируемое понятие, но и как действующая парадигма социального устройства, заданного экономическими условиями преобладания основного капитала (машинерии) и формой стоимости, которая существует в состоянии непрерывной, беспрепятственно разворачивающейся метаморфозы. В заключение, я хотел бы высказать несколько коротких замечаний и предложить некоторые направления для завершения этого исследования, которое для этого должно перенести свой фокус в субъективное и эстетическое измерения.

3.1. В своем замечательном эссе «Фотография», написанном в 1920-х годах, немецкий теоретик культуры Зигфрид Кракауэр утверждал, что важнейшее различие между фото-

графией и более ранними техниками репрезентации заключалось не только в воспроизводимости создаваемого ими изображения, которая широко обсуждалась многими теоретиками, начиная с Вальтера Беньямина. Вместо этого Кракауэр утверждал, что решающим свойством фотографии является управление «континуумом» визуального потока, который не может быть зарегистрирован нашими субъективными, избирательными воспоминаниями и не может быть представлен в классических произведениях искусства: «Фотография способна объять данное как пространственную (или временную) непрерывность, образы памяти, напротив, сохраняют ее только в той мере, в какой она наполнена смыслом. Память улавливает в фотографии лишь некую смесь, отчасти состоящую из отбракованных деталей»²⁵.

При рассмотрении парадигмы непрерывности в качестве отправной точки становится ясно, что технологические инновации, спровоцировавшие появление новых медиа (таких, как фотография, кино, затем видео, цифровые изображения и интернет), реагируют на фундаментальный запрос, вызывающий к жизни средства непрерывной репрезентации порожденного поздним капитализмом социального и антропологического опыта. Блестящие, хотя и фрагментарные прозрения Кракауэра и других теоретиков, которые впервые теоретически зарегистрировали появление современных медиа, можно воспроизвести и экстраполировать на современные цифровые медиа и сопутствующие им культурные практики, построенные на захвате пространственного (или темпорального) континуума в его чистейшей форме. Современные устройства записи и мониторинга, такие, как камеры видеонаблюдения и веб-камеры, сводят создаваемый повседневностью визуальный поток к своего рода «мусору», «смеси отбракованных деталей»; единичному изображению они предпочитают чистый визуальный поток, который является репрезентативным эквивалентом универсальной формы непрерывности.

3.2. Говоря об искусстве и эстетической теории в более общем плане и проводя параллель с обсуждаемой здесь проблемой, я бы предположил, что классическое репрезентативное искусство основано на суверенном жесте художника или писателя, который



Ричард Серра «Материя времени», 2005. Гуггенхайм, Бильбао, Испания. Инсталляция.

захватывает, «сэмплирует» некие «образчики» визуального или словесно-повествовательного материала, нарушая таким образом непрерывное течение опыта повседневной жизни и перерабатывая эти «сэмплы» в единичное произведение искусства, чья эстетическая автономия достигается путем отстранения от этого континуума. Этот жест, ставший произведением, затем может интерпретироваться — в зависимости от теоретической позиции интерпретатора, — как проявление или символическое выражение особого исторического момента, а также общества и его антагонизмов, или же как рефлексия специфических проблем эстетической формы. Тем не менее, континуум повседневности остается существенным для визуальных объектов и текстов, которые утверждают себя как произведения искусства, поскольку первоначальный жест подразумевал разрыв или, по крайней мере, переопределение «общих мест», порождающих сенсорные, зрительные и словесные потоки.

3.3. Вдохновленное авангардом, современное искусство порвало с суверенным жестом разрыва точно так же, как политическая экономика капитализма отошла от хрупкой символической непрерывности до-модерных институтов, характерных для монархическо-суверенной власти и ее ритуалов. Как убедительно показал в своих работах 1970-х годов Мишель Фуко, домодерные институты символической непрерывности сменяет реальный континуум современной капиталистической власти, понятой как осуществление непрерывного надзора, как сеть дисциплинарных практик и диспозитивов, охватывающих все общество. Фундаментальный жест авангарда, суть которого заключается в пересечении границ между искусством и жизнью, т.е. в утверждении их непрерывности, был не только радикальным ответом на автономию искусства в буржуазном обществе²⁶, или, как утверждает Жак Рансьер, выражением нового эстетического режима радикального равенства²⁷, но и, возможно, следствием проникно-



Ричард Серра «Цикл», 2011. Галерея Гари Гогосьяна, Нью-Йорк.

вления капиталистической формы непрерывности в искусство и культуру.

3.4. Эти соображения и гипотезы сразу же поднимают ряд собственно политических вопросов: «Что представляет собой подлинное сопротивление форме непрерывности?», «Являются ли культурные формы авангарда лишь изощренными следствиями главенствующей капиталистической формы непрерывности?» В качестве заключительной ремарки я бы предложил взглянуть на сопротивление капиталистическому континууму и его монотонному гнету, а также исследовать его критический дискурс в современной политической и культурной практике. Примечательно, что, несмотря на продолжающееся укрепление парадигмы непрерывности в эпоху позднего капитализма, появились и революционные

формы сопротивления, принявшие множество форм, от временного прерывания производства и «исхода» рабочей силы (идея всеобщей забастовки) до политической утопии некой великой «контрнепрерывности». Эта «контрнепрерывность» представлялась, с одной стороны, под знаком «перманентной революции», охватывающей весь мир, или же как воплощение упорной и безостановочной борьбы вопреки любым и всяким поражениям — что, например, выражается в названии леворадикальной итальянской политической организации 1970-х годов *Lotta Continua* («Борьба продолжается»), примечательной также тем, что в ней состоял Пьер Паоло Пазолини.

Сама идея коммунизма была, возможно, наиболее радикальным выражением сопро-

тивления довлеющей над обществом непрерывной капиталистической метаморфозы стоимости, обещая другой социальный и даже онтологический порядок. Даже коммунистические режимы XX века в некотором смысле оказались способными на время приостановить необратимое и непрерывное движение формы стоимости²⁸. Эти режимы, часто воспринимаемые как нежизнеспособные, были таковыми именно из-за того, что представляли собой попытку приостановить «нормальную» капиталистическую метаморфозу стоимости или, по меньшей мере, замедлить ее и предложить другой план непрерывности, который бы регулировался и управлялся всем обществом, а не стихийными силами и потоками свободной рыночной экономики.

3.5. Загадочное предвосхищение политики контрнепрерывности можно услышать в романе «Безымянный» Сэмюэла Беккета — в словах рассказчика, от лица которого ведется повествование: «...невозможно продолжать, но я должен продолжать, я буду продолжать...». Его основная проблема заключается в том, как «идти дальше», «продолжать» (*continuer* во французском оригинале), несмотря на полное истощение сил и отсутствие смысла в этом движении. Как многозначительно замечает герой Беккета, «все будет продолжаться автоматически, пока не придет указ все прекратить»²⁹. Персонаж Беккета можно считать прототипом современного активиста контрнепрерывности с его непрозрачным и нетелеологическим мышлением.

Указанный мотив из романа Беккета уже давно стал предметом критического осмысления. Так, Адорно посвятил длинный, плотный отрывок этому мотиву у Беккета в своей «Эстетической теории»: «Индифферентно относясь к господствующему клише развития, Беккет видит свою задачу в том, чтобы двигаться в бесконечно малом пространстве, в лишенной измерений точке. Этот эстетический принцип конструкции находился бы, как *il faut continuer*, по ту сторону статики, а по ту сторону динамики — как шаг на месте, признание ее тщетности. В соответствии с этим все конструктивистские художественные технологии развиваются в направлении статики. Телосом динамики неизменного является только зло, только несчастье; творчество Беккета смотрит ему прямо в лицо. Сознание рас-

познает ограниченность безграничного самодовлеющего процесса, видя в нем иллюзию абсолютного субъекта, общественный труд эстетически насмехается над буржуазным пафосом, реально соприкоснувшись с ненужностью труда. Конец динамике произведений искусства кладет как надежда на прекращение труда, так и угроза смерти от замерзания, и то и другое объективно проявляются в динамике, сама она не может сделать такой выбор. Потенциал свободы, наблюдаемый в ней, в то же время парализуется общественным устройством и поэтому не является субстанциальным и для искусства. Отсюда и двойственность эстетической конструкции. Она так же может кодифицировать отречение ослабленного субъекта и абсолютное отчуждение в отношении предмета искусства, которое хотело прямо противоположного, как и предвосхитить образ примиренного состояния, которое было бы выше и статики, и динамики. Некоторая связь принципа конструкции с технократией позволяет подозревать, что он эстетически остается в полном подчинении у управляемого мира; но он же может и привести к рождению еще неизвестной эстетической формы, рациональная организация которой указывает на ликвидацию всех категорий администрирования вместе со всеми их отголосками и отражениями в искусстве»³⁰.

Как мы должны интерпретировать этот отрывок? Во-первых, Адорно видит в беккетовском тезисе *il faut continuer* («нужно продолжать») критику клише идеи развития или буржуазного прогресса, примененному к искусству; это «иллюзия» абсолютного субъекта», т.е. субъекта, полностью автономного. Тот же ход мыслей приводит к констатации бесполезности любой телеологии в отношении *il faut continuer*, или же, переведя это в нашу терминологию, субъективному утверждению формы непрерывности. Адорно соотносит принцип *il faut continuer* с тем, что он называет «конструкцией». Возможно, этот принцип мог быть связан в мысли Адорно с советским конструктивизмом, который, однако, ни разу не упоминается в «Эстетической теории». Конструкция — это одна из модальностей, которая, по Адорно, способствует развитию автономии искусства. Однако, будучи создана рационально, она рискует стать частью админи-

стрируемого мира позднего капитализма. Эстетическая конструкция амбивалентна: она способна обозначить некое самоотречение «ослабленного субъекта» в условиях административно-капиталистической рациональности и одновременно «предвосхитить образ примиренного состояния, которое было бы выше и статично, и динамики». В качестве эстетической конструкции капиталистическая форма непрерывности может быть нейтрализована и переопределена. Как еще можно было бы назвать это условие, если не «эстетическим» коммунизмом, который предвосхищает некое реальное общественное устройство — вместе с той «лишенной измерений точкой», через которую можно нейтрализовать господство формы непрерывности?

В провозглашенном Беккетом поразительном эстетическом и политическом принципе мы можем разглядеть отдаленное эхо грядущей борьбы против капиталистической формы непрерывности — борьбы, не направляемой какой-либо теологической схемой, но, как ни странно, неостановимой и непобедимой. Возникающее ныне радикальное понимание «реальных коммунизмов» XX века выходит за рамки хорошо известной критики их внутренней негативности и всевозможных провалов. Возможно, странная советская плановая экономика и ее неэффективность как раз и были настоящей — хотя, возможно, преждевременной — попыткой приостановить беспрестанное движение, задаваемое капиталистической формой непрерывности. Это означает, что приостановка неустанно работающей онтологически-экономической машины капитализма чревата не только лишь катастрофой и крахом. И если необходимые для этого конкретные политические события и политическая борьба в самом деле произойдут, то коммунизм станет именно проектом создания политической, социальной и онтологической контрнепрерывности..

Постскриптум. В дополнение к ранее написанному тексту мне бы хотелось присовокупить небольшое замечание, написанное в марте-апреле 2020 г., когда в силу глобальной пандемии беспрецедентная «приостановка онтоло-

гически-экономической машины капитализма» была видна невооруженным глазом. Как утверждается в тексте, существенным аспектом современного капитализма до сих пор был его «круглосуточный» режим работы. Субъективно это системное состояние переживается как беккетовский императив «я должен продолжать», несмотря ни на что: какой бы абсурдной, токсичной, насильственной, разрушительной ни была бы деятельность для общества, природы, планеты и т.д., она должна быть продолжена. Любое нарушение непрерывности создает массовую тревогу, так как угрожает самому принципу действия современного капитализма. Расширяющиеся меры глобального карантина угрожают именно парадигме непрерывной деятельности, а также ее социальной природе. В самом деле, физический труд основан на социальной кооперации, сервисная работа зависит от вербального или телесного контакта, а интеллектуальный труд — от прочных социальных отношений. В то время как почти все общество, за исключением секторов, охватывающих социальное воспроизводство и здравоохранение, должно практиковать «дистанцирование» и работу из «домашнего офиса», чтобы разорвать заразный общественный континуум, капиталистическое государство отчаянно вводит новые «чрезвычайные меры», направленные на сохранение того же принципа непрерывности любой ценой, даже подражая чему-то вроде «военного коммунизма», поскольку оно перераспределяет ресурсы нерыночными способами. Глобальный пандемический кризис 2020 г. создает колоссальную панику не только потому, что он представляет реальную угрозу для многих жизней, но и потому, что он направлен против самого принципа непрерывной капиталистической метаморфозы стоимости.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Penzin A. Stalin Beyond Stalin? A Paradoxical Hypothesis of Communism by Alexandre Kojève and Boris Groys // *Crisis and Critique* 3, 1 (2016): 300–340.

² Kojève A. Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

³ Crary J. 24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep. London & New York: Verso, 2014. В 1980-х годах американский социолог Мюррей Мелбин первым проанализировал проблематику колонизации ночного времени и «непрерывных организаций» в современном обществе в работе. См.: Melbin M. Night as Frontier: Colonizing the World After Dark. New York: Free Press, 1987.

⁴ Couldry N. The Price of Connection: 'Surveillance Capitalism'. The Conversation, September 23, 2016. Доступно по www.theconversation.com/the-price-of-connection-surveillancecapitalism-64124.

⁵ Гройс Б. В потоке. М.: Ad Marginem, 2018. С. 10.

⁶ Благодарю Мэттью Фуллера за то, что он предложил термин «всегда включенный капитализм» ("always-on capitalism").

⁷ Fleming P. The Mythology of Work: How Capitalism Persists Despite Itself. London: Pluto Press, 2015. P. 38.

⁸ Мулье-Бутан доказывает, что непрерывность рабочего дня связана с природой самого когнитивного капитализма. Moullet-Boutang Y. Cognitive Capitalism. London: Polity Press, 2012. P. 154.

⁹ Маркс К. Капитал: критика политической экономии, Т. 2. М.: Издательство политической литературы, 1975. С. 267.

¹⁰ Маркс К. Критика политической экономии (черновой набросок 1857–1858), [Вторая половина рукописи] М.: Издательство политической литературы, 1969. С. 100.

¹¹ Там же. С. 100.

¹² Там же. С. 100.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 20.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Более поздний интерес Маркса к вычислению бесконечно малых величин указывает на его озабоченность проблемой формального определения континуума капитализма.

¹⁸ Rosdolsky R. The Making of Marx's 'Capital'. London: Pluto Press, 1977. P. 364.

¹⁹ Там же. P. 392.

²⁰ Там же. P. 396.

²¹ Sohn-Rethel A. Intellectual and Manual Labor: A Critique of Epistemology. London: Macmillan, 1978. P. 142–143.

²² Там же. P. 161.

²³ Маркс К. Капитал. Том первый. М.: Издательство политической литературы, 1975. С. 1374.

²⁴ Одним из способов описания перехода к капитализму могло бы стать заимствование математического понятия перехода (или, скорее, скачка) от

ряда целых чисел к непрерывной линии или кривой. Интересно, что термин «сверхнепрерывность» также обсуждался в современной математике. С точки зрения плотности составляющих ее бесконечного множества точек, линия относится к ряду дискретных точек или целых чисел так же, как «сверхнепрерывность» относится к «обычной» непрерывной линии. В продолжение этой аналогии мы, вероятно, можем усмотреть следы «сверхнепрерывности» в современном режиме «постоянно включенного» капитализма.

²⁵ Кракауэр Э. Орнамент массы. Веймарские эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 29.

²⁶ Бюржер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014.

²⁷ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб: Издательство Европейского университета, 2007.

²⁸ См. Penzin A. Stalin Beyond Stalin?

²⁹ Беккет С. Безымянный. СПб: Издательство Чернышева, 1994. С. 192.

³⁰ Адорно Т. В. Эстетическая теория, пер. с немецкого А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 323.

Алексей Пензин

Родился в 1974 году в Новгороде.

Философ, сотрудник Института философии РАН.

С 2013 г. — также исследователь

и преподаватель в университете

Вулверхэмптона, Великобритания.

Член рабочей группы «Что делать?»

Входит в редакционный совет «ХЖ».

Участник редколлегии журнала «Стазис»,

Санкт-Петербург.

Живет в Лондоне, Москве и Самаре.



Материал иллюстрирован: Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа)
«I Апокалиптологический конгресс», 2015. ЦСИ «Фабрика». Фото предоставлено художниками.

Илья Будрайтскис,
Мария Крамар,
Кирилл Савченков,
Станислав Шурипа

Согласно Откровению Иоанна Богослова

Илья Будрайтскис: События, свидетелями которых мы являемся в последние несколько недель, очень остро ставят вопрос о катастрофе — как о событии, провоцирующем на бесконечные реакции о «конце знакомого мира» и, тем не менее, воспроизводящем его во всех его деталях. Сегодня мы наблюдаем конец привычных коммуникаций и стиля жизни, но за ними не следует никаких действительных изменений в порядке, в котором мы существуем и переживаем этот конец. В этом отношении известная формула Фредерика Джеймисона — «легче представить себе конец света, чем конец капитализма» — как нельзя кстати подходит к характеристике сегодняшнего момента. Мне кажется, было бы правильно разделить понятия Апокалипсиса и катастрофы, где последняя всякий раз претендует на разделение жизни на до и после, но при этом постоянно воспроизводится. Если катастрофы, бесконечным калейдоскопом сменяющие друг друга в ленте новостей, утверждают непрерывность и воспроизводимость текущего положения вещей, то идея Апокалипсиса заставляет нас задуматься о насыщенности и осмысленности времени, которое мы проживаем. Оно ограничено, и за ним последует некое новое состояние, когда, как говорит Иоанн Богослов, времени больше не будет. Насколько вы согласны с этим утверждением и имеет ли значение — возможно, освобождения или аль-

тернативы — мысль об Апокалипсисе в этот очередной катастрофический момент?

Станислав Шурипа: Когда мы в АСИ¹ работали над проектом организации первого и второго Апокалиптологических конгрессов (2015–2017), то исходили из того, что апокалиптическое — это один из компонентов суперкризиса, включающего и «первую», и «вторую», и «третью» современность. Катастрофы — реальные, а Апокалипсис — явление культуры, это образы и месседжи, которые призваны озарять ход событий отраженным светом знания о конце времен. Сам по себе Апокалипсис — вещь не очень мрачная, даже веселая, особенно для тех, кто чувствует себя на «правильной» стороне истории. Как правило, сами видения предсказателей конца света уже пропитаны наслаждением: для угнетенных они — источник энергии отщепенца, а угнетателей соблазняют образами абсолютной власти. Апокалипсис — это явление более сложное, чем просто конец света. В нем подразумевается определенная модель управления историей и ее концом — теология становится технологией. Это плановый процесс закрытия возможностей, завершения всех дел, отключения всех элементов миросистемы и перехода к другой реальности. Здесь есть место не только разрушению, но и созиданию: создаются новые сообщества и государства, например, тысячелетнее царст-

во. В этой чрезвычайной ситуации начинают проявлять себя механизмы, скрыто управляющие историей; происходит резкая поляризация сил добра и зла, света и тьмы. Напряжение между элементами бинарных оппозиций возрастает до предела. Это дает энергию возвышенным образам катастрофы. Трубы и печати, ангелы и животные, ветры и престолы, старцы и чудовища, числа — 3, 4, 7, 12, 24 — все это работает слаженно и четко, заставляя вспомнить о «массовом орнаменте» парадов и кордебалетов межвоенной «эпохи диктатур» прошлого века. Апокалипсис — это машина геополитических галлюцинаций, в которых являют себя механизмы истории. Поэтому у каждой эпохи — свой Апокалипсис: Иоанну Богослову видится постчеловеческое правосудие небесного Рима, а нашему времени — вирусы и зомби. Это говорит о стандартизованности мейнстримного воображения, ведь современная апокалиптика вполне могла бы быть освободительной, постколониальной, например.

Катастрофа — от греческого *κατὰστροφή* — конец строфы в поэме. Это значит — законченная форма, возможностей для развития больше нет. Именно поэтому о них так любят говорить; в каком-то смысле катастрофы — это островки законченности и стабильности в текущем мире. При этом катастрофа сама по себе не коммуницируема, она ведь и есть конец коммуникации. То, чем пестрят новостные ленты — не столько катастрофы, сколько откровения о конце привычной жизни, ухудшении условий, новых рисках и так далее. Новости — и есть образы Апокалипсиса. В них уже содержится указание на какую-нибудь из версий смысла истории. Новости делают так, чтобы заражать чувствами и через них транслировать идеологически выверенные нарративы. Глобальные коммуникации сегодня играют роль коллективного Иоанна Богослова, непрерывно рассказывающего о своих видениях в прогнозах, сценариях и мнениях экспертов. По ту сторону экранов катастрофы — это, скорее, симптомы более общих тенденций, вершины айсбергов, отголоски длительного глобального кризиса, которым и является вся новейшая история. В Новое время апокалиптическое обычно моделировалось по индустриальным образцам. Военно-промышленная апокалиптика прошла путь от Джона Мартина до Сары Коннор. В ней отразилась история капитализма

XIX–XX веков — от угля и фабрик до искусственного интеллекта. Современный цифровой глобализованный Апокалипсис укоренен в культурной логике позднего капитализма, которая, как показал Джеймиссон, отражает характер финансового капитала, наиболее абстрактной и детерриториализованной формы капитала. Ключевым фактором этой логики и стало креативное разрушение, массовое производство отсутствия.

Мария Крамар: Я полностью разделяю предложенную Ильей вводную рамку разговора. С одной стороны, отдельным корпусом стоят разговоры о смерти как таковой: заболевания — здесь же пандемия — смерть в телесном и концептуальном планах. Это одна часть разговора. Есть другая, связанная с различными концепциями апокалипсиса как в авраамических, так и в других религиях. И тут, кстати, интересно, что Откровение не читают в Православной церкви, и оно не входит в канон (кроме нескольких чтений). То есть весь этот *кордебалет* публично не дистрибутируется в Восточной церкви. Отдельным самостоятельным блоком стоит индустрия, продающая различные тревожные состояния, катастрофы и эпидемии, кинематограф, сюрреалисты, компьютерные игры, научная фантастика и так далее.

И тут очень важно разделить линейный подход в определении *начала* и *конца* и иное понимание катастрофы, которое появилось в период развития теории катастроф и неодетерминистского понимания физических, химических и социальных феноменов, в первую очередь благодаря развитию точных наук в первой половине XX века. С появлением теории катастроф и ряда дисциплин (например, квантовой физики), безусловно, меняется понимание и подход к цикличности и нецикличности: мы осознаем, что катастрофы являются неотъемлемой частью любой суперсистемы, баги и скачки — это нормально, они присущи любой системе, или, если хотите, любому гиперобъекту. Поэтому говоря про череду катастроф как способ современного мышления, мы должны понимать, что это естественное, закономерное поведение системы — разве что этот «конец» системы находится в петле, в лупе. Это такая растянутая сфера, в которой эти сбои и эпидемии не приводят ни к какому



концу. Мы можем говорить о катастрофах, но сегодня эта дискуссия не об уничтожении человечества или иных глобальных драматических нарративах.

В этом смысле появившееся в конце XIX и в XX веке большое количество различных хоррор-нарративов — сверхъестественного и ужасного (от Эдгара Аллана По до Томаса Лиготти), которые отражают этот ужас непредставимого, сегодня ставшего мейнстримовой индустрией, как раз иллюстрирует нелинейную логику понимания конца света. В отличие от текстов Иоанна Богослова или Данте, где есть четкая структура представимого конца и прописана партитура, кто за кем следует и в какой сценографии, и, несмотря на немалое количество серых зон, в целом понятен сценарий и «геймплей», — в темных онтологиях как раз отсутствует партитура. Ужас сковывает именно потому, что там нет никакого языка, чтобы его описать. Поэтому ужас конца или предстоящего события сложно описать в сценарных пошаговых ходах. И у нас есть уже исторические

примеры подобной непредставимой катастрофы, например, авария в Чернобыле.

Кирилл Савченков: В таком контексте я бы предложил вспомнить термин «медленное насилие» Роба Никсона, то есть незаметные, вялотекущие катастрофы с отложенным эффектом. Мы сталкиваемся с ними в контексте экологии, техногенных явлений, предполагающих, что катастрофа настолько медленнее разворачивается и реализуется, что мы не можем до конца верифицировать эту переломную точку. Скорее, мы можем предположить картографию этого процесса и выстроить на ней некоторую описательную модель, позволяющую систематизировать этот взгляд. В этом плане медленное, скрытое насилие предполагает диапазон от экологических катастроф техногенного характера до стрессовых расстройств и катастроф политических. На примере пандемии видно, как медленно расплывается социальная ткань. Это удар, но удар, катастрофически растянутый во времени. Это растягивание,



как верно заметил Стас, сопровождается поляризацией мнений.

Нынешний кризис из-за коронавируса — это распад глобальных производственных цепочек, логистических связей между странами и трансформация связей между людьми. От карантина выигрывают изоляционисты, консерваторы, но люди, не относящиеся к альтернативным правам, оказываются в амбивалентном положении, буквально ощущаемой шаткости баланса между безопасностью и индивидуальными свободами во время кризиса. Темные онтологии, которые упомянула Маша, дали импульс к формированию неореакционных сил. В чьих руках технологии позволяют пересобрать нашу действительность с контркультурных позиций в условиях четвертой промышленной революции. Это особенно заметно, когда нечеловеческий агент, вирус, изменяет человеческий мир, а защитой становится изоляционизм, привилегии доступа к био-, мед- и фарматехнологиям. Здесь свою роль играет политика ресентимента, которую Френсис Фукуяма развивает вместо модели конца истории.

Политика ресентимента во время кризиса союзов из-за пандемии может стать драйвером катастрофы, заострив логистические проблемы планетарного масштаба, создающие катастрофу медленной интенсивности. Для культуры и искусства ставятся новые вызовы: как быть с физической публичностью в этом новом мире и выявить скрытое насилие в нем? Какие новые описательные модели могут быть предложены, чтобы избежать апроприации неореакционными силами?

Видимо, Апокалипсис — это медленные катастрофы с галопирующими изменениями социальных связей.

И.Б.: Апокалиптика очень четко проводит разделение на этот мир и новый, который последует за концом первого. Из этого радикального не-соприсутствия двух миров и их конфликта возникает эсхатологическое представление об истории и времени. Это время дано, насыщено смыслом, реализующим себя по мере разворачивания истории, и оно закончится. Именно из эсхатологической традиции

выходит вся пророческая революционная перспектива, которая говорит о том, что существующий мир должен себя исчерпать. За ним последует воплощение принципа справедливости и Царство Божие, противопоставленное данному, отрицающее и уничтожающее его. В церковной традиции Откровение Иоанна Богослова существует проблематичным образом как некая возможность — то, что грядет, но не имеет конкретных исторических очертаний. В этом, конечно, принципиальное различие между консервативно-клерикальным пониманием Апокалипсиса и революционно-милленистским, которое через всю историю последних двух тысячелетий являлось основанием для самых разных радикальных движений, направленных на преобразование мира. Тем не менее, и консервативный апокалипсизм приобретает свое значение — как верно было подмечено Стасом — именно в эпоху Нового Времени, так как он фиксирует некое сгущение апокалиптических признаков и их институционализацию. Антихрист перестает быть конкретной личностью, лжепророком или линией лжепророков (ведь Антихрист — это лишь множество ложных подражаний Христу). Он превращается в институт, так как начинает разворачивать себя как тотальную реальность, в которой все является проницаемым, поддается калькуляции и находится в пространстве регулирования и контроля. Иными словами, Антихрист становится целым, которое определяет части. Именно это качество характеризует и поздний капитализм, о котором уже говорил Стас.

В современную эпоху можно наметить три отношения к апокалиптической перспективе. Первое — чистое отрицание Апокалипсиса — исходит из того, что не существует вообще ничего за пределами данного. Это идея чистой имманентности, религии без теологии. Вальтер Беньямин в своем известном тексте «Капитализм как религия» писал об этом состоянии, когда само существование внутри тотального общественного целого превращается в непрерывное отправление культа и не опосредуется какой-либо возможностью трансцендентного. Именно такая позиция характерна для современной неореакции с ее апологией авторитарного капитализма, лишённого каких-либо политических или моральных надстроек.

Вторая перспектива — консервативно-клерикальная, или катехоническая (от понятия *катехон*, восходящего к известному определению апостола Павла из Второго послания к Фессалоникийцам). Павел говорит, что на пути Антихриста встает сдерживающая сила, под которой явно подразумевается Римская империя. Павел исходил из того, что существующий имперский пространственно-государственный порядок давал возможность распространения христианской благой вести. Однако принципиально важно, что прямо Рим в этом тексте не назвался. Рим считал себя вечным, а идея, что существование этого государства оправдано сдерживанием в течение какого-то времени Антихриста, по определению означала его не-вечность. Таким образом, понятие катехона первоначально было понятием антигосударственным. Однако позже именно сдерживание Антихриста становится главным оправданием христианского государства. Сдерживающее государство — обладающее божественной миссией, но принимающее свою обреченность — не рассматривает себя как инструмент реализации права на счастье собственных подданных и не предлагает им ничего, кроме страдания и ожидания. Для Карла Шмитта именно в поручении сдерживания конца, бремя которого несет на себе государство, проявлялось его суверенное начало в досекулярную эпоху. Наконец, существует и продолжает быть актуальной миллениаристская традиция, исходящая из радикального противопоставления этого мира и иного. Для такой традиции принципиально определение Бога через его отсутствие в мире. Это негативное определение Бога, исходящее из гностических учений первых веков нашей эры, так или иначе проходит через все освободительные движения Нового времени, включая марксизм. Прогресс свободы, преодолевающий инерцию мира, обнаруживает Бога через отрицание данного, через непримиримый конфликт с существующим порядком. В этом смысле гегелевское историческое становление духа через разрушение всех форм, претендующих на вечность и отождествляющих себя с божественным замыслом, соответствует революционной эсхатологии.

С.Ш.: Мне кажется, что та модель апокалиптического, которую ты выводил из Беньями-

на, развивалась и в контексте художественного авангарда. Она связана с чувством тотальности настоящего, квази-сакрализацией повседневного. Сам Беньямин находил эти ощущения еще у Бодлера. Особое отношение к «сейчас» как к исполнению времен — важный мотив, начинающийся даже не с дадаистов и идеи Дюшана о «безумии неожиданного», а с лотреамоновской «встречи зонтика и печатной машинки на операционном столе», в которой легко заметить один из признаков технологического Апокалипсиса повседневной жизни. Это спинозистское, отчасти стоическое ощущение всемирно-исторической дали, хранимой непосредственной близостью «сейчас», было еще важнее для неоавангардистов, — вспомним манифест Барнета Ньюмана «Возвышенное сейчас», на который масскульт ответил фильмом «Апокалипсис сейчас». «Расширенное» настоящее, в котором живут коммуникационные технологии — это и есть беньяминовский имманентистский «Апокалипсис сейчас». В пространствах сетевой глобальной культуры в больших количествах производятся и исчезают самые разные миры. Вопрос — насколько другим может быть привычный нам мир? В начале 2010-х годов множества людей собирались вместе, чтобы бороться за свои права; в начале 2020-х редкие прохожие на пустых улицах шарахаются друг от друга как от прокаженных. В этой новой реальности оказывается, что распознавание лиц, массовый сбор данных и цифровая слежка — не дистопические язвы того, что Шошанна Зубофф называет «капитализмом наблюдения», а блага цивилизации. Коммуникационные сети определяют формы социальной жизни, создавая помимо прочего и новые условия для семиовирусов. Образы в технологической среде обретают способность меняться и действовать все более неожиданно. Накапливаются противоречия, растет разрыв между локальными образами мира, ведь весь глобальный поток информации индивидуально профилируется для потребителя. Сегодня люди более чем когда-либо ощущают себя обитателями глобального мира, но его сложность и динамика вселяют в них не столько надежду, сколько тревогу и страх. Чувство хрупкости мира не противоречит ощущению непобедимости капитализма; уже всем понятно, что он легко может уничтожить привычный мир. Но ощущение всемогущества власти —

обычное дело; основано оно на том, что «внизу» чувствуют, что «сверху» всегда видно лучше. Согласно Алену Бадью, это — онтологический тупик, из которого выход один — мобилизовать силы своей субъективности и принять решение. Если решаешь, что другой мир возможен — он и становится возможен. Бадью убедительно это показывает с помощью математической теории множеств. С другой стороны, в пространствах между видеоиграми и религиозным экстремизмом находит себе место множество самых разных потребительских миров, которые и не стремятся выйти из онтологического тупика. В то же время альтернативные реальности — неплохое место для критического наблюдения этого мира. Истоки любых альтернативных реальностей — в возможности обмениваться мнениями, нарративами и дискурсах. Как когда читаешь увлекательное литературное произведение — как будто видишь другую реальность в деталях. Другой мир начинается со знаков, в регистре символического, в искусстве и теории. Галактика Гутенберга и Просвещение поэтому и стали платформами-инкубаторами миров; потоки печатного слова создали условия для неограниченного производства субъективности, в том числе и для революционных и крипто-гностических перспектив, переоткрывших Апокалипсис как древнюю теорию революции. Все три упомянутые разновидности апокалиптики — беньяминовская, охранительная и милленаристская — в XX веке означали и три основных варианта революционной идеи. Мессианско-беньяминовская модель — это перманентная революция повседневной жизни. Эта линия нашла выражение в историческом авангарде с его идеей слияния искусства и жизни. Здесь есть два формата: случайность, как ее понимали сюрреалисты, и то, что у Сартра называлось тотальностью. Случайное и тотальное — два полюса воображения поздней современности, расширения двух главных аттракторов XIX века, которыми были «Большой» и «маленький» человек, Наполеон и А. А. Башмакин. Охранительно-катехонная модель — самая архаическая, но тоже вполне может быть революционной, например, у неоконсерваторов. Милленаристско-гностическая версия возвращается в сетевом «обществе знаний» в восстаниях молчаливых масс без лидеров и партий. В милленаризме конец мира



и истории оказывается вместе с этим и их началом: именно знание о будущем наделяет значением настоящее, время начинается из будущего. Интересно поискать в революционном гнозисе возможности преодоления постапокалиптических тенденций нашей эпохи. Например, согласно Франко «Бифо» Берарди, мир все глубже погружается в депрессию. Причины ее восходят к отрыву языка от тела, который стал следствием Реформации и условием развития промышленного производства. В современном семиокапитализме язык сведен к системам исчисления прибыли, функциональности и эффективности. Отделенный от богатства и глубины синтаксиса телесно проживаемой реальности, язык становится лишь элементом техно-лингвистической автоматизированной системы управления. В локальном контексте, думаю, эта расщепленность связана и с тем, что многогранный опыт XX века остается неосмысленным; эта «темная материя» непроработанного прошлого окрашивает настоящее страхом и подспудным ожиданием новых катастроф; они периодически и происходят, каждая из них по-своему непонятна и необъяснима, а потому быстро забывается.

М.К.: Ты говоришь, что мы чувствуем приближение Апокалипсиса по-другому. Здесь очень важно остановиться и понять, кто такие «мы» и от чьего лица мы говорим. Приближающиеся в разных концепциях концы мира, безусловно, по-разному воспринимаются разными людьми. Даже сейчас мы вчетвером по-разному переживаем пандемию на чувственном уровне: как с гендерных, так и с социально-политических позиций. Длительное время, как вы уже сказали, Апокалипсис воспринимался как некое положительное событие, которое придет и освободит нас всех, и мы наконец-то попадем в Рай — это было светлое событие, которое окрасилось в темные тона. До Нового времени тревожного предчувствия не было, оно, скорее, было радостным и многообещающим.

Поэтому здесь по-разному можно рассуждать. Вы обращаетесь к разным концептам: к депрессии, дезориентации, медленному насилию, технологиям и так далее. Последние два — насилие и технологии — это продукт современной оптики, а ты, Илья, задаешь вопрос относительно конца света, который является продуктом старого мира. Я позволю себе задать дерзкий вопрос: если предположить, что



текст Иоанна Богослова был бы написан в XX веке, как вы считаете, концепция Апокалипсиса была бы такой же структурной и представимой со всеми вытекающими характеристиками этой системы? Обновилась бы эта концепция до уровня многоярусного мира со слизью, мутантами, непредставимым и цикличным?

И.Б.: Апокалипсис Иоанна Богослова становится снова исторически актуальным именно в Новое время, то есть тогда, когда общество приобретает качество природы, тюрьмы чистой видимости, из которой мы не можем выбраться. В этом отношении все интуиции критической теории на протяжении XX века и начала XXI так или иначе связаны с переживанием этой непроницаемой реальности — «неистинного целого» (по Адорно) или «общества спектакля» (по Дебору). Поэтому здесь можно говорить об актуализации Откровения, а не о том, что оно представляет собой явление ушедшего мира. В ситуации приближающегося Апокалипсиса компоненты мира сливаются воедино через направленность во времени и представление об истории, стремящейся

к своему завершению. Сама дискуссия о «конце истории» во многом отражает это апокалиптическое сгущение.

Здесь уже говорилось, что катастрофы не остаются в нашей памяти, так как последняя сама подвергается разрушению. Сегодня мы можем утверждать, что память как структурированное единство перестает существовать. Бесконечно сменяющий друг друга ряд катастроф, перманентно расплзающееся насилие, о котором говорил Кирилл, или бесконечная разрушительная экспансия капитала — все это связано с тем, что катастрофизм заменяет память. Память исчезает, прежде всего, не как взаимосвязь событий, создающих историю как поток, частью которого мы невольно оказываемся, или как силу обстоятельств, которой мы вынуждены следовать, но как альтернативный, другой мир, интериоризированный в нас. Это очень важная концепция памяти, восходящая к «Исповеди» Августина. Она говорит о том, что память представляет собой пространство свободы, через которое мы продолжаем создавать себя, творить мир, пока внешние обстоятельства и имманентность, в которую мы

погружены, полностью подавляют всякую возможность нашей свободной реализации. Идея свободного Бога воплощается человеком в памяти. Если человек лишается памяти — он лишается свободы творения, оказываясь рабом обстоятельств. Память содержит в себе нечто избыточное по отношению к внешнему миру, обозначая неравенство актуального человека самому себе, его внутреннее начало, которое Жан-Люк Марион называет «непамятуемым» в памяти.

Сегодня мы уже не способны переопределить место и значение каждой из катастроф, которые предстают перед нами как нагромождение случайностей, тех самых «руин», о которых писал Беньямин. Необходимость денатурализации катастрофы, обнаружения ее естественного и рукотворного характера представляет собой актуальную политическую задачу. Это особенно ясно в переживаемый момент пандемии коронавируса, когда любая публичная полемика вокруг нее, наследуя всем паттернам обсуждений катастроф, вращается вокруг идеи «сейчас». Вчера я смотрел последние дебаты Берни Сандерса и Джо Байдена, и там вопрос коронавируса был главным. Сандерс пытался говорить о том, что проблемы, связанные с этой пандемией, заложены в структурных противоречиях: в том, как перераспределяются власти богатства в стране и какой принцип лежит в основе системы здравоохранения. Все аргументы Байдена сводились к тому, что все это не имеет значения, потому что «мы должны действовать сейчас» — то есть необходимы экстраординарные меры, которые будут отменены сразу же после спада эпидемии и которые равным счетом ничего не изменят в существующем порядке вещей.

Каждая из катастроф приходит в чистом режиме такого «сейчас» — голого момента настоящего, полностью освобожденного от истории. «Сейчас» парализует память, лишая нас какого-либо представления о взаимосвязи между событиями: была Эбола, птичий и свиной гриппы. Но эти эпидемии сегодня вспоминаются в качестве инцидентов далекого прошлого, которые имеют за собой ряд причин, будто бы не имеющий ничего общего с нынешней катастрофой. Катастрофа заставляет нас заново переизобретать необходимые рецепты и полностью освобождает переживаемый мо-

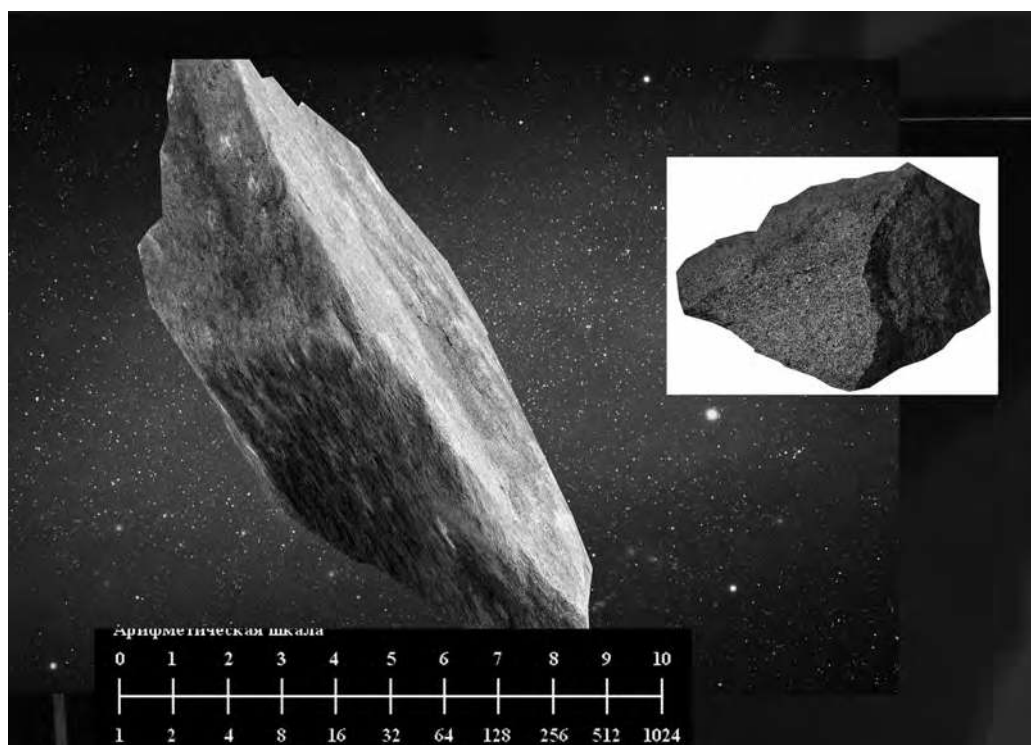
мент от каузальности. Поэтому идея Апокалипсиса — то есть предельности и насыщенности отпущенного миру времени — всегда связана с историей, памятью, а значит, и абсолютной неслучайностью всего происходящего.

К.С.: Вероятно, в вопросе утраты памяти немаловажным становится понятие расстройств. Травматическое стрессовое расстройство связано с памятью и моральной раной. Его пространство, а также тревожности и депрессии, позволяют нам применить нейронауки, неврологию в контексте катастроф. Границы между политической и биологической травмой трудноопределимы, приходится говорить о пределах и верифицировать их сейчас — это вызов. Политизация понятий прошлого, настоящего и будущего, вейпонизация наших эмоций к ним становятся спутниками катастрофы и переопределяют роль расстройства.

В научной фантастике можно вспомнить описательные модели. Скажем, из романов Питера Уоттса «Ложная слепота» или «Семиевие» Нила Стивенсона. В первой психическое расстройство — преимущество при встрече с инопланетным интеллектом, не имеющим сознания; во второй — разрушение Луны приводит к практически полному вымиранию человечества от жара упавших болидов. В сериале и книге «Остатки» Апокалипсис произошел быстро, одновременно: бесследно исчезает часть популяции людей, но катастрофа потери надежды оставшимися разворачивается медленно, через их память о потере. В видеоигре «Death Stranding» шестое вымирание и Апокалипсис связаны с прорывом границы между миром живых и мертвых. Временными аномалиями разъедается сама социальная ткань. Протагонист, курьер Сам Бриджес, соединяет физическое и нефизическое пространство, пространство минувшего и происходящего.

Апокалипсис как переход радикален, но одновременно вялотекущ. Трудно помнить процесс полностью. Появляются постполитические «сейчас», «потом» и «тогда» и трудности перехода между ними.

Как, существуя в циклах акселерационистского восприятия, можно ориентироваться, верифицировать информацию, когда сами процессы предполагают большие масштабы? И в этом несовпадении — истоки основного



политического вызова сейчас. Он обращен к оптикам нашего восприятия, возможности замедления, вниманию к «сейчас». Катастрофа и Апокалипсис связаны и с восприятием, и с памятью, и с несовпадением скоростей по отношению к этим категориям. Облик Апокалипсиса определяется текучей логистикой катастрофы, как в случае с коронавирусом.

М.К.: Я бы хотела бы ввести еще понятие «мутация», которое неизбежно должно быть употреблено в разговоре о катастрофе, потому что мутация и есть вид катастрофы — это резкое качественное изменение форм при небольших внешних изменениях. С одной стороны, мутант активно концептуализировался в XX веке, и теперь мы можем наблюдать его в литературе, кино, искусстве и критических текстах. С другой стороны, сами понятия катастрофы и Апокалипсиса тоже мутируют. Так, наличествуют резкие скачки, связанные с развитием баз данных, технологий распространения информации и технологий в целом. Можно

говорить, что и медиация контента, связанная с коронавирусом, действительно резко мутировала по сравнению с Эболой, птичьим и свиным гриппами; мутировало паблисити, цитируемость и протокол данных вируса. Поэтому мне кажется, что генетика этих понятий и их политико-экономическое восприятие изменяется. Сейчас дистанция к вирусам сильно сократилась, терминологическая база идет в ногу с изменениями и память тоже: она мутирует, ее объемы и типы подлежат катастрофическим переменам, но не в негативном плане — скорее, математическом.

С.Ш.: Интересно, а что после пандемии? Что противопоставить эволюции технологий контроля, запуску публичного, атомизации и переформатированию социальных связей? Каким будет горизонт этого нового мира, постцифровой биотехнологический «Апокалипсис платформ» завтрашнего дня? Скоро всем станет ясно, что локдауны и деглобализация — это одна из фаз глобализации. Важный этап

эволюции общества контроля XXI века. В точном соответствии с представлениями Иоанна Богослова о вселенской машине власти-знания, но на основе не ангелов, печатей, зверей и престолов, а тел, языков и новых технологий. Как искусство будет отвечать на это внедрение технологий управления в ДНК социального и психического? Где искать новой свободы форм, сюжетов и коммуникаций? Тут вспоминается великий апокалиптолог Ги Дебор, который говорил, что путь полицейского контроля и свободного революционного искусства один и тот же.

К.С.: Сегодня переопределяется техносфера, важным становится алгоритм как политическое пространство. Появляются проблемы вейпонизации наших эмоций и цифрового неравенства. Мне кажется, должен будет переписываться сам код художественного и культурного производства, коронавирус уже дает поводы для этого. Придется отстаивать прогрессивные позиции в борьбе с произволом информационной автократии.

И.Б.: С одной стороны, мы видим в ситуации с вирусом, как неолиберальная субъектность доходит до своего предела: социальное дистанцирование, индивидуальная ответственность, новая стремительная волна прекаризации рабочих мест. Реализуется принцип полного слияния частного с публичным, так как твой дом становится не просто твоей крепостью, но и твоим офисом. С другой стороны, мы видим, что вызов такого масштаба требует от правительства вне зависимости от их политической ориентации пересмотра своих привычных неолиберальных практик и введения элементов того, что когда-то называлось «военным социализмом» — нерыночного перераспределения благ, необходимого для воспроизводства общества в момент острого социального кризиса. Понятно, что меры в основном преподносятся как временные, но, тем не менее, как мне кажется, сегодняшний кризис может привести к серьезному пересмотру неолиберальной политики. Это поворотный момент, в котором искусство также находится на перепутье выбора стратегии между неолиберальной субъективностью и идеей культуры, которая превосходит субъек-

ект в его наличном состоянии и возвышается до социальных и политических альтернатив. Поэтому — да, я согласен, что мы живем в поворотный момент — в отношении которого, конечно, нельзя испытывать больших иллюзий, так как в итоге он может оказаться всего-навсего очередной катастрофой.

Москва, 21 марта 2020.

Над материалом работал МАТВЕЙ СЕЛЯКИН

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Агентство Сингулярных Исследований, основано в 2014 году Анной Титовой и Станиславом Шурипой.

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.

Мария Крамар

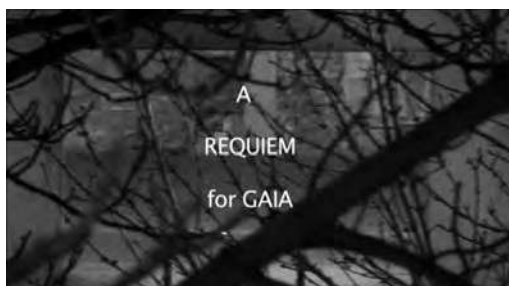
Родилась в 1986 году во Владивостоке. Куратор фонда V—A—C. Преподаватель Британской школы дизайна. Живет в Москве.

Кирилл Савченков

Родился в 1987 году в Москве. Художник, преподаватель школы Родченко. 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.



Кадры из фильма Питера Уайтхеда «Терроризм как одно из изящных искусств», 2009. Предоставлено автором текста.

Кадры из фильма Стивена Содерберга «Анатомия Грэя», 1996. Предоставлено автором текста.

Лера Конончук

Рассказчи_цы (пост)апокалипсиса

*Придет Время в будущем,
когда из-за алчности Белого Человека
земля будет осквернена, разорена,
и вся Природа погублена...
Леса исчезнут, птицы упадут с небес,
воды станут черными, рыба погибнет.*

*Но придет новое племя
многих цветов и верований,
кто своими действиями и поступками
сделает землю снова Зеленой.
Их будут знать под именем
РАДУЖНЫХ ВОИНОВ¹.*

Этим предсказанием начинается фильм британского режиссера Питера Уайтхеда «Терроризм как одно из изящных искусств». Слова, которые цитирует главный герой (его играет сам Уайтхед), принадлежат шаманке из североамериканского народа кри, жившей в XIX веке. Она говорит не только о грядущей глобальной катастрофе, но и о жизни после — жизни на руинах, дорогу которой даст прежде невидимое племя.

Американский теоретик Эван Калдер Уильямс призывает отличать кризис, катастрофу и Апокалипсис, которые столь часто смешиваются в речи. Кризис цикличен. Он пройдет, прихватывая с собой все системные щепки. После кризиса система может не оправиться, но это более позднее состояние уже нельзя будет назвать «кризисом». Катастрофа — это конец без откровения, исторический вакуум, тупик, за которым нет пути. Катастрофы следуют одна за другой. Если за

катастрофой что и открывается, то только постмировая ностальгия, которая стремится собрать воедино былой статус-кво. По словам Уильямса, общее состояние позднего капитализма в течение нескольких следующих десятилетий станет статично катастрофическим².

Что нам нужно, продолжает он, так это Апокалипсис. Апокалипсис — это конец с откровением, «приподнятые вуали». Уильямс имеет в виду не Апокалипсис в христианском смысле, в результате которого скрытое обнаружит себя для немногих избранных, а невежественная толпа останется прозябать в неведении. Апокалипсис в его понимании — это не тотальный конец, а конец тотальности. Конец тотализирующих структур, универсальных значений, которые не просто описывают «состояние вещей», но предписывают то, какими эти вещи должны быть. Здесь открывается то, что находится на самом видном месте и в то же время было невидимо, потому что не согласовывалось с реальными структурными силами тотальности. Апокалипсис не просто расщепляет оппозиции в период недифференцированности, чтобы затем их собрать точно так же, а готовит новую сборку. Создается новый порядок, менее исключаящий, чем тот, что существовал прежде.

Мы сравним два экранизированных автофикшена, где реальные факты и события из жизни героев-авторов переплетаются с вымыслом. Автофикшен часто отталкивается от травматического опыта — реального или воображаемого. Процесс письма в ответ на травму — это способ помещения себя в новый контекст, в то время как известные конструкты отношений себя исчерпали или находятся под угрозой. Оба нарратива мы

будем рассматривать как ответ на личный кризис, незаметно стянутый с ощущением скорого конца. При этом в одном варианте переживание кризиса возвращает к затхлому, но комфортному статусу-кво, а в другом ведет к настоящему Апокалипсису — разрушению правил игры, не временному событию, а новой пространственной организации, где заданные условия — осколки прежнего мира — трансформируются в решимость, пусть и в состоянии перманентного колебания.

Питер Уайтхед, автор фильма «Терроризм как одно из изящных искусств», известен культовыми видео для «Роллинг Стоунз» (The Rolling Stones), документальным фильмом «Падение» (The Fall) про волны протестов 1968 года в американских университетах, а также киберновеллами «Nohzone» о тайной сети девушек-террористок. Задумав делать в Вене экранизацию последних, он почти случайно знакомится с подходящими на главные роли кандидатами — бас-гитаристкой панк-рок-группы «Who Killed Bambi», молодой исследовательницей Годара, сотрудницей музея кино «The Third Man Museum» и оперной певицей. Разговоры с ними сплетут для Уайтхеда большую часть визуальной ткани будущего фильма. Однако рецидив старого аутоиммунного заболевания (родом еще из 1968 года) заставит его вернуться в Англию; в реабилитации Уайтхед проведет несколько мучительных месяцев, а по возвращении в Вену фильм окажется подвешенным, расплывчатым, разобранным. Именно девушки помогут Уайтхеду катализировать новую сборку — за счет почти полного его в них, уже героинях, растворения.

По сюжету «Терроризма как одного из изящных искусств» бывший агент МИ-6 под псевдонимом Майкл Шлиман, которого играет сам Уайтхед, приезжает в столицу Австрии для работы над делом анархистской экотеррористической организации «Радужные воины». Этим названием Уайтхед отсылает к реальному событию, реальной катастрофе — взрыву гринписовского корабля

«Rainbow Warrior» у берегов Новой Зеландии в 1985 году. «Зеленые» тогда планировали отправиться протестовать против ядерных испытаний на атолле Моруроа во Французской Полинезии, однако корабль был потоплен в порту Окленда французской разведкой. Взрыв стоил жизни фотографу Фернандо Перейра, бросившемуся на корабль спасать фотокамеру и убитому вторым взрывом. «Радужные воины» делают его символом своего возмездия. Взломав с помощью спутника слежения засекреченной сети ECH-ELON электронную переписку членов террористической ячейки, Шлиман узнает, что они готовят убийство агента французской разведки — одного из тех, кто хладнокровно наблюдал за взрывами на берегу. Он выясняет имя предводительницы террористок — Мария Ленуар, а также местонахождение заговорщиц. Это Вена, «лаборатория Апокалипсиса», как ее называл Марк Твен. Сообщив французской разведке, что едет умирать в Каир (Шлиман неизлечимо болен), он тайно отправляется в австрийскую столицу — дабы, с одной стороны, предотвратить убийство, а с другой, предостеречь Ленуар или как-то иначе помочь девушкам.

Шлиман заворочен письмами-шифрами «очевидно безжалостной» террористки. Он видит в них множественные пересечения с собственной биографией, привязанностями и интуициями. Мария пишет о красоте и мести, голографическом времени и пространстве, текстах Томаса Де Квинси, культовых фильмах, героинях Годара, поэзии и квантовой запутанности. Переписка с девушками, к каждой из которых Ленуар обращается по имени Мария — это реплики-крики, всхлипы и шепотки, множась и рассеивающиеся через игру почти достоверных отражений (Мария — Мария, Мария — Шлиман, Шлиман — Уайтхед).

Шлиман ездит по двум трамвайным кольцам в центре города, надеясь обнаружить на одном из маршрутов Марию или ее союзниц, однако запутывается в изощренной сети их контактов. Спутываются мемуары режиссера и Ленуар, реальность Уайтхеда и нарратив Шлимана. Реальность вторгается в полотно фильма, девушки, занятые своими делами (неистовым скримо на сцене, классическими рас-

певками, организацией мероприятия в музее), всасывают Шлимана в свою повседневность, так что он начинает идентифицировать себя с ними и в какой-то момент задается вопросом — не сам ли он Мария Ленуар? Мы редко видим его лицо, чаще это призрачное отражение в стекле трамвая. Кажется, будто он расщепляется в своих поездках по двум расходящимся окружениям, трескается, искажается под давлением текстов Ленуар и игровых бесед с девушками.

Съемки фильма «Падение» нанесли Уайтхеду удар, от которого он так до конца и не оправился. Поехав из Англии в США снимать документалку о нью-йоркской музыкальной сцене, он не ожидал, что проект разрастется до широкой панорамы американской политики конца 1960-х, маркированной ожесточенными протестами, убийством Мартина Лютера Кинга и Бобби Кеннеди. Он сам стал участником захвата студентами Колумбийского университета в Нью-Йорке и был вынужден (нервически) исследовать и роль режиссера-документалиста. В Лондон он вернулся с нервным срывом и три месяца не мог говорить³.

Возможно, «Терроризм как одно из изящных искусств» стал попыткой Уайтхеда «остаться-с-бедой»⁴ после шока и разочарования от событий в Нью-Йорке; болеющий Уайтхед (Шлиман по сценарию умирает; вероятно, Уайтхед тоже остро чувствует свои годы и непреклонность болезни) отыскивает адскую зону, откуда берет начало недифференцированность материи: это взрыв в порту Окланда, катастрофа, которой присягают на верность его героини, меняя, реверсируя правила игры в вихрях Апокалипсиса. Шлиман — это расколотое прошлое, память и, возможно, ностальгия, которая превозмогает свою ретроградность через радикальную дружелюбность воображению и будущему. Героини во всем своем множественном гуле как раз и представляют собой недифференцированную материю — материю возможного, того, что было и не случилось, того, что будет и не уйдет. Неизвестно, кто из них Мария Ленуар и существует ли она вообще; есть только это гудящее, захлестывающее Шлимана/Уайтхеда упорство, поэтика самозабвенной дружбы и самоотверженности, отказ от телеологии в пользу призна-

ния настоящего как уже-руинированного и заслуживающего радикальной пересборки.

Интересно, что Берроуз считал все условия существования результатами космических конфликтов между конкурирующими разведслужбами, каждая из которых изобретает свои программы реальности. Уайтхед стремится в своих текстах и в фильме не воспроизводить господствующую на текущий момент программу реальности, а буквальным образом проникнуть в управляющие коды, чтобы, подружившись с кодами подпольными, освободительными, разобрать и перестроить первые. Каждое письмо Марии — это колдовская операция, партизанская вылазка, где множества фактических событий направляются силами фантазии.

Хотя Марию Ленуар невозможно локализовать ни в пространстве, ни во времени, девушки укоренены в конкретике прошлого и настоящего, в их руинах, из которых они строят каркас для будущего; они само изображение. Это реальные живые голоса гибельного настоящего, которые уводят вдаль игровые витки-отростки. Мечь и даже смерть не означают конца. Именно бесстрашие и мерцающие видения будущего делаю их по-настоящему постапокалиптическими.

Фильм «Анатомия Грэя», снятый Стивеном Содербергом в 1996 году, представляет собой драматизированный монолог актера и соавтора сценария Сполдинга Грэя о пережитой им болезни глаз. Грэю диагностировали эпиретинальную мембрану — заболевание, связанное с отслоением стекловидного тела. Окулист, к которому обращается герой, сразу заявляет о высоких рисках операции, и Грэй решает попробовать альтернативные формы медицины, от христианской науки и индейских паровых бань (sweat lodges, «вигвамов потения») до театрализованных операций без хирургического вмешательства, которые проводят филиппинские хилеры.

Как замечает Анна Хокинс, акт рассказывания историй о болезни позволяет переориентировать и переформулировать опыт,

дать голос пациенту, который часто терялся через редукционистский биомедицинский фокус на теле и диагнозе⁵. Автобиографии и биографии, описывающие опыт болезни, высвечивают культурные мифы, отношения и предположения о различных аспектах переживания болезни. Серьезные заболевания радикально дестабилизируют больного, оставляя его в лиминальном положении страха, тревоги, неопределенности и хаоса. Акт письма же дает больному силы осмыслить свое состояние и восстановить связность повседневности. Благодаря фикциональному моменту письмо делает опыт болезни двусоставным: не только попыткой стянуть вместе знаки и симптомы болезни в когерентное целое, но выразить их в культурных образах, метафорах и коллективных репрезентациях, которые помогают сжиться со страданием и смертью⁶. «Анатомия Грэя» действительно представляет собой аутотерапевтическую историю. При этом драматизация субъективного опыта, позволяющая герою занять дистанцию по отношению к пережитым событиям, работает, на мой взгляд, «слишком хорошо» — приближая конец катастрофы, однако конец, который становится обесмысливающим болезнь откатом к точке отсчета.

Во время монолога Грэй сидит за столом на сцене. Жалюзи, лампа, стакан воды — актер уверенно нанизывает одну на другую увлекательные истории своих трансконтинентальных путешествий. Катализатором развития сюжета у Грэя, как и у Уайтхеда, становится женщина, но она играет пассивную роль — не полноправного агента, а эпизодического триггера. Грэй начинает рассказ с описания занятия по сторителлингу, в ходе которого он предложил участникам сесть в круг и посмотреть друг другу в глаза. Если у Уайтхеда, разломанного и рассыпающегося на множество темноволосых подрывниц, в центре кадра всегда другая, у Содерберга есть только крупный план харизматичного рассказчика, столкнувшегося через другого с началом конца. «Я застрял во взгляде одной женщины и не мог отвести глаз... И пока я смотрел на нее, зачарованный, ее лицо медленно разлагалось и стекало с черепа, как в страшном ЛСД-трипе, а затем

превратилось в гигантский светящийся шар. Я видел такое только на обложках Карлоса Кастанеды».

Оптические эффекты призваны не рассеять его нарратив, а заарканить и втянуть зрителя силой эмпатического аффекта. Рассказчик сыплет шутками и преувеличениями; прикосновение к практикам незападной медицины порождает неиссякаемый поток иронически-истерических замечаний. Набрав мешок безумных историй, в конце картины он возвращается к своему первому окулисту из дорогой нью-йоркской клиники. Ему везет, кризис кончается — пройдя через операцию, перед которой он встречает Ричарда Никсона, что расценивает как добрый знак, Грэй обретает зрение, с облегчением возвращаясь к привычной диете из дорогой рыбы и вина.

Задуманный как очередной извод тропа о путешествии героя, по итогам которого тот, изможденный, возвращается домой, только чтобы осознать великую ценность имевшегося, «Анатомия Грэя» воплощает собой катастрофизм консерватора (Никсон, конечно, не случаен), транслирующего откровенно колонизаторскую логику. Слепоту Грэя можно прочесть как частичную слепоту западной капиталистической рациональности или, точнее, маркера ее структурных слепых зон. Гладкий мир Грэя дает сбой: «Я закрываю левый глаз — экстаз, ликование! Закрываю правый — отчаяние». Цвето-световые эффекты, отсылающие к оптическим выкрутасам левого глаза, усиливают экзотизацию другого опыта, превращая его в китч и анекдот. (Но если прикрыть левый глаз, все снова обретает былой лоск.) Эван Калдер Уильямс, отсылая к сформулированному Троцким закону неравномерного развития, говорит о неравномерном и комбинированном Апокалипсисе, имея в виду, что мир и так апокалиптичен, просто не весь сразу. Апокалипсис уже наступил в разных регионах мира, и это закономерное для капитализма явление: через локальные апокалиптические зоны он обеспечивает собственное сохранение и развитие. «Устойчивое» производство и потребление — во время кризиса — требуют планетарного порядка, который был бы материально организован во-

круг апроприации определенных зон в качестве кладезей ресурсов и возможностей для инвестирования. То, что воспринимается здесь как варварство, примитивизм и отсталость, — идентифицируется жадным агонизирующим глазом как ресурс для самоутверждения. Так и деградация «альтернативной» медицины до статуса отсталой исторически маркирована, замарана знаком «современного», который часто и катализирует ее разложение, перерождение в дешевый потребительский продукт со знаком «дикое».

Итак, с помощью фантазийного достраивания реального личного опыта Шлиман и Грэй пытаются понять, каковы пути выхода из ситуации болезненной дестабилизации субъективности, спуска в подземные катакомбы фатальности, как избавиться от предчувствия скорого болезненного конца. Хотя оба нарратива — это мания, делирийное путешествие в поисках ответов и спасения, которое недостижимо через привычную рациональность, они дают противоположные результаты. Расколотый на части герой Уайтхеда, испытывая сочувствие и солидарность с девичьей анархистской ячейкой, почти без остатка растворяется в Мариях; Сполдинг Грэй выдерживает ироническую дистанцию по отношению к другому опыту и схлопывается в патриархальный китч.

Фантазия — это структура одновременно го приближения и удаления, которая работает с возможностями, одновременно закрывая их, удерживая на расстоянии от невозможного воображаемого. Это симптомы, которые активно прорабатывают свою отсутствующую причину, фантазии, сконструированные вокруг сложности самого этого процесса. «Терроризм как одно из изящных искусств» — это пример апокалиптической фантазии, но не в том смысле, что она показывает, чего мы извращенно пытаемся добиться. Потерянный Уайтхед постоянно замораживает кадр, надеясь справиться с неуловимым ходом времени. Он даже мечтает «о вхождении во время без движения, за пределами слова и мысли, свободе от мон-

тажа и дрейфа, бесконечного дрейфа». Однако фантазия ведет его дальше, через болезненное расщепление и реверберацию, с помощью которых производятся новые и новые сцепления и акты со-творения. Это можно счесть как предписание Донны Харауэй «оставаться-с-бедой» — не давать катастрофе обескровиться, кризису пойти на спад, а использовать их и те руины, которые они создают, как плацдармы для действия.

Уайтхед-Шлиман в своем замораживающемся скачкообразном дрейфе раскалывает псевдототальность действительности, вызывая духов иначе организованного мира — фурий, сказочниц, трепетных заговорщиц, для которых «терроризм» — это, конечно, не убийство агента спецслужб, а перекраивание зон между словом и изображением.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Whitehead P. Extracts from Terrorism Considered as One of the Fine Arts. Framework: The Journal of Cinema and Media, Vol. 52, No. 2, 2011. P. 921–931.

² Williams E. C. Combined and Uneven Apocalypse. Zero Books, 2010.

³ Судя по всему, там он и приобрел аутоиммунное заболевание, которое прервало съемки «Терроризма».

⁴ Haraway D. Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Durham and London: Duke University Press, 2016.

⁵ Hawkins A. H. Reconstructing Illness: Studies in Pathography. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1999.

⁶ Matthews G. J. Illness Narratives and the Conso-lations of Autofiction. / Dix H. (ed.), Autofiction in English, Palgrave Studies in Life Writing, 2018.

Лера Конончук

Родилась в 1990 году в Москве.

Культуролог, художественный критик, куратор.

Исследует экспериментальные институциональные практики и межсредовые аффективные инфраструктуры.

Живет в Москве.



Роберт Маккола «Метрополис 2050», #3, 1984.

Людмила Воропай

Будущее искусства в эпоху искусственного интеллекта: спекулятивная культурная политика и критическая футурология*

I

В своем известном эссе «Атомная угроза: радикальные соображения», опубликованном в 1981 году, немецкий писатель Гюнтер Андерс ввел понятие «инвертированных утопистов», обозначающее нашу неспособность в полной мере осознать значение и результаты «того, что мы создали», то есть далеко идущих последствий технологических новшеств и тех перемен, которые они влекут за собой в социальном, политическом, культурном и экологическом плане. Согласно Гюнтеру Андерсу, в отличие от утопистов, которые воображают вещи, которые они не в состоянии создать, «инвертированные утописты» создают вещи, которые они не могут ни вообразить, ни толком понять, к чему последние могут привести¹.

Сегодня, почти через сорок лет после первой публикации текста Андерса, проблема «инвертированных утопистов» достигла совершенно иного масштаба. Дело даже не в том, что мы не в состоянии осознать последствия современных технологических новшеств для общества и для самой «человеческой природы», по крайней мере, той «человеческой природы», какой мы ее знали. Проблема

в том, что большинство этих «новшеств» устаревают и замещаются еще более новыми «новшествами» еще до того, как они широко внедряются, осмысляются и успевают оставить в нашем восприятии хоть какой-то след.

Мы больше не создаем наше будущее и не воображаем его. Мы даже не в состоянии сделать нашу рефлексию по поводу происходящего сколько-нибудь значимой для самого происходящего. Мы просто поставлены перед фактом неких предуготовленных нам *другими* образов *нашего* будущего, создание которых монополизировано крупными корпорациями, технократически ориентированными правительственными структурами, экспертно-аналитическими центрами и разного рода «мыслефабриками» (*think-tanks*), отрабатывающими заказы лоббистов.

Основной парадокс данной ситуации состоит в том, что по причине усиливающейся «алгоритмизации процессов управления» даже структурно отвечающие за это и номинально все еще представленные вполне конкретными людьми инстанции принятия решений подвергаются активной десубъективации, а их компетенции замещаются автоматизированными процессами принятия решений,

* Доклад, прочитанный на симпозиуме «Beyond: Future Design» в Центре Искусства и Медиа ZKM в Карлсруэ в октябре 2018 года; на русском языке публикуется впервые.

основанными на обработке и анализе больших массивов данных (т.н. *big data*), а также другой квантифицируемой информации.

Десубъективацию и минимизацию роли человека в процессах принятия решений и планирования, возникающую вследствие делегирования последних машине, мы можем сегодня наблюдать не только в бизнесе, промышленности или государственном управлении. Это стало тенденцией даже в сфере эстетического производства, от создания архитектурных проектов до так называемого «генеративного», то есть автоматически создаваемого компьютерными программами дизайна различных объектов, интерфейсов и процессов. Современное искусство и гуманитарные науки пытаются, по крайней мере, пока, реагировать на происходящее в своем привычном режиме «критической рефлексии». Но, похоже, тот момент, когда техники десубъективации заполнят и эти сферы производства, совсем не за горами. С помощью искусственного интеллекта и других форм машинного обучения уже создаются художественные произведения и пишутся философские и теоретические тексты, хотя последнее, пока все еще, скорее, в порядке стёба.

В контексте всех этих тенденций мы наблюдаем явный недостаток настоящего утопического сознания и воображения, особенно в отношении позитивных образов справедливого и благополучного общества на фоне непрестанной демонизации любых, даже самых очевидных положительных примеров из «коммунистического» прошлого. То, что мы видим в этом плане сегодня, можно обозначить скорее как новые эманации классической *технократической идеологии под маской техно-утопии*.

Прояснить это противопоставление *идеологии и утопии* можно, обратившись к наследию известного немецкого социолога Карла Мангейма. В своей работе «Идеология и утопия», опубликованной в 1929 году, Мангейм утверждает, что идеологии репрезентируют сознание и способ мышления правящих классов, в то время как утопии выражают нужды и чаяния угнетаемых и незащищенных социальных групп. Иными словами, утопия представляет собой интеллектуальную уста-

новку, целью которой является преодоление реальности и изменение существующего социального порядка. Идеология же, в свою очередь, стремится сохранить статус-кво и нацелена на упрочение политического и экономического режима и воспроизводство властных отношений².

Таким образом, современное положение дел может быть определено, используя терминологию Мангейма, как кризис «утопического сознания». В культурной продукции последних двух десятилетий, как в массовом ее сегменте, так и в продуктах так называемой «высокой культуры», в фильмах, сериалах, художественной литературе, театре и изобразительном искусстве мы находим множество весьма убедительных, крайне реалистичных и проработанных антиутопий, дистопий и наихудших сценариев развития будущего. Вспомним, к примеру, такие недавние сериалы, как «Черное зеркало», «Мир Дикого Запада» и многие другие.

В то же время мы едва ли можем встретить позитивные образы будущего, которые мы могли бы воспринимать всерьез. Последние примеры такого рода можно обнаружить разве что в 1960–1970-х годах, главным образом, в советской научной фантастике у авторов вроде Ивана Ефремова, Кира Булычева и ряда других, которые очень детально и порой даже совершенно искренне описывали мир коммунистического будущего, построенного на социальной справедливости, равенстве и возможности творческой реализации каждого отдельного человека. К сожалению, эти примеры практически не известны на Западе, поскольку и в этом случае *идеология* господствующего политического и экономического режима строится, помимо прочего, на тотальной элиминации следов любых позитивных достижений поверженного идеологического противника.

Общий кризис утопического воображения выражается, с одной стороны, в реализации кибернетических утопий недавнего прошлого: мир вокруг нас становится все больше похож на мрачное воплощение параноидальных фантазий Филиппа К. Дика с их атмосферой тотального контроля и чувства полного бессилия перед всемогуществом глобальных корпораций.



Роберт Маккола «Пролог и обещание», 1982.

С другой стороны, этот кризис является результатом непрерывной «колонизации будущего»³, если использовать формулировку известного американского литературоведа и теоретика культуры Фредерика Джеймисона. Эта «колонизация» — следствие присвоения планирования и «дизайна» будущего господствующей капиталистической идеологией и ее институтами. Обращаясь к другому известному высказыванию Джеймисона, сегодня нам проще представить себе конец света, чем конец капитализма.

В этом смысле роль художников, интеллектуалов и прочих вовлеченных в культурное производство уже давно, даже в теории, не является ролью провидцев и визионеров, указывающих человечеству путь в светлое будущее, хотя по привычке мы все еще любим тешить себя этой мыслью. Подобно иным общественным группам мы вынуждены оставаться просто-напросто свидетелями и социальным материалом для реализации планов и представлений о будущем, созданных *не нами, не для нас*, и зачастую даже без учета *нашего мнения и интересов*.

Именно поэтому одной из важнейших целей современного искусства и гуманитарных наук — пусть даже и весьма утопичной — должна стать «деколонизация» и «экспроприация экспроприированного» у нас будущего. А цель эта подразумевает, помимо прочего, развитие наших собственных сценариев будущего, которые могли бы противостоять спущенной нам сверху, под видом прекраснотушной техно-утопии, по сути своей крайне фашистской идеологии

Силиконовой долины, а также репрезентирующих и навязывающих нам ее корпораций и вполне конкретных их представителей. Ведь большая часть этих планов и представлений о будущем, если проанализировать их подоплеку и долгосрочные последствия, на поверку оказываются новой тоталитарной идеологией с совершенно немислимым прежде уровнем контроля над индивидами и подчинения последних совершенно чуждым им целям и интересам.

II

В данной ситуации давно пора задаться вопросом, как можно противостоять описанному выше «реактивному» модусу, то есть такому положению дел, в котором как единственную возможность нам представляют некие странные планы и представления о будущем, которые созданы *не нами и не для нас*. Ведь, как известно, то, что представляется утопией для одних социальных, профессиональных и прочих групп, часто оказывается антиутопией для других. В настоящее время наша роль по сути сведена к роли свидетелей и инструментов реализации чужих планов. Эта проблема становится все более релевантной для нашего профессионального выживания в контексте определенных институциональных рамок и структур. Поскольку именно в сфере художественной и академической деятельности мы, как нигде, оказываемся зависимы от чужих планов и вынуждены *реагировать* на изменения и решения, при-



Роберт Маккола «Без названия», 1952.

нятые кем-то другим на уровне культурной, научной и образовательной политики.

Устоявшееся сегодня институциональное разделение труда в отношении планирования и «дизайна» будущего не предоставляет художникам никакой реальной возможности про-активно влиять на процессы принятия решений в этой сфере. Именно поэтому к идее «экспроприации экспропрированного» у нас будущего нам следует отнестись со всей серьезностью.

Для работы над этой проблемой несколько лет назад, в 2016 году, группа художников, кураторов и философов основала в Берлине новый независимый исследовательский центр: Институт Культурного Пессимизма и Критической Футурологии (*Kulturpessimismus pur — Institute for Critical Futures Studies*). Изначально деятельность Института была сфокусирована на проблемах и перспективах искусства и художественной деятельности, которые во многом были об-

условлены ростом так называемой «технологической безработицы» на глобальном рынке труда. Сотрудники института намеревались исследовать процессы слияния рабочего и свободного времени, то есть времени труда и досуга, в контексте цифровой культуры, а также изучить растущую самопрекаризацию в сфере культурного производства. Все это рассматривалось как симптом более глубоких структурных проблем общественного производства, маркирующих парадигматический переход от труда, понимаемого в марксистских категориях как «наемного труда», к деятельности как неоплачиваемому непосредственно процессу структурирования и заполнения некой активностью времени индивидуальной человеческой жизни.

Результаты этих исследований были неоднократно представлены сотрудниками Института на различных конференциях, симпозиумах и конгрессах. В последнее время ис-

следовательские интересы Института распространились и на некоторые смежные феномены и практики. Недавно при Институте был открыт Департамент Спекулятивной Культурной Политики и инициирован новый исследовательский проект под названием «Отвоеванное прогнозирование» (*Foresight Recaptured*).

Основной целью проекта является исследование перемен в способах функционирования, производства и восприятия современного искусства, дизайна и других креативных практик, обусловленных внедрением новых технологий и влиянием этих технологий на культуру и общество в целом. Основываясь на результатах этих исследований, Институт стал разрабатывать сценарии дальнейшего развития событий в данных сферах деятельности. При этом речь идет не только о разработке сценариев наиболее вероятного и «реалистичного» развития событий, но также, в качестве альтернативы, и сценариев наиболее *предпочтительного* развития событий. *Предпочтительного* прежде всего для тех, кто эти сферы деятельности действительно представляет. Активное участие в процессе разработки подобного рода сценариев самими вовлеченными в культурное производство художниками, дизайнерами, кураторами и теоретиками принципиально отличает деятельность Института от других подобного рода исследовательских структур и центров «стратегического планирования». Их участие позволяет учитывать инсайдерскую перспективу, а также опасения, надежды и чаяния референтных групп в прогнозах и предлагаемых Институтом способах решения возникающих проблем.

Проект «Отвоеванное прогнозирование» предлагает альтернативу усиливающимся в последние годы тенденциям «монополизации» планирования будущего специализированными аналитическими центрами и так называемыми «мыслетанками» (*think-tanks*), за которыми в большинстве случаев стоят вполне определенные политические и бизнес-круги с их явными или завуалированными целями и интересами. «Отвоеванное прогнозирование» — это уникальный пример своего рода инициированной снизу «мыслетанки» (*grassroots think-tank*), целью кото-

рой является борьба за право самим принимать решения о своем собственном будущем, а не просто реагировать на спущенные сверху стратегии развития и задачи, разработанные в интересах других игроков. «Отвоеванное прогнозирование» — это попытка самих художников вернуть себе участие в процессе проектирования собственного будущего, а также будущего искусства и художественной деятельности в целом.

III

В контексте описанной выше программы проекта одной из первоочередных задач Департамента Спекулятивной Культурной Политики при ИКПКФ⁴ является анализ проблем и вызовов художественной деятельности, возникших в связи с повсеместным внедрением в различных сферах производства, включая культуру, новых технологий, применяющих искусственный интеллект и другие методы машинного обучения.

Распространение этих технологий постепенно ведет общество к состоянию «алгоритмизированного управления» (*algorithmic governance*), в котором важнейшие политические, экономические, социальные и другие решения принимаются алгоритмически регулируемые системы, которые в перспективе должны заменить собой человеческое экспертное знание.

Данный процесс мы все чаще наблюдаем не только в схемах принятия решений, ориентированных на прибыль и оптимизацию бизнес-корпораций, но и в системе государственного управления. Возможные последствия внедрения «алгоритмизированного управления» в сфере культурной и образовательной политики еще не были в полной мере проанализированы, но наблюдаемые тенденции развития уже позволяют нам строить разного рода прогнозы о будущем этих видов деятельности и обеспечивающих их институтов.

Количественные критерии (например, число поступающих на различные факультеты вузов, количество посетителей тех или иных культурных заведений, число принимающих участие в тех или иных мероприятиях и т.д.) становятся основанием для при-

нения решений, какие университеты и дисциплины, какие музеи, галереи, театры и пр. будут финансироваться в будущем, а какие можно закрыть и сократить. В каком-то смысле «алгоритмизация управления» является всего лишь продолжением начатых задолго до возникновения этих технологий тенденций «квантификации» любых критериев оценки различных форм и видов деятельности. Тем самым, абсолютным приоритетом окончательно становится критерий экономической эффективности, который применяется ко всем аспектам человеческой жизни.

Помимо совершенно очевидных бюрократических издержек, наиболее релевантным для всех нас последствием этих процессов является активно обсуждаемая проблема так называемого «конца работы», часто маскируемая терминологическим камуфляжем понятий вроде «цифрового труда», «креативной индустрии», «четвертой промышленной революции» и т.п. Эти тенденции заставляют нас по-настоящему задуматься о стратегиях, которые могли бы помочь нам пережить, я имею в виду пережить в профессиональном плане, будь то в художественной сфере или же в области гуманитарных наук, данный, упомянутый выше, переход от «работы» (*work*) в качестве «наемного труда» к «деятельности» (*activity*) как к неоплачиваемой форме организации и структурирования нашего с вами времени жизни в контексте «общества после конца труда» (*post-work-society*).

Разговоры об «обществе после конца труда» слышны сегодня повсюду: от бизнес-форумов и академических конференций до газетных статей, популярных телевизионных шоу и дискуссий в Фейсбуке⁵. В течение следующих двух десятилетий искусственный интеллект, роботы и алгоритмы во многом заменят человеческий труд. Согласно различным оценкам это коснется от 50 до 80 процентов существующих сегодня видов деятельности. Прогнозируемая экспертами «автоматизация интеллекта»⁶ повлечет за собой сходные результаты и в дорогой нашему сердцу «креативной индустрии».

Хорошо знакомая по классической русской литературе XIX века проблема «лишнего человека» обрела в наше время совер-

шенно иные формы. «Лишний человек» сегодня — это больше не излишне рефлексирующий потомок дворянского рода из романов Гончарова или Тургенева, который не находит себе места в капиталистических отношениях. Вместе с новыми количественными масштабами проблема «лишнего человека» перешла теперь в новое качество, а проанализированный Марксом «относительный избыток рабочей силы»⁷ в ближайшие годы окончательно потеряет свой «относительный» характер.

Многочисленные исследования по социологии досуга и праздности, проведенные в XIX и XX веках, такие, как, например, «Теория праздного класса» Торстейна Веблена, уже не релевантны для понимания сегодняшней ситуации. Досуг и праздность сами по себе больше не являются социальной привилегией правящих классов. В своей навязанной и безальтернативной форме они грозят стать настоящей проблемой для социальных низов и среднего класса.

Вместо того, чтобы подготовить население к грядущим на рынке труда переменам, ригидная социальная система и устаревший идеологический аппарат уже на уровне структур организации трудовых отношений изо всех сил пытаются впихнуть современные условия производства и новые виды занятости в административные рамки индустриальной эпохи. Никто пока не спешит воспользоваться уникальной возможностью концептуально и идеологически отделить труд сам по себе от понятия «наемного труда» и переосмыслить труд как «свободную деятельность».

Вместо того чтобы сделать этот простой и социально-психологически полезный шаг, создаются новые бесчисленные, потенциально монетаризируемые, но по сути своей совершенно бессмысленные профессии и виды деятельности, продаваемые как «нематериальный труд» для «цифровой экономики» и «креативной индустрии», как «производство знания» и т.д. Таким образом, возникают десятки видов «бесполезных работ» (*bullshit jobs*), которым посвятил свое известное эссе американский антрополог Дэвид Грэбер: «... в нашем обществе действует глобальный закон: чем более явно

выражена польза от работы какого-либо человека для других людей, тем меньше ему за это платят. Позволю повториться, трудно оценить объективный масштаб проблемы, но есть смысл поставить вопрос: «что произойдет, если весь этот класс просто исчезнет»? Вы можете говорить что угодно о медсестрах, мусорщиках или механиках, но очевидно, что если они растворятся, как дымка в воздухе, результаты проявятся немедленно и будут катастрофическими. Мир без учителей или докеров, скорее всего, окажется в беде, а без писателей-фантастов или скамюзикантов, возможно, будет менее приятным. Совершенно не ясно, как пострадает человечество, если исчезнут все председатели правления, пиарщики, лоббисты, специалисты по страховым расчетам и телефонным продажам, судебные приставы или юрисконсульты (список можно существенно увеличить). Если не рассматривать небольшое количество высококлассных специалистов (например, докторов), этот закон работает удивительно хорошо»⁸.

В мире, в котором остается все меньше имеющей хоть какой-то смысл работы, существует одно замечательное решение проблемы занятости: нужно просто взять и заменить описанные выше «бесполезные работы» различными видами художественной деятельности. И это должно стать стратегическим решением сверху, принятым на самом высоком государственном уровне. Известное высказывание Йозефа Бойса: «Каждый человек — художник!» — должно, в слегка измененном виде, стать официальной программой завтрашних центров занятости и бирж труда: «Каждый должен стать художником!» Ну, или хотя бы арт-критиком, куратором или искусствоведом. Потому что именно художники, арт-критики, кураторы и искусствоведы — это те люди, которым всегда есть и будет чем заняться. Уже сегодня они представляют собой своего рода живые машины по созданию работы для самих себя и своих окружающих. Так что, если этому проекту когда-нибудь суждено будет реализоваться, то проблема занятости в обществе растущей технологически обусловленной безработицы будет решена навсегда. Разве это не спасительная утопия?

Или все же полный кошмар? Порой действительно сложно понять, в чем между ними разница.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Anders G. Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen. München, 1981.

² Mannheim K. Ideologie und Utopie. Bonn, 1929. P. 169–170.

³ Jameson F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London, 2005. P. 228.

⁴ Институт Культурного Пессимизма и Критической Футурологии (опиr. *Kulturpessimismus pur* — Institute for Critical Futures Studies).

⁵ См. например Beckett A. Post-work: the radical idea of a world without jobs. Доступно по <https://www.theguardian.com/news/2018/jan/19/post-work-the-radical-idea-of-a-world-without-jobs>.

⁶ См. Kurz C., Rieger F. Automatisierung des Geistes: Wie die Automatisierung geistiger Tätigkeiten die Arbeitswelt verändert. Доступно по <https://www.deutschland.de/de/topic/wirtschaft/innovation-technik/automatisierung-des-geistes>; см. также Kurz C., Rieger F. Arbeitsfrei: Eine Entdeckungreise zu den Maschinen, die uns ersetzen. München, 2013.

⁷ См. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2 изд., т. 23. С. 646.

⁸ Graeber D. On the Phenomenon of Bullshit Jobs: A Work Rant. Доступно по <http://strikemag.org/bullshit-jobs/>. Русский перевод: Грэбер Д. О феномене бесполезных работ. Доступно по <https://avtonom.org/news/david-greber-o-fenomene-bespoleznyh-rabot>.

Людмила Воропай

Родилась в 1975 году.

Философ, теоретик и критик современного искусства.

Живет в Берлине.



Материал иллюстрирован:
Томас Сарацено «В эфире», 2018.
Сольная выставка в Токийском
дворце, Париж, 2018.
Куратор Ребекка Ламарш-Ваделъ,
Фото мастерская
Томаса Сарацено.
Предоставлено художником,
галереями Андерсена,
Копенгаген; Эсфири Шиппер,
Берлин; современного искусства
Пинксаммер, Генуя;
Руфи Бенсакар, Буэнос-Айрес;
Тани Бонакдар, Нью-Йорк.

Бенджамин Браттон

Блуждающие масштабы машин и идей (для Томаса Сарацено)

1.

Приближаясь к Токийскому дворцу, Париж. 2018.

В то время как леса перерабатывают в целлюлозу для изготовления игрушечных самолетов, используемых в качестве реквизита в вымышленной политической кампании в телевизионном шоу о гражданской войне идентичностей, вы идете по столичному городу в специальное здание с пещероподобными залами, полными необычайных, забавных, похожих на паутину механизмов.

Толпы людей бродят и застывают; они кажутся крошечными в сравнении с машинами, которые пришли изучать. В здании есть небольшая потайная комната, полная книг, в одной из них слова складываются в пассажи, в которые впадают машины и таким образом работают.

Отчеты о пагубных последствиях использования технологий вызывают тревогу, однако, на самом деле причиной этой тревоги могут быть не сами новые технологии, а то, что они *раскрывают* то, что было всегда. Например, микроскопы не вызывают микробов, но теперь, когда мы знаем, что они есть, мы никогда не увидим поверхности по-прежнему. Подобные незапрошенные развенчания вызывают беспокойство, особенно когда они каким-то образом лишают нас места предполагаемой привилегии. Современное Искусство Тревоги озабочено пертурбациями одних человекоподобных субъектов более, чем других. Элизия субъектов может быть полезна, если распространяется на мрачное и нервное представление

о мире как о тексте, или если расчищает путь для постсекулярной анимистической онтологии, или и то, и другое.

Относясь с подозрением к тому, что, по их мнению, означает «разум», такие проекты могут определять себя в противопоставлении карикатурному образу ренессансной картографии, в результате чего возникают смежные карикатурные изображения. Они могут с полным основанием заключить, что виртуальная линейная перспектива — это трон гуманистического субъекта, который видит мир *антократически* (по словам Эрвина Панофского) и ослеплен ситуативностью единственного, как кажется, универсального насеста оптического овладения. Это не совсем неверно, но для некоторых это короткий путь к *перформативному релятивизму*, который, хотя и не отвергает явно реальность реальности как таковой, но рефлексивно оспаривает всякое представление о ее общедоступности. (Это может возникнуть из-за незнания того, как технически осуществляется доступ, или из-за головокружительного волнения по поводу того, к чему получен доступ, или из-за этического беспокойства, *когда и кем* он получен, или же смешанно.) Но общая доступность — это не универсальная субъектная позиция внутри сверхприродного плюриверсума, как некоторые полагают, а, скорее, виртуальная модель, которая функционально общая, потому что *бессубъектна* и, следовательно, никем *не занимаема*. Это не текст, а *машина*.

Из этого мы выводим не что «текстовые» качества ситуативного переживания суть простой идеализм, а что они — материаль-

но-сигнальные операции среди многих других, сопряженных с взаимной доступностью и недоступностью вещей. Таким образом, на карту поставлен не только рассказ о слабом материализме, но сам материализм повествований: не столько холический учет скалярных отношений, сколько действительные скалярные отношения знаков и сигналов.

Делая шаг вперед, другой род искусства, находящийся в прямом диалоге с этой странной кибернетикой, задает открытый вопрос: как моделировать образцы, которые воздействуют на мир, который работает в моделях и через них? *Искусство систем* и *Искусство для систем* — не одно и то же, но у них есть некоторые общие задачи, включая формальную абстракцию самой формальной абстракции. Порой это приводит к осязаемым формам, порой — к действительным системам, которые организуют мир, а порой — к системам, которые не являются ни тем, ни другим. В последнем случае модель — это своего рода машина, представляющая

собой абстракцию познавательно-технических ассамблежей, которые сами являются абстракциями: *машина* — это фактически дискурс, а *дискурс* — фактически машина.

2.

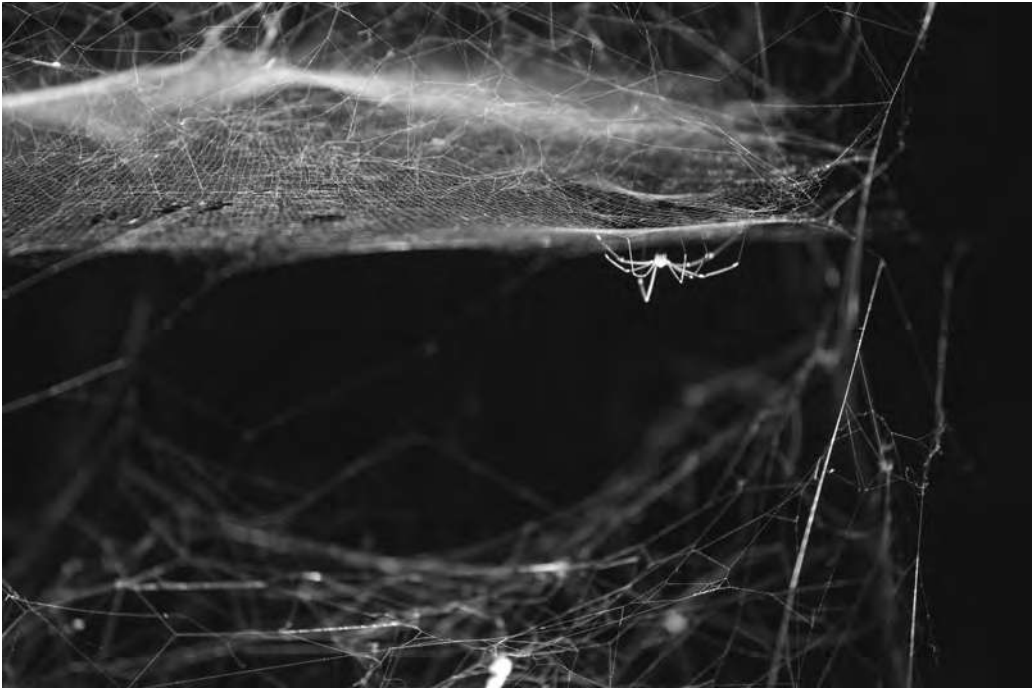
Вы здесь. Вы продолжаете бродить среди объемных форм в поисках машин, описанных в маленькой книжке. Дезориентированный, вы понимаете, что смотрите на них все это время. Они натянуты по всей комнате, и вы чувствуете себя маленьким насекомым в гудящем гнезде.

На одной из массивных стен располагается большая диаграмма в витиеватом обрамлении. Внизу большими красными буквами надпись: «Эгоцентрическое, аллоцентрическое и ксеноцентрическое пространственное мышление». В изображениях и словах объясняется разница между тем, как мы располагаем и чередуем внешние для нас объекты, как принимаем виртуальную позицию другой внешней точки зрения и как видим себя в роли еще одного вращающегося объекта в изменяющемся поле отношений. Перед огромной диаграммой собралась толпа любопытствующих, и вам удастся разглядеть только фрагменты тщательно продуманных предложений и изображений.

В выпущенной в 1977 году по заказу IBM версии фильма «Силы десяти» Чарльза и Рэя Имзов демонстрируется туннельное путешествие по гладкой Вселенной от 10^{-16} метра — размера кварков в протоне, до 10^{24} степени — размера видимой Вселенной. Космическое масштабирование фильма хорошо известно студентам, изучающим дизайн и науку, и знакомит многих с присущей фильму эстетикой вложенной сложности во впечатлительном возрасте. Между тем было бы глупо критиковать девятиминутный фильм за неполное обобщение напряженных пространственных отношений между атомным и астрономическим масштабами, эта эстетика — честная игра.

При плавной непрерывности масштабирования пороговые швы маркируются только последовательными индексными пометками. Это Вселенная, в которой «относи-





тельный размер вещей» (согласно подзаголовку фильма) идентичен физической непрерывности/прерывности материи в разных масштабах. Именно здесь разрастаются монадические пруды Лейбница, волшебное место, где отношение массы тела насекомого к его размеру не имеет никакого отношения к способности прыгать или переживать падение, и где принципы наноинженерии те же, что и в ремонте автомобилей. Требуется еще одна сопутствующая эстетика, включающая дисперсию масштаба как глубинный, критический абсолют. Поскольку каждый масштаб регулярно нерегулярен по отношению к другим, которыми он располагает, рекурсивная обратная связь между масштабами является силой, которая их захватывает. Дисперсия — это не то, что перечеркивает общее сочленение динамической пространственной модели, а то, чем эта модель является, и то, что она делает.

Фильм, как известно, начинается со странного места: выделенный космический центр центров — это парк в Чикаго, где мужчина и женщина спят на пледе на траве. Телескопи-

рование в этот универсальный застывший момент влечет за собой прохождение через/в руку мужчины. С одной стороны, идея состоит в том, что вложенные масштабы и пространства могут быть где угодно, даже в вашей руке, когда вы смотрите на нее. С другой, это категорическая демонстрация Вселенной, устроенной не для бессубъектной абстракции, а для одной субъективной точки, которая оказывается буквально внутри самого человека. Как и этот мужчина, мы, зрители, являемся также мерой, относительно которой шкалы измерений являются положительными или отрицательными, и здесь антропометрическая привилегия — это адрес зоны Златовласки, между большим и маленьким.

Но антропометрическая позиция едва ли невосприимчива к дисперсии масштаба, даже если она принимает поверхностную эстетику этой дисперсии за ее более глубокие операции. Дисперсия не только смещается от одного порога к следующему вдоль бороздчатого скалярного градиента, различные масштабы — от макро до микро —



блокируются в контринтуитивных рекурсиях обратной связи и поэтому не могут легко накладываться на фиксированные локальные и глобальные перспективы. Эмерджентные эффекты, как само собой разумеющееся, перепрыгивают пороги в нечеловеческих ритмах и темпах, которые не в состоянии ухватить прекрасный синхронный зум Имзов.

Благодаря терпению и случайности, вы, наконец, можете пробраться через толпу и прочесть море мелкого текста вокруг диаграммы на стене.

Некоторые формы пространственного мышления «кодируют» местоположение объектов (в каком угодно масштабе) в отображаемом отношении к воспринимающему Я, в то время как другие определяют местоположение объектов (в каком угодно масштабе) по отношению к другим объектам, а иные ставят воспринимающее Я в отчужденное отношение к объектам, как еще один объект в этой области. Мы переключаемся между ними все время, как когда следуем указаниям

карты во время вождения, чередуя повествовательную точку зрения «поверните налево, поверните направо», затем читая живой обзор со спутника, следуя точке-которая-есть-вы по пути следования, и обратно.

Короче говоря, «Силы десяти» — это эгоцентрическая модель вложенных скалярных отношений, которая стремится быть моделью ксеноцентрической, вневременной перспективой, но не является таковой. Подобно современному искусству и учениям о Тревоге, фильм пытается критиковать человеческую и гуманистическую позицию субъекта, но делает это, превращая мир в очередной вид текста для этого субъекта, предлагая фиксированное повествование о масштабе. «Повествование» для кого? Как вложенная сложность переводится в «рассказ», если не для пустого центра антропометрического референта?

3.

Теперь огромные машины, заполняющие галереи, начинают приобретать больше смысла. Они — ксеноцентрические модели

(своего рода), которые пытаются моделировать модели, а именно — контринтуитивность скалярной дисперсии и скалярной рекурсии. Это не истории; они — действующие. Они есть в полном смысле слова редуктивные абстракции.

Вы видите, как множество людей поднимают свои мобильные телефоны к машинам в знак уважения, сканируют и снимают их, ищут лучшие места для создания автопортретов с машинами и, таким образом, превращают их снова в объекты для невразумительных и незначительных личных рассказов о встречах с машинами, которые не являются рассказами.

Пассажи в этой тонкой книге в вашей руке (которая, как и все руки, содержит неравные микромиры) состоят из слов о том, что делают другие слова в отдаленных местах, где семантика превращается снова в сигнал.

Миметические и меметические функции внутри общества столь же примитивны, как и все, что мы можем понимать под обществом, включая сообщества микробов, те, что находятся внутри мембраны клетки, те, что занимают свалки, и те, кто постоянно делает декларативные заявления друг другу с помощью мобильных телефонов. Среди этих обществ также десятки миллиардов объектов, связанных друг с другом через Облака и ячеистые сетевые топологии, отправляющие сообщения друг другу без человеческих посредников или капитанов. Раньше они говорили на вавилонском смешении различных командных протоколов, будучи заперты в маленькие частнособственнические миры. Пластиковые империи пытались удержать власть над границами разрозненного интернета вещей, стремясь втянуть других в свои царства.

А поскольку в Китае было больше англоговорящих, чем в любой другой стране, его правительство распорядилось, чтобы все чипы, встроенные в объекты, также общались на английском языке. Почти все они, даже самые дешевые и самые маленькие, уже имели ту или иную форму обработки естественного языка (ОЕЯ). Это было наследием того времени, когда предшественники чипов обучались как маленькие мозги для

выполнения ряда задач, некогда суммированных в «искусственный интеллект». Теперь все говорит и понимает по-английски — лампочки, здания, автомашины, спутники, фабрики и т. д. — и споры по этому поводу бесконечны, сложны и не только консервативны. Возникает вопрос, считается ли ОЕЯ, используемая таким образом, вообще «языком», особенно теми, кто ограничивает его применение для описания только феноменологического, воплощенного человеческого опыта поэзии и проживания и т. д. Однако несомненно, что возникший сейчас «английский» имеет мало общего с дождливым островом к северу от Франции.

Встроенная физичность языка остается критически важной, но необычным образом. Все языки видоизменяются, появляются и исчезают по отношению к стандартному фоновому уровню и паттерну. Однако, как только число людей, говорящих на английском языке как на втором или третьем, стало в пять раз больше, чем тех, кто говорил на нем как на своем родном, лингвисты отметили всплеск «постграмматических» нововведений в дикции и определениях. Как только



машины стали говорить по-английски и превзошли численность всех говорящих людей в отношении 1000:1, странная передающая сигналы система под названием «английский» обрела новое поприще.

Итак, способами, которые вначале были едва представимы, а потом едва постижимы, мир стал своего рода текстом, но на этот раз по-настоящему. Вместо неначертаемой реальности, предлагаемой внутреннему опыту и крутящейся ради мимолетного внимания соотнесенного субъекта, этот призрачный идеализм был снова поглощен грубой демаркацией и обозначением мира, ощущающего и сигнализирующего себя.

В горах, у дамб, под бункерами и внутри надежных горизонтальных мегастроений тонко вытравленные соляные минералы пульсируют электричеством и таким образом опосредуют новый английский объектов на большом расстоянии от отправителя к отправителю. Любая вещь может говорить с другой, но не раньше, чем ее слова пройдут под далекой горой, а затем вернутся обратно.

Возможно, требуется более общий термин, который включал бы все физические перестановки семиотики и семантики одновременно: ИВОЕЯ (Интернет вещей, обрабатывающих естественный язык), человеческий язык и его литературные онтологии, язык животных, простейшие машинные алфавиты (например, азбука Морзе) и все богатые биосемиотики среди флоры и фауны. Мы могли бы назвать все это просто «передачей сигналов» и остановиться на этом, но так мы не приблизимся к схватыванию всех нюансов наших набегов в мир животных, людей и машин.

При использовании подобного термина окажутся ли физические воздействия знаков, обращающихся в системах, с помощью которых мы составляем человеческие общества (законы, экономики, города, культурные заклипания и т. д.), в фокусе, причем не только в виде текстов, но и в виде материальных пульсаций и импульсов в более широкой синтетической экологии? Что станет с тем, что мы называем «политикой», если ее символы, жесты и аффекты будут восприняты



как физические проявления? Будет ли ее программируемость означать не конец политики, а обновление? Что станет с фантастическими возможностями художественной абстракции, в настоящее время прочно пришвартованными в институциональном тупике? Будут ли также возобновлены ее постфигуративные, процессуальные и постконцептуальные проекты?

Взаимосвязь скоплений молекул углекислого газа и атмосферных непредвиденными выбросами индустриализации — не просто переход из локального в глобальное или от малого к большому, но транскалярные сопряжения масштабов, которые являются эффектами вложенной дисперсии между ними. То же относится к случаям данных, которые ощущаются, производятся, моделируются, контрмоделируются и связываются в то, что мы называем *Облаком*, местом со своими собственными странными штормами. Возможно, если бы мы считывали такие точки данных не как идеальные выражения, а скорее, как физические следы с неопределенными эффектами обратной связи, то плодотворное проектирование алгоритмического правления действительно бы началось.

Медленно двигаясь к выходу, вы проходите мимо людей с широко раскрытыми глазами, впервые видящих огромные машинные инсталляции. Большинство воспримет их как приятные формы, но некоторые признают в них симуляцию самой симуляции, *in situ*. В модель, которую они воплощают, заложена тенденция любой системы управления снижать уровень сложности того, что она контролирует, к тому, что она способна воспринимать и моделировать. Системы не просто вводят фиксированные единицы информации извне; информация принимает форму в зависимости от того, как система способна ее обработать. Системы интерпретируют миры, ощущая их.

Поскольку все люди регулярно производят паттерны взаимодействия и фотографии, часть того, что система симулирует, — это их неспособность видеть что-либо в машинах, кроме своих собственных наблюдений за ними. У систем, которые выживают, отлично получается заставлять окружающую среду



выдавать более чистые семиотические вводные, включая и нас. Осознание этого все же меньшая проблема, чем выход из здания.

Перевод с английского АННЫ УШАКОВОЙ

Бенджамин Браттон

Родился в 1968 году в Лос-Анджелесе.

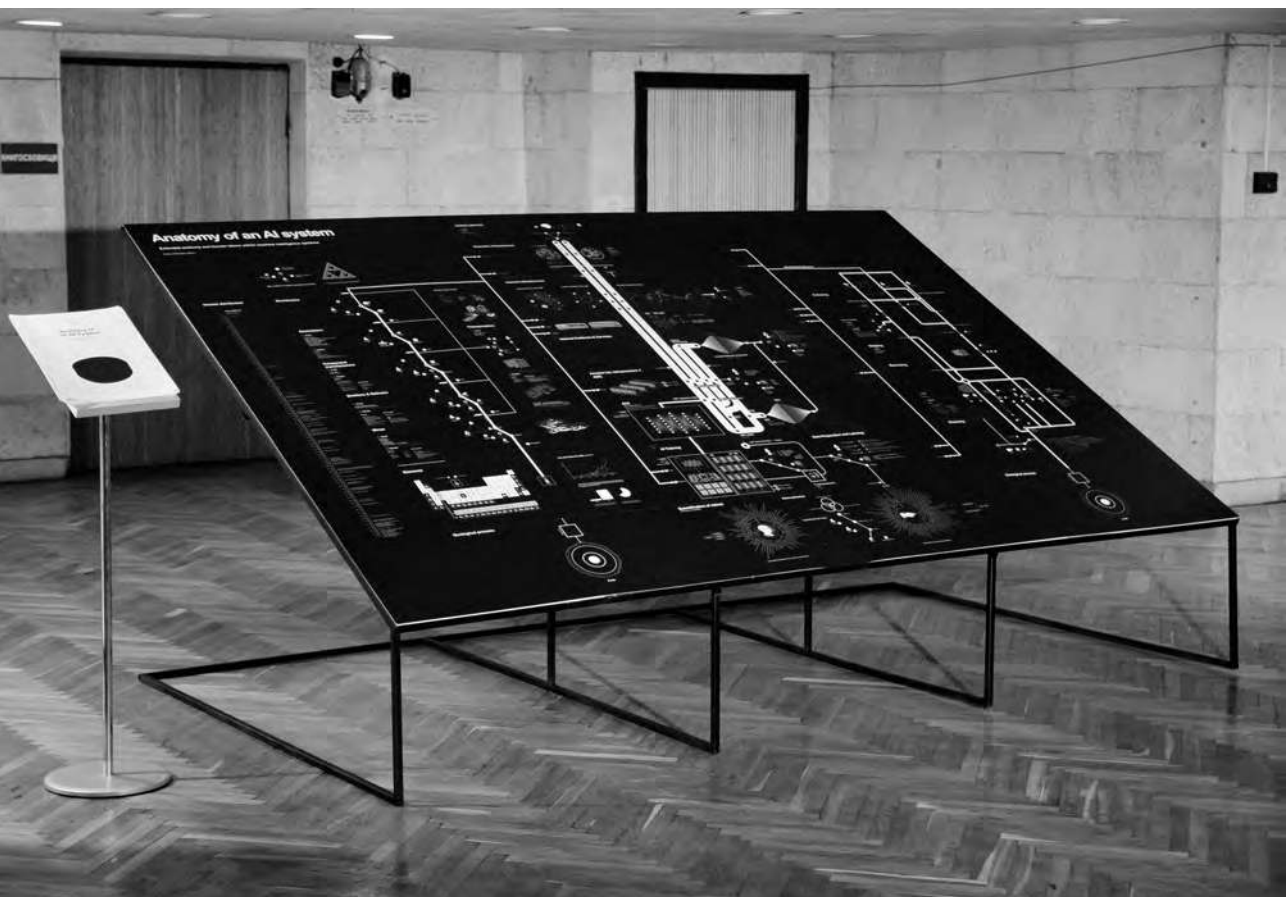
Теоретик дизайна, архитектуры и медиа.

Руководитель образовательной программы Института Стрелка.

Автор книг «Стопка: о программном обеспечении и суверенитете»

и «Разногласный план по предотвращению конституции роскоши будущего» (обе 2015).

Живет в Сан-Диего.



Кейт Кроуфорд и Владан Йолер, «Анатомия системы ИИ», 2018. Вид инсталляции в Научно-технической библиотеке Киевского политехнического института на экспозиции «Черное облако» в рамках 3-й Киевской биеннале осенью 2019. Куратор Сергей Клишко. Фото Саша Коваленко. Предоставлено Центром визуальной культуры.

Кейт Кроуфорд и Владан Йолер

Анатомия системы ИИ.

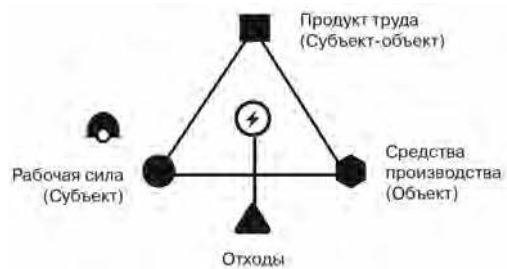
Amazon Эхо

как анатомический атлас человеческого труда, данных и планетарных ресурсов*

Текст Кейт Кроуфорд и Владана Йолера «Анатомия системы ИИ» был создан как составная часть одноименной инсталляции, представлявшей собой масштабную план-схему или условную карту, воссоздававшую политэкономическую подоплеку интернета. Летом 2018 года настоящая работа была показана в Москве в рамках Молодежной биеннале современного искусства, а осенью того же года — в Музее декоративно-прикладного искусства им. Виктории и Альберта в Лондоне, а через год ее представили на Киевской биеннале. Текст был издан в виде графически брошенной брошюры, на оборотной стороне которой — план-схема, чертеж, складывающийся словно настольная игра. В апреле 2020 года «Анатомия системы ИИ» вместе с входящим в ее состав текстом была приобретена в собрание нью-йоркского Музея современного искусства (МоМА).

I

В комнате цилиндр. Он бесстрастен, гладок, прост и мал. Высотой в 14,8 сантиметров, с зелено-голубой круговой подсветкой, обрамляющей его верхний край. Он беззвучно внимает. В комнату заходит женщина



Марксова диалектика субъекта и объекта в экономике.

со спящим ребёнком на руках, обращается к цилиндру:

«Алекса, включи свет в гостиной».

Цилиндр оживает. «Хорошо». В комнате загорается свет. Женщина слегка кивает и несёт ребёнка наверх.

Так выглядит взаимодействие с устройством Amazon Эхо¹. Маленький запрос — короткий вопрос и ответ — является наиболее частой формой контакта с этим включаемым голосом клиента аппаратом с искусственным интеллектом. Но за это короткое время задействуется обширная матрица мощностей: цепочек добычи ресурсов, человеческого

* Впервые опубликовано в 2018 году как брошюра, изданная SHARE Lab Нови-Садского университета и Институтом современного ИИ Нью-Йоркского университета. Kate Crawford, Vladan Joler. Anatomy of an AI System: the Amazon Echo as an Anatomical Map of Human Labor, Data, and Planetary Resources. Novi Sad: Share foundation, 2018. 15 str, tira 1000. Перевод печатается с разрешения авторов.

труда и алгоритмической обработки, переплетающихся сквозь сети добычи полезных ископаемых, логистики, распределения, обработки, прогнозирования и оптимизации. Масштаб этой системы почти за пределами человеческого воображения. Как нам начать ее видеть, понять ее безграничность и сложность как связанной формы? *Сначала мы дадим абрис: покомпонентное отображение планетарной системы, проходящей три стадии — рождения, жизни и смерти, и дополним его текстом из 21-й части. Вместе они составят анатомический атлас единой системы искусственного интеллекта.*

II

Сцену с женщиной, разговаривающей с Алексой, мы позаимствовали из видео 2017 года, рекламирующего последнюю версию Amazon Эхо. Оно начинается словами: «Приветствуйте совершенно новое Эхо», — и объясняет, что Эхо подключается к Алексе (агенту искусственного интеллекта), чтобы «проигрывать музыку, звонить друзьям и семье, управлять устройствами умного дома и не только». Устройство оснащено семью направленными микрофонами, чтобы оно могло всегда слышать пользователя, даже когда играет музыка. Оно выпускается в нескольких стилях, например, серая бронза или классический бежевый, рассчитанных либо «растворяться в обстановке, либо выделяться». Но даже варианты с блестящим дизайном сохраняют нечто типовое: ничто не поставит в известность владельца об огромных сетях, стягивающих и движущих интерактивными возможностями устройств. Рекламное видео просто говорит, что диапазон того, о чем можно просить Алексу, постоянно расширяется. «Так как Алекса в облаке, она становится все умнее и пополняется новыми функциями».

Как это происходит? Алекса — бестелесный голос, являющийся интерфейсом человек–ИИ, представляющим невероятно сложную совокупность слоев обработки информации. Эти слои подпитываются приливами и отливами: потоки человеческого голоса переводятся в текстовые вопросы, которые направляются в качестве запросов потенци-

альных ответов в базы данных, а отливами приходят ответы Алексы. Эффективность каждого ответа Алексы рассчитывается по тому, что происходит дальше:

Был ли произнесен вопрос повторно? (Понимает ли пользователь, что его услышали?)

Был ли вопрос перефразирован? (Убеден ли пользователь, что его вопрос понят?)

Последовало ли за вопросом действие? (Привело ли взаимодействие к отслеживаемому ответу: включенному свету, покупке товара, проигрыванию звуковой дорожки?)

С каждым взаимодействием Алекса учится лучше слышать, точнее интерпретировать, запускать действия, которые четче соответствуют желаниям пользователя. Это является формальным идеалом. Что требуется, чтобы подобное взаимодействие работало? *Если говорить просто, то каждое небольшое удобство — ответ на вопрос, включение света, проигрывание песни — требует огромной планетарной сети, подпитываемой добычей невозобновляемых материалов, труда и данных.* Масштаб необходимых ресурсов в несметное число раз превышает энергию и труд, затрачиваемые человеком на то, чтобы управлять бытовым прибором или нажимать на выключатель. Почти невозможно полностью подсчитать эти затраты, но все важнее понимать их масштаб и уровень.

III

Самая протяженная в мире плоская поверхность Салар де Уюни находится на юго-западе Боливии на высоте 3656 метров над уровнем моря. Это плоскогорье, покрытое коркой соли в несколько метров, непревзойденно богатой литием, содержит от 50 до 70% его мировых запасов². Салар де Уюни вместе с соседними областями чилийской и аргентинской Атакамы является крупным местом добычи лития. Этот мягкий, серебристый металл теперь используют в качестве основного материала для производства литий-ионных батарей для питания мобильных устройств связи. Он известен под названием «серое золото». В батареях смартфонов, например, обычно содержится меньше восьми граммов этого материала³. На аккумулятор одной автомашины Tesla

нужно примерно семь килограммов лития⁴. Срок службы всех этих батарей ограничен, и после потребления их выбрасывают как отходы. Amazon напоминает пользователям, что они не должны вскрывать и чинить свои колонки Эхо, так как это аннулирует гарантию. Amazon Эхо питается от розетки, но имеет и мобильную батарейную основу. У нее тоже ограниченный срок службы, по истечении которого она также выбрасывается в мусор.

Согласно легенде народа аймара о создании Боливии, вулканические горы Андского нагорья были творениями трагедии⁵. Давным-давно, когда вулканы были живыми и свободно бродили по равнинам, Тунупа — единственная женщина-вулкан — родила ребенка. Охваченные завистью мужчины-вулканы украли его и изгнали в удаленные земли. Боги наказали вулканы, пригвоздив их к Земле. Тунупа горько рыдала, горюя о ребенке, которого больше не могла обнять. Ее слезы и молоко из грудей слились в огромное соляное озеро — Салар де Уюни. Как замечают Лиам Янг и Кейт Дэвис: «Ваш мобильный работает на слезах и грудном молоке вулкана. Этот пейзаж соединен с каждым другим местом на планете посредством телефонов в наших карманах; связан с каждым из нас невидимыми нитями торговли, науки, политики и власти»⁶.

IV

Наша схема с покомпонентным отображением соединяет и изображает три центральных процесса добычи, требуемые для того, чтобы поддерживать крупномасштабную систему искусственного интеллекта: *материальные ресурсы, человеческий труд и данные*. Мы рассматриваем эти три элемента сквозь время — представленное как образительное описание рождения, жизни и смерти одного устройства Amazon Эхо. Необходимо выйти за пределы простого анализа отношений между отдельным человеком, его данными и технологической компанией, чтобы совладать с истинно планетарным масштабом добычи. Винсент Моско доказал, что эфирная метафора «облака», обозначающая удаленное управление и обра-

ботку данных, находится в полном противоречии с реалиями физического извлечения полезных ископаемых из земной коры и переселения народов, поддерживающих ее существование⁷. Сандро Меццадра и Бретт Нильсон для определения взаимосвязи между различными формами извлекающих операций в современном капитализме, которую мы видим повторенной в контексте ИИ промышленности, используют термин «экстрактивизм»⁸. Между буквальным опустошением земли и биосферы от ее богатств, и захватом ИИ данных и монетизацией практик человеческого общения и общительности существует глубокая взаимосвязь. Меццадра и Нильсон замечают, что труд является центральным в этом добывающем отношении, повторяющемся на протяжении истории: от использования европейским империализмом рабского труда до подневольных трудовых бригад на плантациях каучука в Малайе, коренных народов Боливии, которых заставляли добывать серебро, служившее первой международной валютой. Мыслить о добыче — значит мыслить о труде, ресурсах и данных вместе. Это идет в противовес критическому и народному пониманию искусственного интеллекта: каждый из этих процессов трудно «увидеть» по отдельности, не говоря уже про их совокупность. Отсюда потребность в отображении, которое может нанести эти соединенные, но глобально разбросанные процессы на одну карту.

V

Если вы прочтете нашу карту слева направо, история начинается и заканчивается Землей и геологическими процессами глубокого времени. А прочитанная сверху вниз, история начинается и заканчивается человеком. Сверху человеческий деятель, делающий запрос колонке Эхо и поставляющий Amazon'у ценные обучающие данные вербальных запросов и ответов, которые можно использовать для совершенствования голосовой системы искусственного интеллекта. Внизу карты иной род человеческого ресурса: история человеческого познания и его хранение, также используемые для обучения и оптимизации систем искусственного интеллект-

та. В этом ключевое отличие систем искусственного интеллекта от других форм потребительских технологий: они полагаются на всасывание, анализ и оптимизацию огромных объемов изображений, текстов и видео, генерируемых людьми.

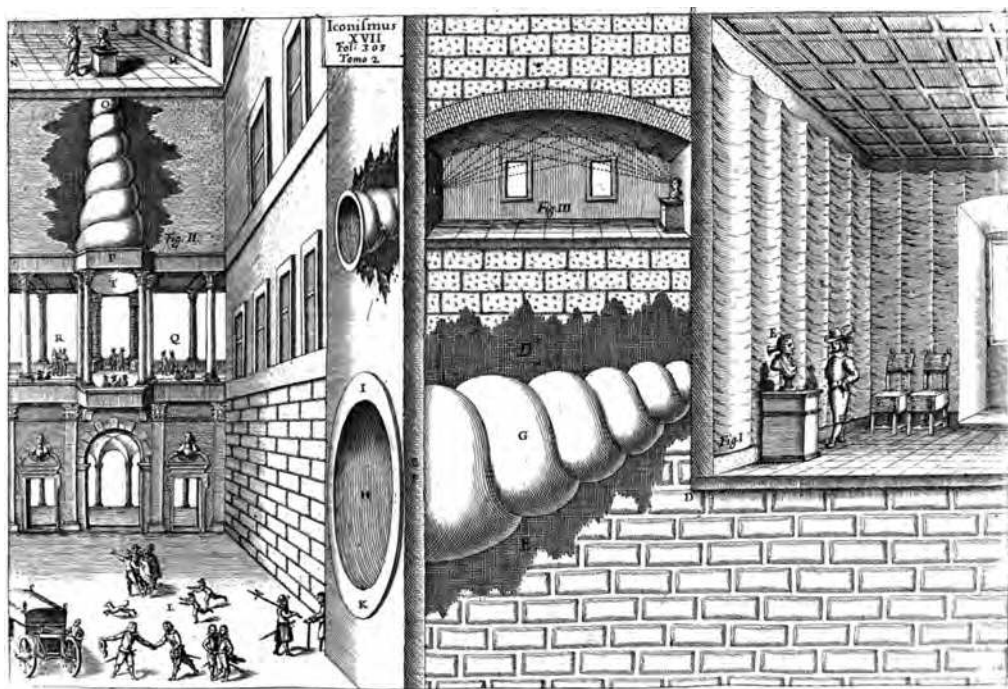
VI

Когда люди взаимодействуют с Эхом или другим активируемым голосом устройством с искусственным интеллектом, они играют гораздо большую роль, чем конечные потребители товара. Пользователей системы искусственного интеллекта сложно отнести к какой-то одной категории — скорее, их надо рассматривать как гибридный случай. Подобно греческой химере, мифологическому животному, бывшему отчасти львом, отчасти козой, змеей и чудищем, пользователь Эха одновременно потребитель, ресурс, рабочий и продукт. Такую множественную идентичность человеческие пользователи

приобретают во многих технологических системах. В конкретном случае Amazon Эхо пользователь покупает потребительское устройство, с которым получает набор удобств. Но он также и ресурс, так как его голосовые команды собираются, анализируются и хранятся с целью создания возрастающей базы человеческих голосов и команд. Но еще он трудится, постоянно предоставляя ценную услугу обратной связи о точности, полезности и общего качества ответов Алексы. По сути, он помогает обучать нейронные сети в Amazon'овской инфраструктурной стопке.

VII

Все, что за пределами ограниченного физического и цифрового интерфейса устройства, находится вне контроля пользователя. Оно предъявляет гладкую поверхность, его нельзя вскрыть, починить или поменять принцип его работы. Сам по себе этот объ-



Statua citofonica Афанасия Кирхера (1673).

ект — простая пластиковая штамповка, являющаяся набором датчиков, — его реальная сила и сложность находятся где-то еще, далеко вне обозрения. Колонка Эхо — это не что иное, как «ухо» в доме: бестелесный слушающий агент, который никогда не выдает свои глубинные связи с удаленными системами.

В 1673 году эрудит и иезуит Афанасий Кирхер изобрел *statua citofonica* — «говорящую статую». Кирхер был выдающимся междисциплинарным ученым и изобретателем. За свою жизнь он опубликовал сорок крупных трудов в таких разных областях, как медицина, геология, сравнительное религиоведение и музыка. Он изобрел первые магнитные часы, многие ранние автоматы и мегателефон. Его говорящая статуя была ранним подслушивающим устройством: по сути, микрофоном, изготовленным из огромной спиральной трубы, которая могла переносить разговоры с общественной площади вверх, сужаясь в рот статуи, хранившейся в аристократических частных покоях.

Кирхер писал:

«Эта статуя должна располагаться в определенном месте, так, чтобы конец спиральной трубы точно соответствовал ротовому отверстию. Таким образом, она будет совершенной и сможет ясно издавать любые типы звуков: на самом деле, статуя сможет говорить непрерывно, голосом человека или животного: будет смеяться и глумиться, вопить и стонать почти по-настоящему, иногда с большим удивлением сильно дуть. Если раструб спиральной трубы будет находиться соответственно в общественном месте, все произнесенные человеческие слова, направленные в трубу, будут произноситься ртом статуи»⁹.

Звуковая система могла подслушивать повседневные разговоры на пьедестале и доносить их итальянским элитам XVII века. Говорящая статуя Кирхера была ранней формой извлечения информации для элит — народ, разговаривавший на улице, понятия не имел, что его разговоры передавались тем, кто инструментализировал полученные знания в пользу собственных власти, развлечения и богатства. Люди в домах аристократов понятия не имели, как волшебная статуя гово-

рила и передавала всевозможные сведения. Цель была в сокрытии того, как работала система: изящная статуя — это все, что они могли видеть. Даже на этом раннем этапе системы прослушки работали на власть, класс и тайну. Но инфраструктура для системы Кирхера была непомерно дорогой — доступной только очень немногим. Так что остается открытым вопрос, каков полный масштаб последствий строительства таких систем с точки зрения ресурсов? Он приводит нас к материальности лежащей под ними инфраструктуры.

VII

Юсси Парикка в книге «Геология медиа» предлагает посмотреть на медиа не с точки зрения Маршалла Маклюэна¹⁰ — согласно которой, они являются расширением человеческих органов чувств, — а как на расширение Земли¹¹. Парикка рассматривает медиа как геологический процесс, от создания и преобразования к движению природных элементов, из которых они построены. Размышление о медиа и технологии как о геологических процессах позволяет нам принять во внимание глубокое истощение невозобновляемых ресурсов, требуемых для приведения в движение современных технологий в настоящий момент. Каждый объект расширенной сети систем искусственного интеллекта от сетевых маршрутизаторов до батарей и микрофонов использует вещества, на создание которых ушли миллиарды лет. Если смотреть с точки зрения глубокого времени, мы добываем историю Земли, чтобы обслужить долю секунды технологического времени, произвести устройства, которые часто разрабатываются со сроком службы всего в несколько лет. Например, Ассоциация потребительской технологии отмечает, что средний срок службы смартфона составляет 4,7 года¹². Такой цикл устаревания стимулирует покупку большего количества устройств, повышает прибыль и мотивацию к использованию разрушительных практик добычи. После медленного процесса зарождения и вещественного становления эти материалы и вещества проходят невероятно быстрый период извлечения

из земли, плавки, обработки, смешивания и логистической перевозки — пересекая тысячи километров в процессе своего преобразования. Геологические процессы помечают как начало, так и конец этого обращения: от извлечения руды до отложения материала на свалке электроники. По этой причине наша карта начинается и заканчивается земной корой. Несмотря на это, те преобразования и движения, которые мы изображаем, являются лишь простейшим анатомическим наброском: под этими связями лежит множество других слоев фрактальных цепочек поставок и форм эксплуатации человеческих и природных ресурсов, концентрации корпоративной и геополитической власти и беспрестанный расход энергии.

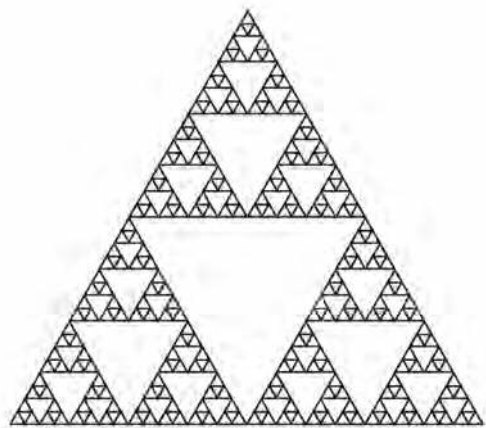
IX

Выявление связей между ресурсами, трудом и данными неизбежно приводит нас к традиционным концепциям эксплуатации. Как порождается стоимость посредством этих систем? В трудах Кристиана Фукса и других авторов, работающих над определением цифрового труда, можно найти полезный понятийный инструмент. Цифровой труд, понятие, изначально связанное с различными формами нематериального труда, предваряет жизнь устройств и различных сложных систем, таких, как искусственный интеллект. Фукс поясняет, что «цифровой труд» отнюдь не эфемерен и не виртуален, но глубоко воплощен в различной деятельности¹³. Ее охват поражает воображение: от подневольного труда на шахтах по добыче полезных ископаемых, формирующих физический базис информационных технологий, до работы внутри жестко контролируемых и иногда опасных процессов производства и сборки оборудования на китайских фабриках, до эксплуатируемых подрядных рабочих умственного труда из развивающихся стран, проставляющих метки на ИИ-обучающих массивах данных, до неформально нанятых чернорабочих, очищающих токсичные свалки. Эти процессы создают накопления богатства и власти, концентрирующиеся в очень узкой общественной прослойке.

X

Этот треугольник извлечения стоимости и производства представляет один из базовых элементов нашей карты: от зарождения в геологическом процессе через жизнь в качестве потребительского продукта с искусственным интеллектом и, наконец, к смерти на электронном мусорном полигоне. Как и в трудах Фукса, наши треугольники не изолированы, но соединены между собой в производственном процессе. Они образуют циклический поток, в котором продукт труда превращается в ресурс, который превращается в продукт, который превращается в ресурс и так далее. Каждый треугольник представляет одну фазу в производственном процессе. Несмотря на то, что на карте это представлено как линейное преобразование, сложность нынешнего экстрактивизма лучше отражает другая образная метафора: фрактальное построение, известное как Треугольник Серпинского.

Линейное отображение не позволяет нам показать, что каждый новый шаг производства и эксплуатации содержит предыдущие фазы. Если мы посмотрим на систему производства и эксплуатации через фрактальное образное построение, то и самый маленький треугольник будет представлять природные ресурсы и средства труда, то есть шахтера как труд, а руду как продукт. Следующий больший треугольник обнимает металлообработку, а последующий будет



Треугольник Серпинского, или фрактал Серпинского.

представлять процесс изготовления компонентов и так далее. Последний треугольник на нашей карте, производство самого устройства Amazon Эхо, включает все эти уровни эксплуатации, снизу и до самого верха корпорации Amazon, которую олицетворяет ее генеральный директор Джефф Безос. Подобно фараону Древнего Египта, он стоит на вершине самой высокой пирамиды извлечения стоимости искусственным интеллектом.

XI

Вернемся к основополагающему элементу этого отображения — вариации треугольника производства Маркса — каждый треугольник создает прибавочную стоимость для производства прибыли. Если посмотрим на средний уровень дохода от каждого вида деятельности внутри процесса производства одного устройства, показанный с левой стороны нашей карты, мы увидим огромную разницу в зарплате. Согласно исследованию «Международной амнистии», рабочим, добывающим кобальт, который также используют для литиевых батарей 16 многонациональных фирм, платят эквивалент одного доллара США за день работы в условиях, вредных для здоровья и жизни, и они часто подвергаются насилию, вымогательству и запугиваниям¹⁴. «Международная амнистия» засвидетельствовала случаи работы в шахтах детей всего семи лет от роду. В противоположность им, глава Amazon Джефф Безос, находящийся на вершине нашей фрактальной пирамиды, зарабатывал в среднем 275 миллионов долларов США в день с января по май 2018 года согласно указателю миллиардеров информационного агентства Блумберга¹⁵. Ребенку, занятому на шахте в Конго, потребуется более 700 000 лет непрерывной работы, чтобы получить столько же, сколько Безос получает за один день.

За многими треугольниками, показанными на этой карте, скрываются различные истории трудовой эксплуатации и нечеловеческих условий труда. Экологические издержки преобразования веществ и разница в доходах являются лишь одними из возможных способов представления глубокого систем-

ного неравенства. Мы оба изучали различные формы «черных ящиков», понимаемых как алгоритмические процессы¹⁶, но эта карта указывает на иную форму непрозрачности: сам процесс создания, обучения и работы с устройством наподобие Amazon Эхо является чем-то вроде черного ящика. Его очень сложно исследовать и отслеживать в целом, учитывая большое количество уровней подрядчиков, распространителей и партнеров в последующей логистике по всему миру. Как пишет Марк Грэм: «Современный капитализм скрывает от потребителей историю и географию большинства товаров. Потребители обычно могут увидеть товар здесь и сейчас времени и пространства, и у них редко бывает возможность оглянуться назад через цепочки производства, чтобы получить знания о местах производства, преобразования и распространения»¹⁷.

Одним из примеров сложности расследования и отслеживания современных производственных цепочек служит тот факт, что у компании Intel ушло более четырех лет на то, чтобы в достаточной степени вникнуть в свою цепочку поставок и убедиться, что в товарах с ее микропроцессорами нет тантала из Конго. Будучи производителем полупроводниковых транзисторов, Intel поставляет процессоры Apple. Для этого у Intel есть собственная многоуровневая система поставок с более чем 19 000 контрагентов в более чем ста странах, предоставляющих материалы напрямую для ее производства, инструменты и оборудование для ее фабрик, услуги логистики и упаковки¹⁸. Тот факт, что у ведущей технологической компании ушло более четырех лет, чтобы понять собственную цепочку поставок, показывает, насколько тяжело осознать этот процесс даже изнутри, не говоря уже о внешних исследователях, журналистах и ученых. Базирующаяся в Голландии технологическая компания Phillips также заявляла, что работала над тем, чтобы сделать свои поставки «бесконфликтными». У Phillips, например, десятки тысяч различных поставщиков, каждый из которых предоставляет различные компоненты для производственного процесса¹⁹. Эти компании также связаны ниже по цепоч-

ке с десятками тысяч производителей комплектующих, которые приобретают материалы тысяч заводов, которые покупают металлы у различных плавильщиков, а их снабжает неизвестное количество спекулянтов, прямо вовлеченных как в законную, так и в незаконную добычу полезных ископаемых. В книге «Элементы силы» Дэвид Абрахам описывает невидимые сети торговцев редкими металлами в цепочках поставщиков глобального рынка электроники: «Прежде чем попасть из шахты в ваш ноутбук, редкие металлы проходят сквозь темную сеть из торговцев, обрабатывающих предприятий и производителей комплектующих. Трейдеры — это посредники, которые не просто покупают и продают редкие металлы: они регулируют информацию и являются невидимым связующим звеном, средством сообщения между металлургическими заводами <...> и компонентами наших ноутбуков»²⁰. Сложность цепочки поставок металлов представляет почти неразрешимые проблемы, сообщает производитель компьютеров Dell²¹. Добыча этих минералов происходит задолго до того, как собирается конечный продукт, из-за этого крайне тяжело отследить происхождение этих веществ. Кроме того, многие эти металлы выплавляются вместе со вторсырьем, и к этому моменту становится почти невозможно отследить источник этих полезных ископаемых. Таким образом, мы видим, что попытка полностью охватить цепочку поставок является гаргантюанской задачей, обнажающей всю сложность мирового производства технологических продуктов в XXI веке.

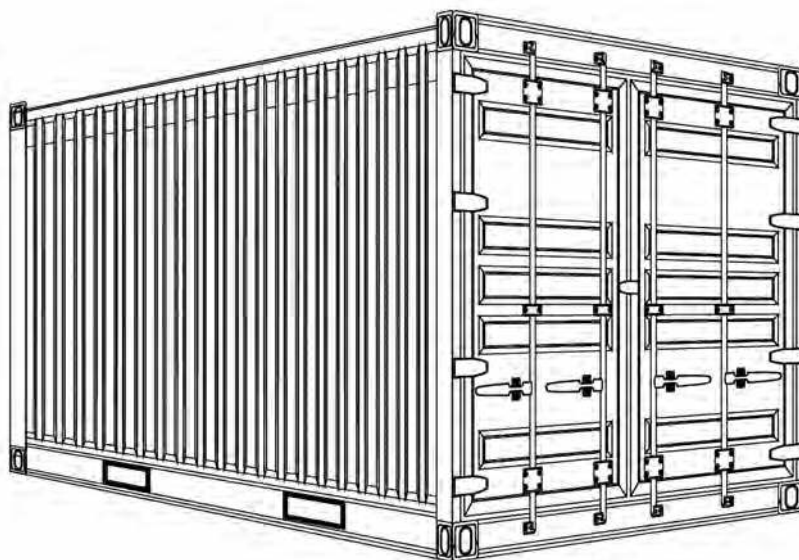
XII

Часто цепочки поставок наслаиваются друг на друга, образуя разветвленную сеть. Apple раскрывает в своей закупочной программе, что их устройства состоят из десятков тысяч отдельных компонентов, поставляемых в свою очередь сотнями различных компаний. Для того чтобы эти детали добрались до конвейера конечной сборки, где их смонтируют рабочие завода Foxconn, их нужно физически переместить с более чем 750 локаций поставщиков, находящихся

в 30 странах²². Этот процесс становится сложной структурой из цепочек поставок внутри цепочек поставок, увеличивающимся фразом десятков тысяч поставщиков, миллионов километров отгруженных материалов и сотен тысяч рабочих, включенных в процесс еще до того, как продукт начнет собираться на конвейере.

Изображая этот процесс как одну глобальную, панконтинентальную сеть, по которой перетекают материалы, детали и продукты, мы видим аналогию с глобальной информационной сетью. Пока к Amazon Echo отправляется один пакет данных, здесь мы можем представить один грузовой контейнер²³. Без изобретения этого простого, стандартизированного металлического предмета было бы невозможно головокруглительное зрелище глобальной логистики и производства. Стандартизированный грузовой контейнер сделал возможным бум современного судоходства, что позволило смоделировать планету как одну гигантскую фабрику. Емкость контейнеровозов в морской торговле достигла в 2017 году почти 250 миллионов тонн полной грузоподъемности. Преобладают огромные судоходные компании, такие, как датская Maersk, швейцарская Mediterranean Shipping Company, французская группа CMA CGM, каждая из которых владеет сотней контейнеровозов²⁴. Для этих коммерческих предприятий грузовые перевозки являются относительно дешевым способом пересечь кровеносную систему глобальной фабрики, тем не менее, он скрывает гораздо большие внешние издержки.

В последние годы грузовые суда производят 3,1% мировых годовых выбросов углекислого газа, больше, чем вся Германия²⁵. Чтобы минимизировать внутренние издержки, большинство компаний, транспортирующих контейнеры, используют в огромных количествах топливо очень плохого качества, что приводит к повышению уровня серы и других токсичных веществ в атмосфере. Подсчитано, что один контейнеровоз может производить столько же выхлопов, сколько 50 миллионов автомашин, а проблемы, связанные с загрязнением, производимым судоходной промышленностью, становятся косвенной причиной смерти 60 тысяч людей



Грузовой контейнер.

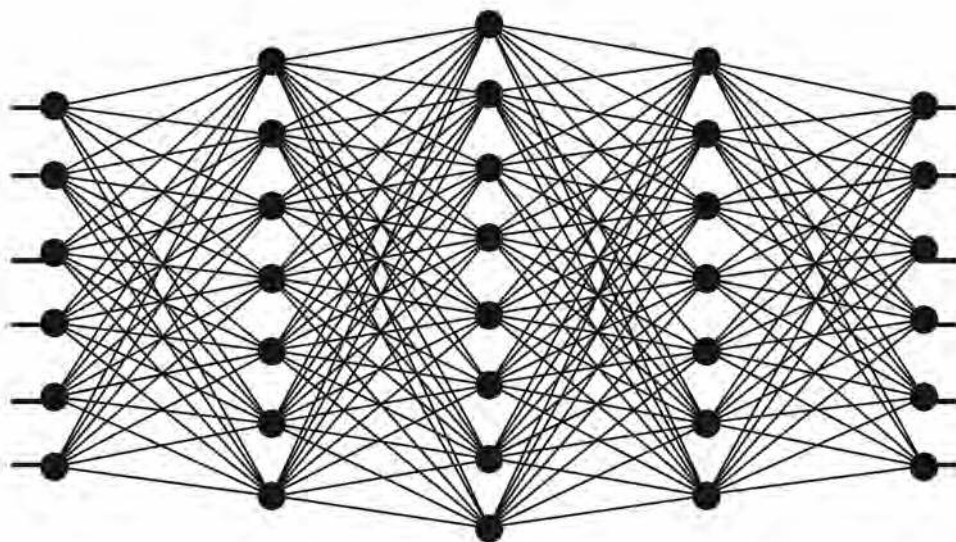
ежегодно²⁶. Даже лояльные к этой промышленности источники, такие, как Всемирный совет судоходства, признают, что каждый год тысячи контейнеров теряются, оседая на дне океана или уходя в свободный дрейф²⁷. Некоторые из них содержат токсические вещества, просачивающиеся в океан. Моряки обычно проводят в пути 9–10 месяцев, часто работая длинными сменами без связи с остальным миром²⁸. Рабочие из Филиппин представляют более трети мировой рабочей силы, задействованной в судоходстве. Атмосфера, экосистема океана и все ее содержимое, и наиболее низкооплачиваемые рабочие несут самые большие издержки мировой логистики.

XIII

Усложнение и миниатюризация наших технологий зависит от процессов, которые странным образом переключаются с надеждами алхимии раннего Средневековья. Тогда как средневековые алхимики хотели превратить простые металлы в благородные, современные исследователи используют редкоземельные металлы, чтобы повысить про-

изводительность других минералов. Всего существует 17 редкоземельных элементов, которые, будучи внедрены в ноутбуки и смартфоны, делают их меньше и легче. Они имеют значение для цветных экранов, динамиков, линз фотокамер, систем GPS навигации, аккумуляторов, жестких дисков и многих других комплектующих. Они являются ключевыми элементами систем коммуникации от оптоволоконных кабелей и усилителей сигнала в вышках сотовой связи до спутников и технологий GPS навигации. Но точно установить конфигурацию и способ использования этих минералов сложно. Точно так же, как средневековые алхимики скрывали свои изыскания за шифрами и тайной символикой, современные процессы использования минералов в устройствах защищаются договорами о неразглашении и торговой тайной.

Уникальным электронным, оптическим и магнетическим свойствам редкоземельных элементов нет равных среди других металлов и синтетических заменителей, известных на сегодняшний день. Хотя они и называются «редкоземельными металлами», некоторые из них содержатся в коре Земли в отно-



«Черная коробка» ИИ. Схема нейронной сетки для голосового распознавания.

сительном изобилии, но их добыча обходится дорого и сильно загрязняет окружающую среду. Промышленность, связанная с редкоземельными металлами, крайне загрязняющая. Дэвид Абрахам описывает добычу диспрозия и тербия, используемых в некоторых высокотехнологичных устройствах, в китайском районе Цзяньси: «Только 0,2% добытой глины содержит редкоземельные элементы. Это означает, что 99,8% приходится на отработанные отходы, называемые “хвостами”, которые попадают обратно в холмы и ручьи», — создавая новые загрязнения, например, аммонием²⁹. Чтобы произвести тонну редкоземельных веществ, «по данным Китайского общества редкоземов, в результате обрабатывающего процесса на 1 тонну редкоземельных элементов приходится 75 000 литров кислых сточных вод и 1 тонна радиоактивных отходов»³⁰. Кроме того, добыча и производство требуют огромного количества воды и создают большие объемы выбросов углекислого газа. В 2009 году Китай произвел 95% от мирового предложения этих элементов, а единственная шахта, известная под названием Баян-Обо, по некоторым подсчетам содержит до 70% мировых запасов³¹.

XIV

Спутниковый снимок маленького индонезийского острова Банка лучше всяких слов расскажет об издержках производства полупроводников для человека и окружающей среды. На этом маленьком острове на самодельных понтонах работают промысловики, в основном без договоров, используя бамбуковые шесты, чтобы скоблить морское дно, а потом ныряют, чтобы втянуть олово с поверхности через огромные пылесосоподобные трубы. Согласно исследованию газеты *Guardian*, «добыча олова — прибыльный, но разрушительный бизнес, нанесший ущерб ландшафту острова, сравнявший с землей фермы и леса, уничтоживший его рыбные запасы и коралловые рифы и подорвавший туризм на его усеянных пальмами пляжах. Лучшее всего плачевные последствия видны с воздуха — небольшие очаги пышной растительности, окруженные огромными просеками опустошенной оранжевой земли. Места, где нет шахт, испещрены могилами, во многих из которых лежат тела рабочих, веками умиравших, добывая олово»³². Два маленьких острова, Банка и Белитунг, производят 90% олова Индонезии, а Индонезия является вторым в мире экспортером этого металла. Индонезийская госкорпорация по олову, РТ

Timah, осуществляет как прямые поставки таким компаниям, как Samsung, так и продажи производителям оловянного припоя Chernan и Shenmao, в свою очередь поставляющих компаниям Sony, LG и Foxconn³³.

XV

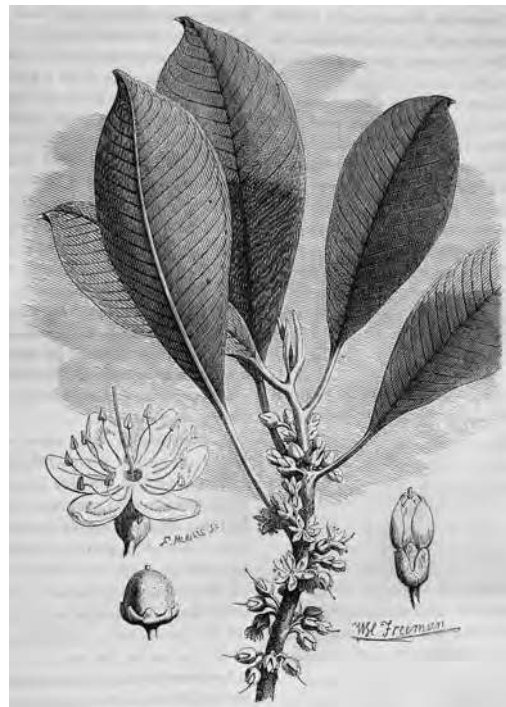
В распределительных центрах Amazon огромное количество товара выкладывается на миллионы полок в вычисляемом порядке. Положение каждого наименования в этом пространстве точно определяется сложными математическими функциями, которые обрабатывают информацию о заказах и задают отношения между товарами. Это делается с целью оптимизации движения роботов и людей, работающих вместе на этих складах. Электронный браслет ведет человеческого рабочего по складам размером с авиационный ангар, наполненным объектами, расставленными в непрозрачном алгоритмическом порядке³⁴.

Патент США номер 9280157, запатентованный среди тысяч других общедоступных патентов, принадлежащих Amazon, представляет исключительную иллюстрацию отчуждения рабочих, суровый момент взаимодействия людей и машин³⁵. На нем изображена металлическая клетка для рабочего, оборудованная различными кибернетическими вставками, которую можно передвигать по складу посредством той же моторизованной системы, которая перемещает полки, наполненные товаром. Рабочий, удерживаемый в вертикальном положении в клетке, которая задает и ограничивает его движения, становится частью машинного балета.

Производя исследование для карты, мы раз за разом видели, что антиутопии будущего построены на неравномерно распределенных антиутопических режимах прошлого и настоящего, разбросанных по всему потоку производственной цепи современных технических устройств. Ничтожно малое число людей на вершине фрактальной пирамиды живут в необыкновенном богатстве и комфорте. Но большая часть пирамид состоит из темных тоннелей шахт, озер радиоактивных отходов, выброшенных грузовых контейнеров и фабричных общежитий.

XVI

В конце XIX века специфичное для Юго-Восточной Азии дерево под названием *palaquium gutta* стало центром технологического бума. Эти деревья, в основном произрастающие в Малайзии, производят молочно-белый природный латекс, называемый гуттаперчей. После того, как английский ученый Майкл Фарадей в 1848 году опубликовал в *The Philosophical Magazine* статью об использовании этого материала для изоляции электропроводников, гуттаперча стала любимницей инженерного мира. В ней видели решение проблемы изоляции телеграфных кабелей, чтобы они могли выдерживать условия дна океана. Спрос на стволы гуттаперчевого дерева рос по мере развития мирового подводного бизнеса. Историк Джон Талли пишет, как мало платили местным рабочим: малайцам, китайцам и даякам, — которые подвергали себя опасности, валя деревья и медленно собирая латекс³⁶. Латекс обрабатывали и затем продавали через торговые рынки Сингапура на



Гуттаперча.

британский рынок, где он превращался, помимо прочего, в бесконечно длинные оболочки подводных кабелей.

Взрослое гуттаперчевое дерево может принести около 300 граммов латекса. Но в 1857 году первый трансатлантический кабель был длиной в 3000 километров и весил 2000 тонн, что требовало около 250 тонн гуттаперчи. Чтобы произвести только одну тонну этого материала, было нужно около 900 000 стволов деревьев. Джунгли Малайзии и Сингапура обезлесели, и к началу 1880-х гуттаперчевые деревья были уничтожены. В 1883 году в последней попытке спасти свою цепочку поставок британцы издали временный запрет на сбор латекса, но дерево к тому времени уже исчезло³⁷. Экологическая катастрофа викторианской эпохи с гуттаперчей, произошедшая при зарождении мирового информационного общества, показала, как переплетаются отношения между технологией и ее материальностью, окружающей средой и различными формами эксплуатации. Как люди викторианской эпохи произвели экологическую катастрофу своими кабелями, так и добыча редкоземельных металлов и глобальные цепочки поставок продолжают подвергать опасности хрупкое экологическое равновесие нашей эпохи. От материалов, используемых, чтобы построить технологии, обеспечивающие современное сетевое общество, до энергии, необходимой, чтобы передавать, анализировать и хранить данные, текущие по массивной инфраструктуре — все эти глубинные связи и издержки более значительны и имеют гораздо большую историю, чем обычно представляется корпоративным воображаемым искусственного интеллекта³⁸.

XVII

Крупномасштабные системы ИИ потребляют невообразимое количество энергии. Но материальные детали этих издержек остаются смутными в общественном воображении. Получить точные данные об объеме энергии, потребляемом облачными компьютерными сервисами, все еще сложно. Согласно отчету Greenpeace: «Платформа Amazon Web Services (AWS) является одним из пре-

пятствий для прозрачности сектора. Крупнейшая облачная компьютерная компания мира остается почти полностью непрозрачной в вопросах энергетического следа ее масштабной деятельности. Среди мировых облачных поставщиков только Amazon Web Services до сих пор отказывается публиковать основные данные по энергоиспользованию и влиянию ее деятельности на окружающую среду»³⁹.

Будучи человеческими деятелями, мы видимы практически при каждом взаимодействии с технологическими платформами. Нас все время отслеживают, подсчитывают, анализируют и товаризуют. В отличие от пользовательской видимости, точная информация о сетевых устройствах с их фазами рождения, жизни и смерти остается в тени. С приходом устройств вроде Эха, основанных на централизованной, удаленной от обозрения инфраструктуре ИИ, еще большие объемы информации пропадают из виду.

Пока потребители привыкают к маленьким устройствам у себя в гостиных, к приложениям в телефоне или полуавтономным автомобилям, реальная работа выполняется в системах машинного обучения, которые, как правило, находятся далеко от пользователей и совершенно невидимы для них. Во многих случаях прозрачность не особенно поможет: прозрачность без реальных возможностей выбора и корпоративной ответственности не сместит вес в нынешней властной асимметрии⁴⁰.

Выводы систем машинного обучения часто неподотчетны и неуправляемы, а вводные данные загадочны. С точки зрения обычного наблюдателя, построить искусственный интеллект или систему машинного обучения никогда еще не было так легко, как сегодня. Доступность инструментов с открытым кодом и вычислительные мощности, сдающиеся в аренду облачными сервисами Amazon (Amazon Web Services), Microsoft (Azure), Google (Google Cloud), — порождают ложное представление о «демократизации» ИИ. В то время как находящиеся в свободной продаже инструменты машинного обучения, такие как TensorFlow, становятся все доступнее с точки

зрения настройки самодельных систем, лежащая под этими системами логика и наборы данных для их обучения доступны и контролируются лишь небольшим количеством организаций. В динамике сбора массивов данных такими платформами, как Facebook, пользователи питают и тренируют нейронные сети поведенческими данными, голосом, картинками с метками, видео или данными о здоровье. В эпоху экстративизма реальная стоимость этих данных контролируется и эксплуатируется очень малым числом избранных на вершине пирамиды.

XVIII

Когда для обучения искусственного интеллекта используются большие массивы данных, на включенных в них отдельных изображениях и видео обычно проставлены метки и ярлыки⁴¹. Можно долго рассказывать о том, как этот процесс маркировки упраздняет или кристаллизует смысл, и еще дольше о том, что этот процесс производят кликальщики, которым платят за эту сдельную работу доли цента.

В 1770 году венгерский изобретатель Вольфганг фон Кемпелен соорудил автомат, играющий в шахматы, известный под названием «Механический Турок». Его целью в частности было удивить австрийскую императрицу Марию Терезию. Это устройство могло играть в шахматы против человеческого оппонента и имело потрясающий успех на протяжении почти девяноста лет, выиграв в большинстве игр, сыгранных во время показов в турне по Европе, Северной и Южной Америке. Но Механический Турок был лишь иллюзией — внутри автомата прятался человек, мастерски игравший в шахматы, и управлял им. 160 лет спустя Amazon.com назвала тем же именем свою краудсорсную платформу, основанную на микроплатежах. По словам Айхана Айтеса, Amazon озаботилась созданием Механического Турка, когда программам искусственного интеллекта не удалось научиться находить дубликаты страниц товаров на его торговом сайте⁴². После серии безуспешных и дорогих попыток инженеры проекта обратились к людям, чтобы те работали за ком-

пьютеры на стандартизированной сетевой системе⁴³. Цифровой цех Amazon Mechanical Turk имитирует системы искусственного интеллекта, проверяя, оценивая и исправляя процессы машинного обучения с помощью человеческого мозга. С Механическим Турком Amazon'a пользователям может казаться, что приложение использует продвинутый искусственный интеллект, чтобы выполнять задачи. Но он ближе к форме «искусственного искусственного интеллекта», приводимой в движение удаленным, разбросанным по миру и плохо оплачиваемым трудовым резервом кликальщиков, который помогает клиентам достигать их целей в бизнесе. По наблюдению Айтеса, «в обоих случаях [как Механического Турка 1770 года, так и в современном сервисе Amazon] усилие рабочих, которые оживляют махинацию, скрывается зрелищем машины»⁴⁴.

Этот невидимый, отданный на подряд или краудсорс труд, скрытый за интерфейсами и скамуфлированный алгоритмическими процессами, стал повсеместным, в особенности в процессе проставления меток и ярлыков на тысячи часов цифровых архивов, чтобы скормить их нейронной сети. Иногда этот труд совершенно не оплачивается, как, например, в случае с Google'овским CAPTCHA. Многие из нас сталкивались с парадоксом, что для того, чтобы доказать, что ты не искусственный агент, тебя заставляют бесплатно тренировать ИИ систему распознавания изображений Google, выбрать множества ячеек, содержащих номера домов, машины или здания.

Как мы снова и снова видим в разных местах системы, современные формы искусственного интеллекта в итоге не такие уж искусственные. Мы можем говорить о тяжелом физическом труде шахтеров, монотонном труде на конвейерах фабрик, о кибернетическом труде в распределительных центрах и в когнитивных потогонках, забытых программистами на аутсорсе со всего света, о низкооплачиваемом краудсорсном труде рабочих Механического Турка, неоплачиваемой нематериальной работе пользователей. Каждый уровень современной технологии глубоко укоренен в эксплуатации человеческих тел и работает именно так.

XIX

В коротком рассказе длиной в один абзац «О строгой науке» Хорхе Луис Борхес представляет нам воображаемую империю, в которой картографическая наука стала настолько развитой и точной, что потребовалась карта того же масштаба, что сама империя⁴⁵.

Текущие подходы к машинному обучению характеризуются амбицией картировать мир, полностью подсчитать видимый, слышимый и распознаваемый режим реальности. От космологических макетов Вселенной до мира человеческих эмоций, интерпретируемых через мельчайшие движения мышц на человеческом лице, — все становится объектом подсчета. Жан-Франсуа Лиотар ввел словосочетание «склонность к бесконечности», чтобы описать, как современное искусство, технаука и капитализм разделяют единое желание сдвинуть границы к потенциально бесконечному горизонту⁴⁶. Во второй половине XIX века — время неравномерного перехода к промышленному обществу и сосредоточенности на инфраструктуре — огромное богатство оказалось в руках небольшого числа промышленных магнатов, которые монополизировали использование природных ресурсов и производственные процессы.

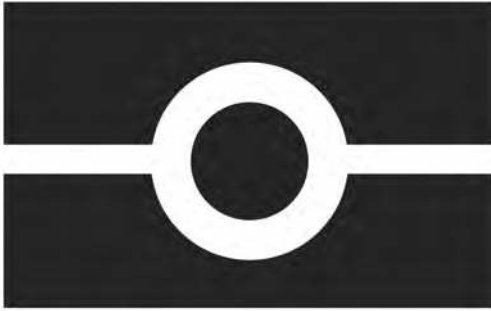
Извлечение данных, машинное обучение и реорганизация информации посредством систем искусственного интеллекта, соединяющих человеческую и машинную обработку, — это новый бесконечный горизонт. Несколько глобальных мегакомпаний, создающих новые инфраструктуры и механизмы для накопления капитала и эксплуатации человеческих и планетарных ресурсов, владеют этими территориями.

Эта необузданная жажда новых ресурсов и областей когнитивной эксплуатации приводит к поиску все более глубоких слоев данных, которые могут использоваться, чтобы подсчитать психику человека, сознательную и бессознательную, частную и публичную, отличительную и всеобщую. Таким образом, возникли множества когнитивных экономик из экономики внимания⁴⁷, экономики репутации, экономики надзора⁴⁸ и экономики эмоций, а также подсчет и товаризация доверия и свидетельства посредством криптовалют.

Процесс подсчета все глубже проникает в аффективный, умственный и физический человеческие миры. Существуют обучающие наборы для определения эмоций, похожести членов семьи, отслеживания старения людей, таких человеческих действий, как: сесть, помахать рукой, поднять стакан, заплакать. *Каждый вид биоданных — включая криминологические, биометрические, социометрические и психометрические — захватывается и вписывается в базы данных для тренировки ИИ.* Основания этих подсчетов часто очень ограничены: например, наборы данных вроде атомарных зримых действий Google (AVA) в первую очередь показывают категорию действий «играть с детьми» для женщин и «бить людей» для мужчин. Тренировочные базы данных для ИИ систем якобы знают тонкую правду повседневной жизни, но на самом деле они повторяют самые стереотипные и ограниченные общественные шаблоны, заново записывая нормативное видение людей прошлого и проецируя его на будущее.

XX

«Огороживание» биоразнообразия и знания стало последней вехой огораживаний, начавшихся с подъемом колониализма. Земли и леса стали первыми ресурсами, которые «огородили» и превратили из общинных в товарные. Впоследствии водные ресурсы «оградили» дамбами, выкачиванием из-под земли и приватизацией. Сейчас пришел черед биоразнообразия и знания, их «огораживают» законом об интеллектуальной собственности», — поясняет Вандана Шива⁴⁹. По словам Шивы, «основным фактором промышленной революции было разрушение общин, чтобы обеспечить поставки природных ресурсов в качестве сырья для промышленности. Систему жизнеподдержания можно разделять, ею нельзя владеть как частной собственностью или эксплуатировать для частной прибыли. Следовательно, общинную собственность необходимо было приватизировать, а основы жизнеобеспечения людей в общинах нужно было присвоить, чтобы питать промышленный прогресс и накопление капитала»⁵⁰.



Корпоративная граница.

Если Шива описывает процессы огораживания природы с помощью законов об интеллектуальной собственности, то аналогичный процесс происходит и в машинном обучении — подсчитывание природы интенсифицируется. В контексте искусственного интеллекта новая золотая лихорадка заключается в огораживании различных областей человеческого знания, чувств и действий с целью их захвата и приватизации. Когда в ноябре 2015 года фирма Deepmind Technologies Ltd получила доступ к поименованным медицинским карточкам 1,6 миллионов пациентов Королевской бесплатной больницы, мы стали свидетелями особой формы приватизации: извлечение познавательной стоимости⁵¹. База данных может продолжать находиться в общественном владении, но метастоймость данных, созданная на ее основе модель, попадает в частное владение. Несмотря на то, что есть множество причин для улучшения общественного здравоохранения, в случае, если это произойдет за счет стремительной приватизации государственных медицинских услуг, мы столкнемся с серьезным риском, что в будущем, когда профессиональный местный человеческий труд в государственной системе будет расширен и иногда замещен централизованными частными корпоративными системами ИИ, общественная информация будет использоваться для создания огромного богатства для немногих.

XXI

В настоящий момент XXI века мы видим новую быстро развивающуюся форму экс-

трактивизма, достигающую самых дальних уголков биосферы и глубочайших слоев человеческого сознания и аффективного бытия. Многие предположения о человеческой жизни, сделанные системами машинного обучения, узки, нормативны и полны ошибок. Несмотря на это, они предписывают и встраивают эти предположения в новый мир и будут играть все большую роль в том, как распределяются возможности, богатство и знание. Мы предлагаем эти покомпонентное отображение и эссе как способ начать видеть более широкий спектр системы добычи. Подлинный масштаб, необходимый для создания систем искусственного интеллекта, слишком сложен, скрыт законами об интеллектуальной собственности и погружен в логистические запутанности, чтобы быть полностью понятным. И все же он начинается с простой голосовой команды маленькому цилиндру в гостиной: «Алекса, который час?»

И цикл продолжается.

Перевод с английского МАРИИ КОРОЛЕВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Рекламная кампания Amazon «Совершенно новый Amazon Эхо», 27 сентября 2017.

² Achtenberg E. Bolivia bets on State-Run Lithium Industry // NACLA, November 15, 2010.

³ Negroni C. How to Determine the Power Rating of Your Gadget's Batteries // *The New York Times*, December 22, 2017.

⁴ Shankleman J. et al. We're Going to Need More Lithium // *Bloomberg*, September 7, 2017.

⁵ Clark N., Wallis S. Flamingos, Salt Lakes and Volcanoes: Hunting for Evidence of Past Climate Change on the High Altiplano of Bolivia // *Geology Today* vol. 33 no. 3 (May 1, 2017). P. 104.

⁶ Davies K., Young L. Tales from the Dark Side of the City: The Breastmilk of the Volcano Bolivia and the Atacama Desert Expedition. London: Unknown Fields, 2016.

⁷ Mosco V. To the Cloud: Big Data in a Turbulent World. Boulder: Paradigm, 2014.

⁸ Mezzadra S., Neilson B. On the Multiple Frontiers of Extraction: Excavating Contemporary Capitalism // *Cultural Studies* vol. 31 no. 2–3 (May 4, 2017). P. 185.

⁹ Tronchin L. The «Phonurgia Nova» of Athanasius Kircher: The Marvellous Sound World of 17th Century // *Proceedings of Meetings on Acoustics* vol. 4 no. 1 (June 29, 2008), 4: 015002.

¹⁰ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека (1964). Пер. с англ. В. Николаева. М.: Жуковский: КАНОН-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003.

¹¹ Parikka J. A Geology of Media. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2015. P. vii–viii.

¹² Ely C. The Life Expectancy of Electronics // *Consumer Technology Association*, September 16, 2014.

¹³ Fuchs C. Digital Labor and Karl Marx. London: Routledge, 2014.

¹⁴ This Is What We Die For: Human Rights Abuses in the Democratic Republic of the Congo Power the Global Trade in Cobalt. London: Amnesty International, 2016.

Антропологическое описание этих процессов добычи см. в Jeffrey W. Mantz. Improvisational Economies: Coltan Production in the Eastern Congo // *Social Anthropology* vol. 16 no. 1 (February 1, 2008). P. 34–50.

¹⁵ Glum J. The Median Amazon Employee's Salary Is \$28,000. Jeff Bezos Makes More Than That in 10 Seconds // *Time*, May 2, 2018.

¹⁶ Pasquale F. The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

¹⁷ Graham M., Haarstad H. Transparency and Development: Ethical Consumption through Web 2.0 and the Internet of Things // *Information Technologies & International Development* vol. 7 no. 1 (March 10, 2011). P. 1.

¹⁸ «В чем заключается позиция Intel в Минеральные без конфликтов?» 14 ноября 2019, <https://www.intel.ru/content/www/ru/ru/support/articles/000022540/programs.html>. (На английском коммюнике выпущено в мае 2018. Прим. ред.)

¹⁹ We Are Working to Make Our Supply Chain «Conflict-Free». Philips, 2018.

²⁰ Абрахам Д. Элементы силы: гаджеты, оружие и борьба за устойчивое будущее в век редких металлов (2015). Перевод с английского Елены Бондал. М.: Издательство института Гайдара, 2019. С. 130–131.

²¹ Responsible Minerals Sourcing. Dell, 2018.

²² Apple публикует 12-й годовой отчет об ответственности своих поставщиков, 2018, <https://www.apple.com/ru/newsroom/2018/03/apple-releases-12th-annual-supplier-responsibility-progress-report/>.

²³ Klose A. The Container Principle: How a Box Changes the Way We Think. Trans. Charles Marcum II. Cambridge: The MIT Press, 2015.

²⁴ Review of Maritime Transport 2017. New York and Geneva: United Nations, 2017.

²⁵ Schlanger Z. If Shipping Were a Country, It Would Be the Sixth-Biggest Greenhouse Gas Emitter // *Quartz*, April 17, 2018.

²⁶ Vidal J. Health Risks of Shipping Pollution Have Been «Underestimated» // *The Guardian*, April 9, 2009, sec. Environment.

²⁷ Containers Lost At Sea—2017 Update. World Shipping Council, July 10, 2017.

²⁸ George R. Ninety Percent of Everything: Inside Shipping, the Invisible Industry That Puts Clothes on Your Back, Gas in Your Car, and Food on Your Plate. New York: Metropolitan Books, 2013. P. 22.

Подобно нашей привычке игнорировать материальность инфраструктуры интернета и информационных технологий, судоходство редко изображается в народной культуре. Роуз Джордж называет это состояние «морской слепотой» (Р. 4.).

²⁹ Абрахам Д. Элементы силы. С. 254.

³⁰ Абрахам Д. Элементы силы. С. 256.

³¹ Lo C. The False Monopoly: China and the Rare Earths Trade // *Mining Technology*, August 19, 2015.

³² Hodal K. Death Metal: Tin Mining in Indonesia // *The Guardian*, November 23, 2012.

³³ Simpson C. The Deadly Tin Inside Your Smartphone // *Bloomberg*, August 24, 2012.

³⁴ Wohlsen M. A Rare Peek Inside Amazon's Massive Wish-Fulfilling Machine // *Wired*, June 16, 2014.

³⁵ Wurman, Peter R. et al. System and Method for Transporting Personnel Within an Active Workspace, US 9,280,157 B2. Reno, NV, filed September 4, 2013, and issued March 8, 2016.

³⁶ Tully J. A Victorian Ecological Disaster: Imperialism, the Telegraph, and Gutta-Percha // *Journal of World History* vol. 20 no. 4 (December 23, 2009). P. 559–579.

³⁷ Там же. P. 574.

³⁸ Starosielski N. The Undersea Network. Durham: Duke University Press, 2015.

³⁹ Cook G. Clicking Clean: Who Is Winning the Race to Build a Green Internet? Washington, DC: Greenpeace, January 2017. P. 30.

⁴⁰ Ananny M., Crawford K. Seeing without knowing: Limitations of the transparency ideal and its application to algorithmic accountability // *New Media & Society* vol. 20 no. 3 (March 2018). P. 973–989.

⁴¹ Russakovsky O. et al. ImageNet Large Scale Visual Recognition Challenge // *International Journal of Computer Vision* vol. 115 no. 3 (December 1, 2015). P. 216.

⁴² Aytes A. Return of the Crowds: Mechanical Turk and Neoliberal States of Exception // *Digital Labor: The Internet as Playground and Factory*. Ed. Trebor Scholz. London: Routledge, 2012. P. 80.

⁴³ Pontin J. Artificial Intelligence, With Help From the Humans // *The New York Times*, March 25, 2007, sec. Business Day.

⁴⁴ Aytes A. Return of the Crowds. P. 81.

⁴⁵ Борхес Х. Л. О строгой науке (1946) // Создатель. Пер. с испанского Бориса Дубина. 2000.

«...Искусство Картографии достигло у них в Империи такого совершенства, что Карта одной-единственной Провинции занимала целый Город, а карта Империи — целую Провинцию. Со временем эти Несоразмерные Карты нашли неудовлетворительными, и Коллегия Картографов создала Карту Империи, которая была форматом в Империи и совпадала с ней до единой точки. Потомки, не столь преданные Изучению Картографии, сочли эту Пространную Карту бесполезной и кощунственно предали ее Жестокостям Солнца и Холодов. Теперь в Пустынях Запада еще встречаются обветшалые Развалины Карты, где находят приют Звери и Бродяги. Других следов Географических Наук в Империи нет».

⁴⁶ Lyotard J.-F. Presenting the Unpresentable: The Sublime // *Artforum* vol. 2 no. 8 (April 1982).

⁴⁷ Citton Y. *The Ecology of Attention*. Cambridge, UK: Polity, 2017.

⁴⁸ Zuboff S. Big Other: Surveillance Capitalism and the Prospects of an Information Civilization // *Journal of Information Technology* vol. 30 no. 1 (March 1, 2015). P. 75–89.

⁴⁹ Shiva V. *The Enclosure and Recovery of The Commons: Biodiversity, Indigenous Knowledge, and Intellectual Property Rights*. Dehradun: Research Foundation for Science, Technology, and Ecology, 1997.

⁵⁰ Shiva V. *Protect or Plunder: Understanding Intellectual Property Rights*. New York: Zed Books, 2001.

⁵¹ Hern A. Royal Free Breached UK Data Law in 1.6m Patient Deal with Google's DeepMind // *The Guardian*, July 3, 2017, sec. Technology.

Кейт Кроуфорд

Родилась в 1976 году в Австралии.

Литератор, композитор, электронный музыкант. Профессор Нью-Йоркского университета, научный сотрудник *Microsoft Research* в Нью-Йорке, соосновательница Института современного ИИ Нью-Йоркского университета, председатель кафедры ИИ и справедливости в Высшей нормальной школе в Париже.

Советник Всемирного экономического форума в Давосе.

Живет в Нью-Йорке.

Владан Йолер

Родился в 1977 году в Нови-Саде.

Художник, хакер, активист, разработчик авторских видеоигр, член общества «Народная техника», коллективов «Иствуд — группа стратегии в реальном времени» и «Куда.орг». Профессор Академии искусств Нови-Садского университета и основатель фонда *SHARE*. Руководит лабораторией по изучению данных для исследования различных технических и общественных аспектов алгоритмической прозрачности, эксплуатации цифрового труда, невидимых инфраструктур и технологических черных ящиков.

Живет в Нови-Саде.



Материал иллюстрирован изображениями
из проекта: Александра Пирич,
Ралука Войнеа, «Манифест гинецена», 2015.
Предоставлено авторами.

Александра Пирич
и Ралука Войнеа

Манифест Гинецена Заметки на полях новой геологической эпохи*

Вступление

В наше время мы все еще верим, что радикальные перемены в политике и мировой социально-экономической системе нужны для формирования сбалансированной, экологически ориентированной модели, и эта радикальная перемена должна начаться со смены государственного устройства. Нам бы хотелось, чтобы государство изменило свое отношение к конструкту феминности, который мы понимаем не как исключающий маскулинность, а как апеллирующий к истории, включающей и использующей его как способ бытия, отличный от традиционного патриархального призыва к насилию. Мы стремимся к взаимодополняемости, а не к враждебности, к мирным решениям, а не к политике милитаризма, к созиданию, бережному отношению и поиску, ведущему к освобождению, а не к разрушению.

Мы заявляем о настоятельной необходимости наступления *новой геологической эры*, прежде чем Антропоцен будет официально признан в этом масштабе (может быть, когда это произойдет, будет уже слишком поздно). Вместо того, чтобы рассуждать о конце света, внося в него свой вклад, или заявлять о своей перед ним беспомощности, нам нужно попробовать применить другой под-

ход, исключив патриархат во всех его проявлениях и институциональных формах насилия: господства, эксплуатации, рабства, колониализма, корысти, неравноправия, монархии, олигархии, мафии и религиозных войн.

Эту новую геологическую эру можно определить как *Гинецен*. Это определение не означает, что мир женщин исключает мужскую энергию. Но она должна быть направлена на достижение гуманистических и анимистических целей, а не на репрессивные, насильственные и колониальные проекты. Мы рассматриваем феминное не как эквивалент пола, а как эквивалент состояния, и состояния не естественного, но культурного. Феминность — это первая ступень к трансгрессивному гуманизму, и Гинецен — первое глобальное и одновременное включение феминистической оценки в физическое и политическое устройство Земли.

Представляя будущую экологию планетарной цивилизации, а не только человеческого рода, мы поддерживаем идею, что любой желаемый способ существования, связанный с природой или состоящий из одинаково важных органических и неорганических форм жизни (в том числе анимистической), не отделим от борьбы человека-

* Текст вышел в 2015 году в книге под названием «Dea ex machina» в берлинском издательстве Merve Verlag. В 2016 году Манифест стал частью экспозиции выставки «Enjoy your struggles» в будапештской FKSE gallery.

субъекта против угнетения, основанного на половой, расовой и классовой принадлежности внутри вида. Поскольку мы не можем говорить о «человеке» — человеческом виде — как о едином, мы должны одновременно и поддерживать эти различия как взаимосвязанные, и бороться с ними. Мы должны представлять и постоянно обсуждать связи и сходства, а также возникающие противоречия.

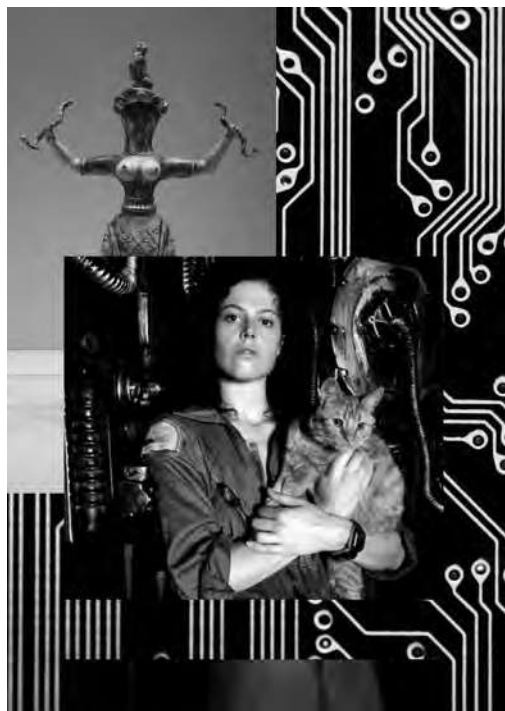
Предварительные замечания

1. Женское тело не должно быть полем боя. Жестокая реальность женского бытия — его физическая уязвимость. Считается, что какой бы ни была «мягкая сила», она не может быть подкреплена «жесткой силой». Мы поддерживаем расширение прав и возможностей женщин, основанное на желании изменить парадигму, где слабость понимают и уважают как условие, ценное само по себе, и в то же время как принятую и детабуированную перспективу технологической трансформации человеческого тела в гибридные

формы вроде киборга. Мы боремся с концепцией нормализованного тела и идеологиями, которые относят «несовершенства» или «отклонения» от этой нормы к маргинальности. Мы выступаем за сохранение различия как свободы выбора, но без обязательства различия; мы поддерживаем феминизм как борьбу за реальную свободу выбора. Мы верим в возможность бесконечного расширения и изменения конфигураций тела и сознания. Поскольку наши физические и химические пределы ограничивают наше восприятие и получение опыта в мире, мы считаем трансгуманизм или расширенную концепцию гуманизма возможным решением проблемы принадлежности к человеческому роду.

2. Только радикальные левые могут противостоять растущему правому радикализму и вернуть территории, остающиеся под влиянием сил реакции. Только имея универсалистские цели и твердую веру в равенство рас и полов, необеспеченных и лишенных гражданских прав, а также животных и неорганических образований — в их всеобщей связи — можно противостоять экспансивной и взаимозависимой политике отчуждения, капиталистической эксплуатации, религиозному фундаментализму, расизму, сексизму и жестокому антропоцентризму.

3. Радикально настроенные левые должны противостоять физическому насилию, а также насилию экономическому или символическому. Рабочие места в военно-промышленном комплексе или торговле кормят несколько семейств, уничтожая при этом тысячи других. Домашнее насилие не зависит от уровня благосостояния или образования. Охота за удовольствиями или уничтожение заповедников и памятников культуры, которые являются частью наследия человечества, не связаны с принадлежностью к определенному классу. Поэтому новые, действительно радикальные левые должны перестроиться на иной тип революции, которая выводит нас за пределы традиционных классовых антагонизмов и может противостоять неоплеменной реаль-





ности сегодняшнего дня, в которой насилие порождает насилие, справедливость используется как инструмент мести, а критика власти становится все более беспомощной. Многие страны стремились к миру во всем мире, ратифицируя различные международные соглашения, но эти попытки терпели неудачу, и мир становился все более вооруженным, а в последнее время просто одержим идеей безопасности, реализуемой милитаризацией полиции и усилением наблюдения за каждым аспектом человеческого существования. Любые формы правосудия в будущем стабильном обществе должны представляться и осуществляться там, где нет места возмездию, нарушению основных прав человека и жестокости.

4. Мы считаем, что анализ капитализма и его катастрофических последствий завершен и настало время двигаться дальше. Время, потраченное на «выявление» более тонких или грубых несоответствий адептов этой системы, — это время, потерянное для создания лучшей версии настоящего и буду-

щего. Начиная с сегодняшнего дня, мы должны экономить силы и объединять усилия, чтобы обеспечить это лучшее будущее. «У нас есть дела поважнее, чем пытаться заставить вас одуматься. Вы придете к нам, когда вам это будет нужно, потому что вы нуждаетесь в нас больше, чем мы нуждаемся в вас...». (Суламифь Файерстоун)

Кроме того, капитализм сам по себе нельзя отделить от дискуссий вокруг всей консервативной политики и консервативных взглядов, так как мы поняли, что неолиберализм не является по-настоящему либеральным, а скорее, представляет собой довольно парадоксальную смесь пропаганды экономической «свободы» и расистских, сексистских и консервативных экстраполяций ценностей нуклеарной семьи или династии. Это не внешняя, злокачественная, чуждая сущность, а набор исторических условий и современных практик, которые мы не только не должны интроецировать, но и научиться жить без них.

5. Для того, чтобы прийти к поистине плюралистическому обществу, в котором могут быть реализованы все возможности, мы под-



держиваем универсализм основных прав человека как общую основу для более широкой, межвидовой и межобъектной политики инклюзивности и подлинного уважения к различиям. Земля — это уже не огромная и необъятная планета, а общая гостиная (пространство которой сжимается), где мы должны сосуществовать, договариваясь и соглашаясь с различием во взглядах и практиках, признавая, что только если будем двигаться вместе, мы сможем достичь не подлежащей обсуждению цели — равенства полов, рас, классов и сексуальной ориентации. Более того, инструментализация и использование двойных стандартов концепции «свободы» никоим образом не являются поводом для полного от нее отказа, а лишь напоминанием о том, что мы должны постоянно за нее бороться.

6. Природные ресурсы — общественное достояние. Каждый должен иметь к ним равный доступ. Экономическое равенство должно быть основой общества, и поэтому мы решительно поддерживаем всеобщий

базовый доход. Равный и свободный доступ к здравоохранению, жилью, образованию и культуре должен быть предоставлен каждому человеку в любой период его жизни. Местные сообщества должны быть самоуправляемы в интересах самого сообщества (а также всех входящих в него). Каждый человек должен иметь право на свободное передвижение в духе свободного гражданства. Мы также поддерживаем определенное стремление преодолеть императив следования техническому прогрессу (см. пункт 8).

7. Плюрализм возможен только в рамках универсальной, светской системы, допускающей определенную релятивизацию веры. Мы можем уважать и поддерживать только ту религию, которая в своих основных практиках и интерпретациях совместима с правом на светское образование (которое может гарантировать, по крайней мере, свободу выбора в вопросах религии). Сюда входят равные права женщин, квир-меньшинств и атеистов, а также, помимо основных прав человека, политика свободы, а не повиновения и запретов. Мы можем уважать и поддерживать только ту религию, которая основана на свободе эксперимента и наблюдения, а не на своде правил, запретов и наказаний, провозглашенных патриархальной, самоутверждающейся властью, идеально имитирующей конструкт монархии или диктатуры. Легкие и простые ответы на сложные вопросы человеческого существования могут стать фальсификацией смысла и помочь кому-то выжить, но они никогда не помогут человечеству развиваться.

8. Мы также считаем, что использование природосберегающей технологии должно сыграть ключевую роль в сохранении экологии будущего, в том числе в защите и сохранении природы, равно как и изменить наше отношение к ней исключительно как к ресурсу для бесконечного потребления. Наша способность вести переговоры между ними будет иметь решающее значение для построения будущей экологической системы. Развитие технологии должно осуществляться с уважением к природе и ее границам и не должно

подчиняться частным интересам или корпоративной прибыли. Технология — это культурное достояние; вместе с культурой она должна быть публичной, открытой и свободной, служить освобождению человечества, не разрушая при этом ничего вокруг.

Предварительные выводы

Мы заявляем, что красота мира нужно обогатить новой красотой — красотой добра. Вместо того, чтобы бежать в мечту о все еще далеком машинном будущем, которое может виртуозно покончить с ограниченной перспективой нашего вида или вернуться к позициям прошлого, реанимировать которое нет возможности и нужды, что бесчеловечно в своем разрыве с историей человечества ровно настолько, насколько человечно в реализации наших текущих возможностей. Мы считаем, что Гинецен может быть воротами к истинно плюралистическому и расширенному гуманизму, совместимому с машинными желаниями и формами жизни, что является бесчеловечным в своем разрыве с человеческой историей, так же как и человеческим в своем воплощении наших нынешних возможностей. Мы верим, что бесконечный поиск смысла может быть удовлетворен в любую минуту, когда мы увидим друг в друге мгновения, ставшие частью коллективного, хрупкого, субъективного времени, предстоящего перед бесконечностью огромного космоса и ограниченного нашими общими представлениями о возможностях будущего. Именно это единство в его наиболее абстрактной форме должно создавать чувство единства наших, казалось бы, несовместимых историй и привести к полному разрыву с Историей [человечества], выделив в ней наиболее эмансипаторские эпизоды. Это могло бы заставить нас двигаться вперед — от «человека», создавшего Антропоцен, к подлинному коллективному существованию Гинецена.

Январь 2015
Бухарест и Болонья

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР



Ралука Войнеа

Родилась в 1978 году.
Критик и куратор современного искусства.
Один из основателей и директоров
Ассоциации *transit.ro*.
На 55 Венецианской биеннале курировала
проект в Румынском павильоне с участием
Александры Пирич.
Редактор журнала *IDEA arts*.
Живет в Бухаресте.

Александра Пирич

Родилась в 1982 году в Бухаресте.
Художник, хореограф.
Автор многочисленных проектов, в том числе
на 9-й Берлинской биеннале, в Румынском
павильоне на 55-й Венецианской биеннале,
на Манифесте 10, в *Skulptur Projekte*
в Мюнстере 2017 и др.
Живет в Бухаресте.



«Деколонизируй это место», «Кризис в Уитни: 9 недель протеста и действий», 2019. Плакат. Слева: канистры слезоточивого газа; справа: директор музея Адам Вайнберг, члены попечительского совета музея Элисон Кандерс и Уоррен Б. Кандерс.

Т. Дж. Демос

Управление климатом: от чрезвычайного положения к восстанию

А что, если основным показателем чрезвычайной климатической ситуации мы будем считать не углерод, а слезоточивый газ? В этом случае мы получим совершенно иные политико-экологические расчеты, так как к рассмотрению окажутся принятыми не только реалии общественно-экономического неравенства, но и ничем не прикрытые общественные репрессии и насилие. В отличие от обычно рассматриваемых парниковых газов — углекислого газа, метана (т.е. природного газа, недавно названного в США «газом свободы»)¹, закиси азота и гидрофторуглерода, апелляция к химическому оружию делает наглядней гнусную изнанку глобального капитала, что, в свою очередь, потребует от нас иного политического анализа. Раз на несанкционированные протесты против правящего режима, ответственного за климатический хаос, социальное неравенство и системное насилие, отвечают тем, что может быть определено военизацией воздуха, то это предполагает совершенно иное понимание ставшего банальным словосочетания «климатические изменения». Современный мир, ставший по сути зоной военных действий, слезоточивый газ, его токсичная среда, характеризует несравненно точнее. При этом властные репрессии пытаются взять под контроль силы, которые в конечном счете контролю не поддаются.

Недавние массовые протесты в Гонконге; антиколониальная ярость на улицах Сан-Хуана; восстание в раздираемом войной Ираке; антинеолиберальные мятежи в Чили, а также мигранты из Центральной Америки, жертвы разорения сельского хозяйства и насилия преступ-

ных группировок, — всех их встретил слезоточивый газ, неотъемлемая часть мер либерального-ставшего-авторитарным государства. Тем не менее, эти мировые революции встают против всего, что слезоточивый газ собой воплощает, и эта борьба задает важный урок политике климатической чрезвычайной ситуации, начиная с необходимости корректировки ее терминологии.

Что же касается углекислого газа, то источники его в атмосфере широко рассредоточены, что делает требования экологов и политиков науки путанными и невразумительными, а причинность и виновность — трудно установимыми. Конечно, существуют могущественные топливодобывающие корпорации и ловкие закулисные лоббисты, но разве не все мы повинны в выбросе углекислоты, не все мы захвачены хитросплетениями сетей потребительского пособничества и вины? Нам часто приходится это слышать, хотя известно, что именно самые богатые производят наибольшую часть выбросов. Что же касается слезоточивого газа, то тут враг очевиден. Недавно, например, в результате продолжительных массовых протестов из совета попечителей музея Уитни был выдворен генеральный директор компании *Safariland* Уоррен Б. Кандерс — его торговля оружием была расценена пособничеством полицейскому подавлению в Фергюсоне движения за права чернокожего населения «Жизнь черных имеет значение», мигрантов на границе между США и Мексикой, демократических активистов в парке Гези в Турции, жителей сектора Газа, противостоящих израильской оккупации земель Палестины. Гранаты со



«Декolonизируй это место». Протест в музее Уитни в Нью-Йорке 9 декабря 2018.

слезоточивым газом «Тройной преследователь» производства *Safariland*, как и институции, которые позволяют и поддерживают их использование, причастны к репрессивному порядку несравненно больше, чем ископаемые топлива, но они кровно с ним переплетены, так как энергетика, инфраструктура и безопасность являются основными образующими нефтекапиталистического комплекса.

Конечно, есть еще и глифосат, микрополимеры, окись углерода, двуокись серы, неоникотиноиды, хлорпирифос и другие — все это ради гигантских прибылей наносит неисчислимый ущерб (в последние годы годовой доход *Safariland* исчисляется 500 миллионами долларов США). Есть также и пули, которые, по данным организации «Глобальный свидетель», только за 2019 год оборвали жизни 164 экологов². Огнестрельное оружие использовали белые мачисты и антимиграционные расисты в Крайстчерче и Эль-Пасо, что Наоми Кляйн заклеила «климатическим варварством», а ответственность за это со стрелками-одиночками разделяет репрессивное государство³. Критический анализ всех этих явлений и их системной взаимосвязи провести можно и нужно, но ясно и без него — слезоточивый газ в последнее время явил себя одним из ключевых элементов климатического варварства. Однако для многих экологов он остается неразличимым, и это стратегическая ошибка.

Согласно движению «Восстание против вымирания» (XR), к краху цивилизации приведет

климатическая чрезвычайная ситуация, причину которой, что характерно, они видят именно в выбросах углекислого газа. И в самом деле, нам говорят (в недавнем докладе Межправительственной группы экспертов по изменению климата⁴), что осталось менее двенадцати лет, прежде чем всеохватная многовидовая катастрофа станет невозвратной. В следующие семьдесят лет человеческий мор — масштабная «коррекция» населения в условиях сокращения биосферы, вызванная разрушением сред обитания, опустыниванием и засухой — может исчисляться миллиардами⁵. Одного этого достаточно, чтобы оправдать похоронно-макабаральную одержимость XR, их префигуративную, перетекающую на улицы эстетику чрезвычайности, а также осознание ими того, что в эпоху чрезвычайной ситуации институциональное сдерживание активистского творческого самовыражения, как и структурной трансформации коллективной практики, становится все более невозможным. Это признание, конечно, вдохновляет, но оно также сбивает их подчас с верного пути. Однако не будем торопиться отвергать это движение, давайте лучше внесем свой вклад в его растущую энергию с тем, чтобы оно породило не еще одну деполитизированную, одностороннюю природоохранную инициативу, или, что еще хуже, не еще один проект зеленого неолиберализма, а привело к истинно справедливым сдвигам — к радикальной перестройке нашей политики и экономики, к приоритету равенства, социаль-

ной справедливости и многовидового процветания. Чтобы достичь этого, нам нужно сместить фокус.

«Восстание против вымирания» (XR) требует от властей «говорить правду» о климатической чрезвычайной ситуации, требует «действовать незамедлительно», провести к 2025 году обезуглероживание и быть «вне политики», предоставить «гражданским ассамблеям» право осуществить климатическое правосудие. «Мы живем в токсичной системе, но никому конкретно мы не ставим это в вину», — говорят они, полностью упуская из виду правовые аргументы таких групп, как «Жизнь черных имеет значение» в Великобритании, американское «Природоохранное движение коренных народов», «Альянс самоорганизаций за мировую справедливость» и «Альянс за климатическую справедливость», давно указывающих на классовое и расовое неравенство как на причину разнообразных климатических бед⁶. Своими коллективными интервенциями — перекрытием перекрестков, флэшмобами «массового вымирания», приковыванием себя к правительственным зданиям и головным офисам компаний активисты XR пытаются воспрепятствовать работе властных институтов, игнорирующих чрезвычайность ситуации. Однако этим радикальным акциям часто не хватает политического анализа: ведь что пребывает «вне политического», если не либеральный самообман? В результате причиной чрезвычайной ситуации недальновидно называют лишь углекислый газ.

В своих мрачных пантомимах XR разыгрывают смерть будущего, но это похороны без покойника. Макабральная образность этих акций, вызывающая в памяти антиутопическую научную фантастику Маргарет Этвуд, рискует сдаться на милость фатализму, даже когда использует в них опыт АСТ UP (СПИД-коалиция). Но только ведь, в отличие от XR, движение СПИД-коалиции сумело превратить «траур в борьбу» как раз потому, что разоблачало в своих акциях, что мертвые (обычно представляемые на общественных похоронах) официально не признавались жертвами эпидемии и потому деполитизировались⁷. Эпидемия ВИЧ/СПИДа разоблачалась активистами СПИД-

коалиции политическим фактом: ее рассматривали преступным результатом гомофобии политиков, «желтизны» прессы и жадности фармацевтических компаний⁸. Иначе в похоронных акциях у XR. Оплакивая в них грядущую абстракцию, они рискуют натурализовать климат — не потому, что абстракция эта не реальна, а потому, что они не способны выявить ее значимые причины в политическом и экономическом порядке западной современности и в результате выхолащивают из своих активистских ритуалов их возможную результативность. XR универсализирует причинность в обобщенное «мы» «человеческой деятельности»⁹, что очень похоже на нынешние неогуманистические рассуждения об антропоцене, в которых биологические виды так же рассматриваются «внеполитически». Более того, размещая чрезвычайную ситуацию в ближайшем будущем и недальновидно называя ее причиной углекислый газ, XR создают впечатление, будто катастрофа еще не случалась — что она не случилась в состоявшихся ранее империалистической агрессии, в рабстве, геноцидах, захватах земель, депортациях народов и экстрактивизме, свидетельства чему нам непрерывно предъявляют угнетенные. Активисты коренных народов напоминают нам, что они уже являются постапокалиптическими субъектами, что они уже прошли через тот социально-экологический распад, который сейчас предупрекают нам климатологи¹⁰.

В этом смысле скорбь XR перекликается с недавними похоронами исландского Оккеудля, первого ледника, утраченного нами в результате климатических изменений и увековеченного в установленной на его месте табличке с «Письмом в будущее»: «Ок (сокращенно от Оккеудль) — первый исландский ледник, потерявший статус ледника. Ожидается, что в следующие 200 лет все наши ледники последуют за ним. Этот памятник должен подтвердить: мы знаем, что происходит и что нужно делать. Только ты знаешь, сделали ли мы это»¹¹. Это всего лишь последний пример того, как «мы» осуждается за сообщничество в избегании исторической ответственности за губящий ледники климатический хаос, и признания того, что основные виновники климатической катастрофы — компании, добывающие ископаемые топлива. Их около ста, на протяжении десятилетий они финансово поощряют

отрицание изменения климата, ставят препоны государственным регулирующим органам и отказываются остановить это безумие¹². Хотя скорбь о потерянных видах, о прошлом и актуальном климатическом насилии, структурной несправедливости действительно необходима, но и более чем когда-либо необходимо активистское подвижничество — меняющее тактики, основанное на выверенном политическом анализе и организованной борьбе за структурные преобразования.

Вот почему так важно, что нью-йоркский XR добавил к британской платформе 2018 года дополнительное требование придерживаться принципов климатической справедливости. Это нашло свое отражение в их интервенции в Рокфеллеровском центре, где они появились с транспарантом с текстом «Климатические изменения = массовое убийство» и установили его позади золотой статуи Прометея — этой аллегии техноутопического антропоцена в символической штаб-квартире американского ископаемо-промышленного капитала¹³. Это открытое движением XR радикальное политическое измерение, связывающее несправедливость климатического хаоса с институциональными преступниками, нуждается в дальнейшем усилении. Давайте поддержим его в этом, вместо того, чтобы противостоять ему из-за его наивных политических прокламаций, расовой слепоты, отсутствия структурного анализа и простейшего непонимания, что полиция — это функция, предназначенная для защиты могущественной элиты (слезоточивый газ как раз и помогает нам это прояснить)¹⁴. Ибо до тех пор, пока XR и подобные им группы не заострят свой анализ, климатическая катастрофа останется нестабильным дискурсом, потенциально лишь укрепляющим правящий порядок, — это будет чрезвычайным положением без подлинной чрезвычайности.

Раз климатическая катастрофа становится главной угрозой капиталу в соответствии с его логикой бесконечного роста на конечной планете, то нечего удивляться, что кучка власть предержащих будет защищать свои немеренные интересы и претензии на ресурсы. А потому пока 350.org, «Климатическое чрезвычай-

ное положение» и «Климатическая мобилизация» сплываются перед лицом чрезвычайной ситуации, внимание зеленого промышленного комплекса приковано к созданным для обезуглероживания триллионным фондам, предназначенным к инвестированию в возобновляемую экономику и уже поделенным между различными финансовыми рынками, инвестиционными компаниями и пенсионными фондами¹⁵. Так мировую климатическую катастрофу пытаются предотвратить финансовыми вливаниями в дружественные рынки с тем, чтобы избежать возможного, а вероятно, еще и грядущего величайшего революционного взрыва в истории — всеобщего антикапиталистического мятежа беспрецедентных масштабов¹⁶. Отсюда внеполитическая чрезвычайная ситуация XR оборачивается катастрофой-как-финансовой-возможностью, то есть переадресацией инвестирования с добычи полезных ископаемых на вложения в зеленую промышленность, компенсированием суммарного нулевого выброса углерода, развитием геоинженерных технологий, а также стимулированием монетизации природного капитала и зачетом эмиссионных квот как ответом на разрушение экосистем. Пример тому — заявление министра иностранных дел Бразилии: «единственный способ защитить сельву — это способствовать ее экономическому развитию»; пример устаревшей логики, когда экономический рост маскируется под решение климатической проблемы¹⁷. Все эти Болсонару, Дутерте, Нетаньяху и Трампы рады объявить режим чрезвычайного положения, но только ими введенный и, скорее всего, окутанный пеленой слезоточивого газа.

Согласно этому сценарию, климатическая чрезвычайная ситуация (парадоксально понимаемая как требование изменить все с тем, чтобы все осталось по-старому) может ввергнуть нас в бесконечное настоящее авторитарного капитализма. Будут задействованы любые средства, чтобы избежать того, что финансовые элиты видят своей реальной катастрофой, — радикального Зеленого нового курса, ратующего за структурное обезуглероживание в целях социальной справедливости, за экономическое перераспределение, разумное снижение роста, демократизацию и деколонизацию, участие в общественной жизни исторически угнетенных и в прошлом исключенных народов¹⁸. Как справедливо отметила в открытом

письме к XR коалиция последователей Франца Фанона «Проклятем заклеянные», позиции защитников природы подчас избыточно «обелены»: они склонны забывать о длительной борьбе других сообществ, особенно чернокожих, смуглокожих и коренных народов, а также, что на самом деле климатическая катастрофа началась в 1492 году.

Тем, кто видит необходимость повысить революционный потенциал движений типа XR — тем ясно, что мы должны переориентироваться на в высшей степени *политические* требования — справедливых общественных преобразований, привлечения корпораций к ответственности, конца милитаризма и разграбления природы, отмены политических границ и замены их политикой радикального гостеприимства, введения всеобщего здравоохранения, бесплатного образования, здорового питания и достойного дохода для всех (требования «Проклятем заклеянных»)¹⁹. Без этого чья-то чрезвычайная климатическая ситуация рискует предать забвению чью-то историческую угнетенность, чье-то будущее и чье-то прошлое, чьи-то привилегии и чьи-то несчастья. «Если мы хотим представить себе будущее, в котором будут искоренены первопричины климатического кризиса — капитализм, экстрактивизм, расизм, сексизм, классовое исключение, эйблизм и другие системы угнетения, климатическое движение должно отразить в своей программе сложную реальность жизней всех»²⁰. В противном случае деполитизированные чрезвычайные требования позволят Зеленому новому курсу превратиться в Зеленый новый колониализм, основанный на возобновляемой добывающей экономике и на сохранении насильственного неравенства и превосходства белой расы²¹.

Слезоточивый газ как раз и выявляет все эти риски с драматической яркостью. Будучи цианоуглеродом, то есть связанным с цианидом, который в свою очередь при производстве зависит от метана, он является химическим производным углерода, органической составляющей нефти и газа. Эта природа слезоточивого газа позволяет ему выразить истину: *управление климатом равносильно клима-*

тической катастрофе. Военизирование природной среды — Петер Слотердаjk назвал это «атмотерроризмом», включением воздуха в юридико-политическую и военную рамку²² — суть средство противоречивых «гуманитарных военных действий», что в прошлом и поныне ведутся для сохранения власти. Кто-то может возразить, что слезоточивый газ в большей мере является биополитикой, чем вопросом окружающей среды. Как и превентивные полицейские меры, надзор, смыкание полицейских рядов на митингах и экипировка для подавления протестов, так и слезоточивый газ — это еще одна технология управления толпой: он якобы служит безопасности, но осуществляет подавление. Будучи веществом, позволяющим дополнить контроль над коллективным телом военизированной атмосферой, слезоточивый газ создает биохимическую среду, принуждающую к поведенческой адаптации к режиму власти. А потому как таковой он не только биополитичен, но и факт климатологии, геонтополитики, интерсекциональности, социозкологии — где биогеофизические взаимосвязи и онтологические разрывы сред жизни и смерти пересекаются с общественно-политическим и техноэкономическим порядками²³.

В отличие от типичных парниковых газов (к примеру, от атмосферного углекислого газа), которые в основном остаются невидимыми, слезоточивый газ стратегически видим и на уровне переживания аффективен: он рассчитан на то, чтобы, катализируя физиологическую реакцию, материализовать терроризирующие страхи удушения. Как перформативная эстетика физиологического убеждения, он переразделяет чувственное в соответствии с химическими реагентами, способными перорганизовать тела в пространстве. Применяя его, полиция осуществляет хореографию множеств — подвергает своих жертв непосредственным болевым воздействиям, удушью и неконтролируемым сбоям дыхательной системы. Но более того — применение этого газа чревато для его жертв растянутым во времени насилием хронических заболеваний, некоторые из которых упоминаются в посвященном корпорации *Safariland* видеопроизведении «Тройной преследователь» художественной группы «Судебная архитектура» (СА). Коль скоро *Safariland* является частью глобального

режима управления климатом, модулирующего атмосферу в ущерб всем кроме крошечного меньшинства²⁴, случай Кандерса — крайне симптоматичен, так как помогает понять место современного искусства в эпоху климатической чрезвычайной ситуации и ее распространения на область политической экологии.

В основе своей проект СА сводился к приобщению зрителя к компьютерному учебному алгоритму, позволявшему находить в больших буферах данных информацию о гранатах «Тройной преследователь» с тем, чтобы сделать прозрачными деятельность корпорации *Safariland* и ее рынки сбыта. Для этого СА создали набор синтетических тренировочных данных для обучения классификатора и получили удивительный видеоряд с образностью машинного обучения, содержащий кажущееся бесконечным разнообразие фоновых мозаик, на которых тестировалась и улучшалась способность классификатора распознавать гранаты со слезоточивым газом. В комментарии к программе объясняется выбор музыкальной дорожки: в 2016 году Кандерс дал 2,5 миллиона долларов Аспенскому музыкальному фестивалю и организаторы переименовали в его честь воскресный концерт, открыв его «Четырьмя последними песнями для сопрано и оркестра» Рихарда Штрауса. Связь Кандерса с музеем Уитни показывает, что культура сегодня — это машина по отмыванию прибылей от военной жестокости и перевод их в добродетельную филантропию. Но аудиовизуальное наложение СА предлагает обратную тактику раз-отмывания искусством, в которой культура шокирующим образом связывается с репрессивными технологиями, ставшими условием ее возможности. Поверх этого сложносочиненного монтажа наложен еще и голос музыканта Дэвида Бирна с аналитической невозмутимостью, достойной Харуна Фароки, перечисляющего потенциальные физиологические эффекты «Тройного преследователя»: бронхиальные спазмы, анафилактический шок, отек легких, судороги, затрудненное дыхание и т. д. (все это на основании инструкции по безопасности *Safariland*).

Штраус создал свои «Последние песни» в 1948 году — мир тогда переживал апокалиптические последствия нацистского Холокоста, а жить самому композитору оставалось лишь несколько лет. Эта отсылающая к гено-

циду музыка наполняет работу СА глубоко трогаящим пафосом, парадоксально сочетающимся с жутким постгуманистическим бессмертием Искусственного интеллекта (ИИ), представленного в работе видеорядом, мелькающим с нечеловеческой скоростью и бесконечно повторяющимся. Все это вызывает в памяти сдвиг эволюционной парадигмы и дизъюнктивную темпоральность классического фильма Кубрика «Космическая одиссея 2001 года», в котором также речь идет об угрозах человечеству ИИ и о встрече с возвышенным иным, что, кстати, сопровождается другой мелодией того же Штрауса.

«Тройной преследователь», однако, не столь оптимистичен. Ведь в фокусе его рассмотрения оказывается также и сегодняшняя реальность сектора Газа, которая дает нам новые подтверждения, насколько ошибочно связывать климатическую чрезвычайную ситуацию лишь с атмосферным углеродом. Если и в самом деле слезоточивый газ воплощает собой атмосферное управление климатом, то Газа — это его предельный случай. Политика структурного разрушения является сегодня одним из проявлений капитализма катастроф — этого погруженного в вечное настоящее, антиутопического будущего. Представленное в «Тройном преследователе» подробное описание использования снайперами Армии обороны Израиля пуля *MatchKing* (произведенных компанией «Кларус», где Кандерс занимает должность председателя совета директоров с функциями генерального директора) узнает себя в том, что Джасбир Пуар критически определяет «правом калечить» (отравления газом и стрельба наносят увечья, но не убивают). Этот отказ в смерти — еще одна новая форма биополитики, логику которой обнажает статистика: во время Великого марша возвращения в декабре 2018 — СА в своей работе говорят об этом подробно — Армия обороны Израиля убила 154 мирных протестующих, включая 35 детей, но ранила более 6000 человек. Ведь приказ был отдан — калечить! Таков гротескный извод «гуманной войны».

«Право калечить» при отказе в праве умереть — это предпосылка «права восстанавливать» — восстанавливать физиологически, инфраструктурно, коммерчески, задавая таким образом бесконечный цикл разрушения



«Декolonизировать это место», «Кризис в Уитни: 9 недель протеста и действий», 2019. Плакат.

и производства. Жизнь тем самым попадает в нечеловеческие условия или, как это определил Пуар, — в зону, зажатую между биополитикой и некрополитикой, становится крайними формами управления климатом, где Газа служит лабораторией грядущего на глобальном уровне. Действительно, хронополитика израильской оккупации проявляется как стратегическая цель продолжительного, введенного государством чрезвычайного положения (технически в действии с 1948 года), при котором постоянное производство катастрофы — отнюдь не ошибка и не случайность, но преднамеренный результат, делающий бесконечность неизбежной. Это можно — что и делает Пуар — определить как «схватывающая будущность», когда государство вменяет «настоящему выглядеть так, как оно должно выглядеть», то есть катастрофическим, с тем,

«чтобы гарантировать очень конкретный и единственно возможный результат в будущем», зависящий от интересов Израиля, порождая политику «структурного разрушения переселенческим колониализмом»²⁵. Если же учесть здесь и практику экоцидного применения Армией обороны Израиля белого фосфора и обедненного урана (период полураспада последнего составляет четыре с половиной миллиарда лет), то определение Пуара можно и дополнить. Мы имеем тут дело с военизированной эпигенетикой токсичной бесчеловечной будущности, схваченной режимом управления климатом, растягивающимся на необозримые времена²⁶.

Неудивительно, что антиколониальные протесты в Газе не похожи на «Восстание против вымирания», да и в Палестине не сложились подобные сообщества. Есть они как раз в Из-

раиле, но где они, однако, склонны игнорировать в своих программных документах факт оккупации палестинских земель²⁷. Вот еще один пример понимания «климатического чрезвычайного положения» в духе XR — чрезвычайности избирательной, закрепляющей угнетение, и понимания близорукого, отрицающего связь с длительной историей колониального насилия.

Важна поэтому и представленная «Тройным преследователем» документация подавления протестов борющихся за свое выживание групп. Видео показывает военизированную атмосферу, разрушающую благоприятную среду для многовидовой жизни. Делает СА и попытку высвободить политически нестабильную и превосходящую человеческие способности технологию кибернетического разума, чтобы найти ей другое, ориентированное на справедливость применение. Так их работа раскрывает факты тройного вымирания, которое в моем прочтении значительно расширяет понятие современной климатической чрезвычайной ситуации. Во-первых, работа показывает этническое разрушение, которое чинит неоколониальное насилие; во-вторых — токсичность окружающей среды, которая приводит во всем мире к массовому вымиранию видов и биологическому кризису; в-третьих, указывает на перспективу окончательного преодоления человеческого искусственным интеллектом, что Франко Берарди назвал «замороженным бессмертием, возникающим в форме глобальной когнитивной автоматизации»²⁸. Во всех этих трех развязках умирающие сталкиваются с жестокой иронией слезоточивого газа: он провоцирует у них слезо-выделение, заставляя их оплакивать самих себя в процессе осознания собственного уничтожения.

Отталкиваясь от анализа СА, мы можем усмотреть в «Тройном преследователе» проблематику уничтожения биологического технологическим — спекулятивного сценария, в котором природная катастрофа закономерно сопровождает гегемонию ИИ. Ведь, как предупреждает нас Ана Тейшейра Пинто, «кремниевые сущности... не нуждаются в пригодной для дыхания атмосфере, [и] жизнь на Земле — всего лишь сырье, из которого будет производится всепревосходящий интеллект,

а капитализм здесь выступит повитухой»²⁹. Так, критика СА, по крайней мере, согласно приведенной здесь спекулятивной интерпретации, широко драматизирует возникшие угрозы, идущие намного дальше чрезвычайной ситуации, связанной лишь с углекислотой. Сегодня мы имеем дело с постбиологическим влечением к смерти нефтекапиталистической техноутопии — все это как раз и воплощает собой слезоточивый газ.

Видео СА заканчивается пассажем: «Мы поделились собранной нами информацией с Европейским центром по конституционным правам и правам человека (ECCHR), и они направили уведомление компании “Пули Сьерра” (дочерняя компания “Кларуса”) о том, что экспорт их пуль в Израиль может способствовать и подстрекать к военным преступлениям». И хотя найдутся те, кого удовлетворит подобное понимание прав человека, но нельзя не удивиться, что развернутый в «Тройном преследователе» обширный концептуальный анализ использован лишь для либеральных упреков, взывающих к обыденному юридически-политическому разуму, который собственно и привел к «гуманной войне» (СА это прекрасно понимают)³⁰. Более того, обращая преимущественное внимание на корпоративные нарушения, ECCHR фактически покрывает преступные режимы и не противостоит слезоточивому газу.

С марта по май 2019 года движение «Деколонизируй это место» (ДЭМ) проводило кампанию «9 недель искусства и действия», целью которой было сместить Кандерса с позиции члена Попечительского совета музея Уитни. Кампания эта была лишь одним из векторов более широкого проекта группы по деколонизации жизни. Для них «освобождение институций — это нечто большее, чем институциональная критика. Институциональное освобождение утверждает созидательное и творческое измерение коллективной борьбы»³¹. Радикальное измерение коллективности — а к нему причастны такие группы, как «Ветераны против войны», «Бруклинская противоджентрификационная сеть», «Комитет пуэрто-

риканской диаспоры», «Мой дом — не твой дом», «Солидарность нью-йоркцев с Палестиной», «Сила квирной молодежи» и многие другие³² — основывается на солидарности как на необходимой основе построения альянсов. Практикуется то, что Анджела Дэвис называла «неделимостью справедливости», то есть отвергаются не только индивидуализм мира искусства и неолиберальная атомизация общества, но и сведение политики идентичности к эссенциалистскому сепаратизму³³. Эта коллективная борьба закаляется угнетением, а слезоточивый газ, химически сводя множества тел и географий насилия, связывает разнообразнейшие конфликты между собой. В своем детальном исследовании слезоточивого газа Анна Фейгенбаум подчеркивает, что химическое оружие всегда применялось против природозащитников, расовых меньшинств, бедняков, активистов ЛГБТИК, беженцев и мигрантов, инвалидов и душевнобольных, молодежи и диссидентов, — укрепляя узы их солидарности под гнетом удушающего управления климатом³⁴. В этом, собственно, и заключается смысл слогана ДЭМ на плакате, несанкционированно накинута им на фасад музея Уитни: «Когда мы дышим — мы дышим вместе». Включившись в кампанию против Кандерса — иницированную, кстати, самими сотрудниками музея Уитни, составившими в мае 2018 года открытое письмо, подписанное более чем четырьмястами писателями, учеными и художниками, — ДЭМ развернуло всеохватное движение тактических медиа, агитпроп дизайна, инстаграмных потоков и коллективных интервенций в пространствах музея. Это произошло в сотрудничестве с радикальным пацифистским движением «Лига сопротивления войне», которое и ранее находилось в состоянии затяжной борьбы с *Safariland*’ом, поддержанной восемью художниками (включая «Судебную архитектуру»), отозвавшими свои работы с биеннале Уитни³⁵. Практикуя активистские медиа, ДЭМ стало использовать мотивы произведений с временных выставок Уитни (частично спонсируемых Кандерсом), включая шедшую тогда ретроспективу Уорхола. Оно задействовало апроприационную эстетику поп-художника, в особенности его серию «Смерть в Америке», перенаправив ее макабрическую иконографию на свои цели — борьбу за природозащит-

ную и социальную справедливость³⁶. Двигаясь от поп-арта к агитпропу, оно в формах присущего Уорхолу приема серийного умножения заимствованного изображения представило, в частности, Кандерса, его жену, сопозительницу музея Элисон Кандерс, стоящих рядом с директором музея Уитни Адамом Вайнбергом на фоне канистр слезоточивого газа. Раскрывая переплетение власти и культуры в эпоху тюремного капитализма, военного неолиберализма и апокалиптического популизма, ДЭМ мобилизует коллективную энергию для их преодоления³⁷.

Все это отнюдь не значит, что гуманитарные упреки властям СА и стратегия деколонизального институционального освобождения ДЭМ взаимоисключают друг друга, на самом деле они союзники. Нам, конечно, необходимы оба движения, как и другие, которые примут участие в процессе эмансипации от систем управления климатом, что держат в своих руках наживающиеся на войне филантропы, внеполитические институты и государства-угнетатели, присвоившие себе право калечить. Они в совокупности и образуют матрицу причинности, что приводит в действие глобальный климатический хаос, и нацелены превратить глобальную чрезвычайную ситуацию в профинансированную возможность дальнейшего накопления богатства и власти, оставляя мир разоренным и лишенным жизни. Нам же необходимо продвигаться от *чрезвычайного положения* к появлению радикального различия, которое, следуя пути справедливости, совершит переход в будущее, разведая «то, что еще-не» от «того, что уже-тут», укорененное в традициях угнетенных и открывающее путь к освобождению.

После скоординированной кампании протеста в июле 2019 года Кандерс и в самом деле ушел в отставку. И это было крупным успехом. Но как мы видим, задачи ДЭМ этим не ограничиваются. Оно в своей деятельности следует «проекту непрерывной деколонизации», практикуя «методы “эпистемного неповиновения”, имманентного испытания, изучения и обучения наукой организации движения», противостоящего «институциональной машине современного искусства, капитализма, патриархата и белого превосходства»³⁸. Цель здесь не просто в реформах неолиберальных



«Судебная архитектура», «Тройной преследователь», 2019. Видео, цвет, звук, 10 мин. 24 сек.

попечительских советов, но в катализации структурных преобразований нашей политической экономики как единственном способе справиться с многочисленными общественно-экологическими и климатическими катастрофами нашего времени. Не приходится удивляться, что в случае *Safariland* и музея Уитни анализ ДЭМ начался с упоминания слезоточивого газа, который, как мы видели, перепозиционирует экологию и климат в понятия, неразрывно связанные с политико-экономическим контекстом позднекапиталистического управления климатом. Это не значит, что слезоточивый газ смещает в анализе климатической катастрофы ископаемо-топливную причинность; он, скорее, обнажает ее причастность нефтекапиталистической правительственности и охраняющих ее форм насилия.

Если не следовать этой логике, то и деполитизированные призывы к чрезвычайному положению сделают возможной их инструментализацию в целях, далеких от демократического равенства и общественной справедливости. Нечто подобное может произойти и с программой Нового зеленого курса. Мы можем узнать в ней наши чаяния обуздать климатическую катастрофу, но она утрачивает действен-

ность, если рассматривается в отрыве от программы деколонизации — к примеру, от так называемого Красного курса — программы борьбы за климатическую справедливость коренного населения³⁹. Отсюда неизбежно, что проведение Нового зеленого курса будет сопровождаться коллективной борьбой, в которой решится — пойдет ли оно снизу вверх, по пути сдерживания роста и поддержки небольших агроэкологических производств, рабочего класса и коренного населения, или же по пути технократической, оборонно-крепостной, элитистской и этнонационалистической экономики. Так что сомнений тут быть не может: недальновидное определение климатической чрезвычайной ситуации толкает движение вспять — к наделению чрезвычайными полномочиями постполитическую правительственность, которая будет проводить обезуглероживание в собственных интересах или, что еще хуже — в сторону того, что может быть названо экофашизмом.

«Чтобы вообразить будущее, в котором мы все будем освобождены от первопричин климатического кризиса: капитализма, экстрактивизма, расизма, сексизма, классового исключения, эйблизма и других систем угне-

тения, климатическое движение должно откликнуться в своей программе на жизненные проблемы каждого человека», — пишут «Проклятьем заклейменные» в открытом письме к XR⁴⁰. Построение того, что можно назвать схватывающей будущностью справедливости, несомненно, потребует коллективных усилий и времени, длительность которого превосходит темпоральность в равной мере одержимых производством событий как культурной индустрии, так и зрелищных активистских протестов. От нас потребуются иные времяотношения, способные охватить многие поколения, как и созидание общих миров, спаянных разделенными жизнью и борьбой. Только так и сможет заявить о себе радикальная политика чрезвычайного положения, даже если она отчасти утратит временную незамедлительность в наши времена беспрецедентной неопределенности⁴¹. Те из нас, кто связан в солидарности и отвержен созданию коллективного будущего по ту сторону вооруженного слезоточивым газом климатического разрушения, встают перед задачей «деколонизировать это место» — с помощью организации транснациональной сети сопротивления, способной поколебать транснациональную власть капитала⁴². Но мы также должны деколонизировать наше будущее, спасти его от катастрофы зеленокапиталистической или, хуже, экофашистской «неизбежности», приближаемой безответственной чрезвычайной политикой.

Перевод с английского МАРИИ КОРОЛЕВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Rueb E. S. «Freedom Gas», the Next American Export // *The New York Times*, May 29, 2019.

² Vibes J. Brazilian Official Who Fought to Protect the Amazon «Assassinated» in Front of His Family // *The Mind Unleashed*, September 10, 2019.

³ Stephenson W. Against Climate Barbarism: A Conversation with Naomi Klein // *Los Angeles Review of Books*, September 30, 2019; и Klein N. On Fire: The (Burning) Case for a Green New Deal. New York: Simon & Schuster, 2019.

⁴ Watts J. We have 12 years to limit climate change catastrophe, warns UN // *The Guardian*, October 8, 2018.

⁵ Эта статистика, подтвержденная ведущими учеными, наглядно показана в нижеследующих материалах: Rees W. E. Yes, the Climate Crisis May Wipe out Six Billion People // *The Tyee*, September 18, 2019; Hunziker R. Earth 4C Hotter // *Counterpunch*, August 23, 2019; Vince G. The heat is on over the climate crisis. Only radical measures will work // *The Guardian*, May 18, 2019. Недавние научные исследования показывают, что при консервативном подсчете более 250 тысяч смертей ежегодно уже происходят в связи с климатическими изменениями, в том числе из-за более тяжелой ситуации с малярией, диареей, тепловым стрессом и недоеданием, как приводится здесь: Christensen J. 250,000 deaths a year from climate change is a «conservative estimate», research says // *CNN*, January 16, 2019.

⁶ См. <https://rebellion.earth/the-truth/about-us/>.

⁷ См., например, как Билл Маккиббен из 350.org (международная климатическая НПО, работающая в 188 странах — ред.) поясняет, что мы объявляем войну «климатическим изменениям», а не насилию нефтяного капитализма: McKibben B. A World at War // *The New Republic*, August 15, 2016.

⁸ Crimp D. Mourning and Militancy // *October* 51 (Winter 1989). P. 3–18.

⁹ См., к примеру, из заявления о «Чрезвычайном положении»: <https://rebellion.earth/the-truth/the-emergency/>.

¹⁰ Whyte K. P. Indigenous Science (Fiction) for the Anthropocene: Ancestral Dystopias and Fantasies of Climate Change Crises // *Environment and Planning E: Nature and Space* vol. 1 no. 1–2 (2018).

¹¹ См. Агентство Франс Пресс: Iceland holds funeral for first glacier lost to climate change // *The Guardian*, August 18, 2019.

¹² См. Riley T. Just 100 companies responsible for 71% of global emissions, study says // *The Guardian*, February 14, 2018; и картографический проект «Карта влияния», который отмечает, кто владеет крупнейшими компаниями, добывающими ископаемые топлива, и какие финансовые фирмы и СМИ защищают их интересы, <https://influencemap.org/finance-map>.

¹³ Четвертое требование XR в США звучит так: «Мы требуем перемен в правосудии, которые бы отдавали приоритет самым уязвимым людям и суверенитету коренных народов, установили бы репарации и помощь под руководством и для чернокожего населения, коренного населения, бедных районов, — за годы несправедливости по отношению к окружающей среде, установили бы законные права экосистем, чтобы они вечно благо-

денствовали, и возрождались, и остановили бы воздействие продолжающегося экоцида, чтобы предотвратить вымирание людей и всех видов, чтобы сохранить пригодную для жизни, справедливую планету для всех». См. <https://extinctionrebellion.us/>.

¹⁴ См. Out of the Woods. Extinction Rebellion: Not the Struggle we Need // Libcom.org (блог), 19 июля 2019; Cowan L. Are Extinction Rebellion whitewashing climate justice? // *gal-dem*, April 18, 2019.

¹⁵ Смотрите Morningstar C. The Manufacturing of Greta Thunberg — for Consent: The Political Economy of the Non-Profit Industrial Complex (2019), <http://www.theartofannihilation.com/the-manufacturing-of-greta-thunberg-for-consent-the-inconvenient-truth-behind-youth-co-optation> (но Морнингстар ошибочно соединяет радикальный посыл Тунберг с неолиберальным языком окружающих ее общественных организаций). Также посмотрите критику природоохранных общественных организаций у Klein N. This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate. London: Allen Lane, 2014.

¹⁶ Tomba M. Insurgent Universality: An Alternative Legacy of Modernity. New York: Oxford University Press, 2019. Томба объясняет, что «повстанческая универсальность» распространяется за пределы современных границ politik идентичности, сконцентрированных на одном вопросе, и «обращается к избытку равенства и свободы над юридической рамкой всеобщих прав человека», благодаря которой мятежники нарушают и отрицают существующий политический и экономический порядок. Я вот утверждаю, что у XR еще есть потенциал выйти за пределы радикальных заявлений в сторону собрания «более-чем-людей».

¹⁷ Как передаёт Би-Би-Си: US and Brazil agree to Amazon development. September 14, 2019.

¹⁸ См. Riofrancos T. Plan, Mood, Battlefield — Reflections on the Green New Deal // *Viewpoint*, May 16, 2019.

¹⁹ Это моя позиция не только как ученого, но и как члена партии Демократических социалистов Америки и ее Экосоциалистической рабочей группы в Санта-Крузе. См. <https://dsasantacruz.org/>.

²⁰ *Wretched of the Earth*. An Open Letter to Extinction Rebellion // *Common Dreams*, May 4, 2019. Некоторые заявления XR более продуманы, чем их британская официальная повестка. Например, см. статью, написанную членом XR Стюартом Басденом, о том, что XR — больше, чем протест о климате, который связывается здесь с сотнями лет европейского колониализма, Basden S. Extinction Rebellion isn't about the Climate // *Medium*, January 10, 2019.

²¹ Об этих опасностях см. Beuret N. A Green New Deal Between Whom and For What? // *Viewpoint*, October 24, 2019.

²² См. Sloterdijk P. *Terror from the Air*. Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

Прим. пер.: в русском переводе термин используется в Слотердайк П. Сферы. Плюральная сферология. Том 3. Пена. СПб.: Наука, 2010.

²³ Об этом см. Povinelli E. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press, 2016; Harney S., Moten F. Michael Brown // *boundary 2* vol. 42 no. 4 (November 2015); и Sharpe C. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016. Также см. Demos T. J. *Ecology-as-Intrasectonality* // *Panorama (Journal of the Association of Historians of American Art)* (Spring 2019).

²⁴ «И по физической конструкции, и по применению в течение всей истории слезоточивый газ предназначен для контроля экономически, политически и общественно уязвимых групп населения, он применяется ментальностью постоянно обновляемого белого шовинизма... Подавление протестов всегда было и есть дело защиты богатства крошечного меньшинства». Feigenbaum A. *Tear Gas: From the Battlefields of World War I to the Streets of Today*. London: Verso, 2017.

²⁵ Puar J. K. *The Right to Maim: Debility, Capacity, Disability*. Durham: Duke University Press, 2017. P. 149.

²⁶ См. Lightbown R. The Devastating Consequences of Israeli Weapons Testing // *Global Research*, March 13, 2011; и репортаж «Судебной архитектуры» о «The Use of White Phosphorus in Urban Environments», December 11, 2012, <https://forensic-architecture.org/investigation/white-phosphorus-in-urban-environments>.

²⁷ Миссия «Восстания против вымирания» в Израиле включает в себя следующее: «Нам и нашим детям приходится терпеть невообразимый ужас потопов, пожаров, экстремальной погоды, гибели урожаев и неминуемого краха общества в целом. Мы не готовили себя к тем опасностям, которые уже здесь. Время отрицать прошло. Мы знаем правду об изменении климата. Пора действовать». https://www.facebook.com/pg/XRIsrael/about/?ref=page_internal.

²⁸ Berardi F. B. *Game Over* // *e-flux journal* #100 (May 2019).

²⁹ Пинто А. Т. Отмывание искусством: неореакция (NRx) и альт-райт (2017) // *Термит: бюллетень художественной критики* 2 (2019). С. 93–116.

³⁰ См. Weizman E. *The Least of All Possible Evils: A Short History of Humanitarian Violence*. London: Verso, 2012.

³¹ Для большего погружения в тему, с включением чувствительной дискуссии о том, как деколонизация в первую очередь и в основном требует возврата земли и суверенитета коренным народам, а для этой цели влечет за собой и освобождение воображения, эстетики и культуры от капитала, см. *MTL Collective. From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art // October* 165 (Summer 2018). P. 206.

³² Список участников см. в *Decolonize This Place. The Crisis of the Whitney // May 19, 2019*, <http://www.decolonizethisplace.org/post/crisis-of-the-whitney-week-9-decolonization>.

³³ *Davis A. Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine and the Foundations of a Movement*. Chicago: Haymarket Books, 2015; и «Деколонизируй это место»: «Одним из уроков кризиса Кандерса стало то, что у либеральной версии “политики идентичности” есть ограничения. Почему мы думаем, что чье-либо расовое или этническое происхождение обязательно привлекает этого человека к борьбе за справедливость или что между людьми с одним цветом кожи есть какое-либо единство? Как гласит поговорка: “Не все с тем же цветом кожи тебе родня”. Наша мобилизация против Кандерса и не только принимала во внимание не одно лишь демографическое разнообразие, а солидарность между разными фронтами борьбы. Солидарность — это не окошко для галочки. Это сложная и серьезная работа, требующая от нас вопросов: “Какие долги мы должны отдать друг другу? Чем мы готовы пожертвовать? Как мы станем политическими союзниками?”» *Decolonize This Place. After Kanders, Decolonization Is the Way Forward // Hyperallergic*, July 30, 2019.

³⁴ *Feigenbaum A. Tear Gas*. P. 1–14.

³⁵ *Small Z. Warren Kanders Resigns From Whitney Museum Board After Months of Controversy and Protest // Hyperallergic*, July 25, 2019; *Black H., Finlayson C., Haslett T. The Tear Gas Biennial // Artforum*, July 17, 2019.

³⁶ См. *Vartanian H., Small Z., Weber J. Whitney Museum Staffers Demand Answers After Vice Chair's Relationship to Tear Gas Manufacturer Is Revealed // Hyperallergic*, November 30, 2018.

³⁷ Среди моих отсылок: *Brown W. Apocalyptic Populism // Eurozine*, August 30, 2017; *Wang J. Carceral Capitalism*. Los Angeles: Semiotext(e), 2018; *Retort. Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*. London: Verso, 2005.

³⁸ *MTL Collective. From Institutional Critique to Institutional Liberation? P. 194; и Decolonize This Place. The Crisis of the Whitney is Just the Beginning*. February 25,

2019, <http://www.decolonizethisplace.org/post/the-crisis-of-the-whitney-is-just-the-beginning>.

³⁹ Смотрите *Estes N. A Red Deal // Jacobin*, August 6, 2019; и *Pollin R. De-Growth vs a Green New Deal // New Left Review* 112 (July–August 2018). P. 5–25.

⁴⁰ *Wretched of the Earth. Open Letter to Extinction Rebellion*.

⁴¹ См. *Banerjee S. Long Environmentalism: After the Listening Session // Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*. Eds. Salma Monani and Joni Adamson New York: Routledge, 2017. P. 62–81.

⁴² Одно из подобных видений: *Sunkara B. The Socialist Manifesto: The Case for Radical Politics in an Era of Extreme Inequality*. London: Verso, 2019.

Т. Дж. Демос

Родился в 1966 году.

Художественный критик, куратор.

Профессор факультета истории искусства и руководитель Центра творческих экологий в Калифорнийском университете в Санта-Крузе. Член партии Демократических социалистов Америки.

Автор множества книг, среди которых «По ту сторону конца света: экологии катастрофы, справедливое будущее, искусство жизни в переходные времена» (2020), «Деколонизация природы: современное искусство и политика экологии» (2016), «Мигрирующий образ: искусство и политика документальности во время глобального кризиса» (2013), «Возвращение в постколонию: призраки колониализма в современном искусстве» (2013).

Курировал проекты «По ту сторону конца света» (2018–2020), «Права природы: искусство и экология в странах Южной и Северной Америки» (2015), «Призраки: кинематограф наваждения» (2014), «Неравномерные географии: искусство и глобализация» (2010), «Конфликтные зоны» (2008).

Живет в Сан-Франциско.



«Fantastic Little Splash», «Транстрансляция», 2017. Предоставлено художниками.

Алексей Кучанский

Геополитика утечки: о производстве экологий и беспорядке как новом порядке

Кажется, сегодня уже не возникает сомнений в том, что данные и информация — это существенные силы, влияющие на функционирование Земли. Даже наиболее консервативные природозащитные движения, каким бы эссенциалистским пониманием природы они ни руководствовались, берут в расчет эту существенность, создавая и тиражируя, стыдясь и трубя об изображениях тонущей в мусоре планеты. Кстати, эти стыд и желание трубить высвечивают другой парадокс, связанный с консервативным экологическим движением: природа якобы внеисторична и вневременна, но сейчас ей почему-то грозит гибель. Конечно, отрицать загрязнение окружающей среды, как и массовое вымирание множества видов — глупо и опасно. Тем не менее, экологические вызовы современности требуют отказа от классической оппозиции историчной человеческой культуры / автоматичного природного порядка в пользу нового понятия окружающей среды и характера связи с ней человеческих существ.

Непрозрачность данных проявляется не только во вполне материальном функционировании баз данных, потреблении энергоресурсов и пластиковом корпусе смартфона. Гораздо более существенно в экологическом отношении — «воображение сообществ» в цифровом пространстве, воспроизводящее капитализм нефти и газа; политическая и экономическая неопределенность, которая, как и эсхатологические тоналности вестников антропоцена¹, пугая

и виктимизируя, лишь пробуждает консьюмеристский голод с соответствующими загрязнениями. Возможно, именно избыток ежедневно мелькающих гигабайтов — это одна из последних причин, благодаря которой все еще встречается разграничение Природы и Культуры, несмотря на их повсеместную симбиотичность.

Эта симбиотичность, как и всякая другая, двусторонняя: ограниченность газа и нефти, как и глобальное потепление, в свою очередь определяют национализм и потребление гигабайтов. Газовая труба — это весьма показательное воплощение такой симбиотичности: функционирующая по законам физики и на программном обеспечении, она есть причина как экологического кризиса, так и войн, как особого режима существования планеты, так и глобального политического режима. Газовая труба, несмотря на исчерпаемость газа как такового, не имеет конца, ведь даже сгорая в конфорках, он преобразуются в многосоставную цепь пищи, заботы и беззаботности, повседневной (неумышленной) идеологической работы, эксплуатированности и эксплуатации, озабоченности глобальным потеплением, безразличия к глобальному потеплению и, в конце концов, обслуживания² и извлечения прибыли.

Фильмы группы Кинотрон и коллектива *fantastic little splash*, о которых тут пойдет речь, работают с этой историчной симбиотичностью экологичного. Тогда как «Дан-

ные — это новый газ» (2019, Кинотрон) крайне интересным образом вскрывают генеалогическую ветвь становления современного сырьевого капитализма и рефлексиируют над значением данных в этом становлении, «Транстрансляция» (2017, fantastic little splash) констатирует топографические и темпоральные изменения, привнесенные новыми ритмом и интенсивностью информационных потоков. Фильмы тем более интересно интерпретировать вместе, — несмотря на очевидные визуальные и сюжетные различия, в каждом из них встречается схожий кинематографический прием, художественное и политическое значение которого мне кажется крайне актуальным.

Данные — это новый газ

Документальный фильм составлен из найденных материалов (архивных хроник, фильмов о советской кибернетике, современных российских газопромышленных съемок и визуализаций). Фрагменты материалов достаточно дискретны по отношению друг к другу, они не объединены общей повествовательной рамкой. Так, кадры с ликом основателя Киевского Института кибернетики Виктора Глушкова сменяются пейзажами с месторождениями газа, месторождения — пленками с конференцией кибернетиков, пленки — анимацией, иллюстрирующей прокладывание газопровода под водой, анимация — хроника работы НИИ и так далее.

Несмотря на относительную прерывистость ткани фильма, фрагменты о Глушкове сплетены нелинейным образом. Зрители узнают о принципах разработки «Общегосударственной автоматизированной системы учета и обработки информации» (ОГАС), позже названной «советским Интернетом», об утопической перспективе человеко-машинных систем, которой руководствовался ученый, и о работе над созданием автоматизированного нефтепровода «Дружба». Такое *прерывистое нелинейное повествование* моделирует ощущение работы в архиве — погружения из современности газовых месторождений в документы прошлого, их тщательного сопоставления и реконструкции свидетельств³.

Глушков утверждал, что автоматизированные системы управления ископаемыми не только приблизят социально справедливое будущее (как будто бы этого мало), но также возможность «сохранения окружающей среды»⁴ — как скромно назвал кибернетик предотвращение разрушительных последствий находившейся в становлении советской нефтегазовой отрасли. Автоматизированная кибернетическая система — это *технология, организационная структура*; и именно таково значение знания в этой структуре — программное обеспечение, инструкция по взаимодействию с миром, а не универсальная осведомленность о природе вещей. Поэтому «человеко-машинный» характер организации системы обмена благами (в конкретном случае — ОГАС) совершенно не пугает Глушкова. Как утверждает ученый, относительно ОГАСа «проектировать надо не только машинную ее часть, но и человеческую» — система управления может быть изменена только в качестве системы как таковой, на уровне взаимодействий, а не использования.

В таком случае использование Глушковым понятия «ресурсы» кажется несколько рудиментарным. Как можно назвать «ресурсами» то, с чем их расходующие связаны узлами более общей технологической организованности, равно как и с самими операторами связанности (машинами)? Эта потребность иного понятийного аппарата, которая дает о себе знать при таком, возможно, поверхностном ознакомлении с идеями советского кибернетика, похоже, тесно связана с симбиотичностью природы-культуры, о которой я писал выше. Но об этом позже.

Сейчас мне интересно подумать вот о чем: не прививают ли «Данные — это новый газ» некое ложное чувство *вины и/или обиды*? Ведь известно, что как раз утопическая сторона проектов Глушкова не была воплощена в советской инфраструктуре оборота ископаемых. И нефтепровод «Дружба», как справедливо замечает участник группы Кинотрон Алексей Радинский, — это, возможно, наиболее показательный пример такой неполной воплощенности. В связи с влиянием партийной номенклатуры кибернетику пришлось отказаться от намерений создать безотходный транспортный канал в пользу

менее «сохраняющего среду» варианта⁵. Кажется бы, кадры с основополагающими для власти современного путинизма газопроводами призваны констатировать всю горечь утраты фантастической перспективы намерений Глушкова — будущего, которое могло наступить более чем полвека тому назад.

Но нет, прерывистое нелинейное повествование препятствует эдипальному «виновато-обвиняющему» прочтению фильма. Вместо него продуцируется буйство аттрактивной пестроты архивных пленочных записей и цифровой анимации, странных очков Глушкова, тембра его голоса, фонового шума и сияния газопроводов. Таким образом, «Данные — это новый газ» порождает скорее растерянность, чем виктимность. В отношении советского прошлого — этот мощнейший инструмент экспериментального кино, в обход множеству экзотизирующих и телеологических путей, деактивирует его завершенность; фильм вновь открывает затухающие нереализованные возможности прошлого — но уже в форме катализирующей семиологический смысл аудиовизуальной настоящести^{6, 7}.

Теперь я перейду к фильму «Транс трансляция» коллектива *fantastic little splash*, оставив пока что вопрос о симбиотичности открытым.

Транс трансляция

«Транс трансляция» — это онлайн стрим, нечто среднее между вебинаром, стримом видеоигры и научно-популярной лекцией. В полиэкранном видео одновременно транслируются: медленно оборачивающаяся слева направо и справа налево (подобно вентилятору) бесполой говорящая голова, анимированные, как в компьютерной игре, пластиковые стулья, падающие с холмов, огромный, затерянный в ледниках смартфон и бегущая строка, повествующая, как и голос генератора речи, о ситуации современной культурной дезориентированности⁸. Речь не корреспондируется с головой, которая совершает лишь легкие однообразные движения губами, невозможные при членораздельной речи. Пейзаж также лишь смутным образом связан с произносимыми сло-



Группа «Кинотрон», «Данные — это новый газ», 2019. Предоставлено художниками.

вами. Бегущая строка расположена таким образом, что поспевать за ней не удастся. Ритмы происходящего на экранах несинхронизированны.

Нагромождающая неподдающуюся согласованию невербальную информацию, fantastic little splash воссоздают ситуацию избытка данных и подвешенных смыслов, о которых повествуется в стриме. Среди явлений, сопутствующих утверждению беспорядка как нового порядка, в трансляции упоминались:

- размывание дисциплинарных границ, интердисциплинарность повседневного опыта;
- размывание разграничения индивидуального и социального;
- ускорение ритма коммуникации, пост-правда;
- прекаризация труда;
- избыток каналов трансляции знания и так далее.

Собственно произносимый генератором речи доклад длился немного больше четверти часа, остальное время зрители могли задавать вопросы в чате, а администраторы посредством техногласа и бесполой головы отвечали на них.

Тематизированная и смоделированная в фильме связь инфраструктуры информации и труда с переживанием неопределенности и дезориентированности — явление, при осмыслении которого крайне непросто не впасть в унылую технофобию или не менее унылую гуманистическую паранойю. Но «Транстрасляция» удается избежать этой опасности, поскольку это крайне волнующее знание встроено в игровой и даже игривый интерфейс, дающий о себе знать в опосредованной андрогинной головой коммуникации, возможности отвлечься от доклада на анимированный ландшафт, опции задать вопрос анонимно. Такая игривая коммуникация, не обремененная агрессивной борьбой за внимание и контролем усвоения информации, крайне близка к тому, что современная киберфеминистская исследовательница Йожи Столет называет коммуникацией Чужой+Чужой. «В такой схеме, — утверждает она, — мы не можем определить какой-либо компонент как своё/своей — не можем присвоить, обозначить и наделить существованием; солидарность возможна, но определяется всегда ситуативно, в пространстве встречи чужих»⁹.

Чтобы по достоинству оценить политическое значение этого художественного жеста,

стоит вновь вспомнить «Данные — это новый газ», которым также свойственна отмеченная мной ранее историографическая непринужденность и открытая аудиовизуальная экзатичность. Тогда как фильм группы Кинотрон указывает на взаимоопределяемость данных и окружающей среды, «Транстрасляция» сообщает о связи между информационными и производственными машинами с чувственностью.

Чуткая к симптомам и микротональностям аналитическая интуиция Феликса Гваттари позволяет помыслить связи между этими тремя измерениями (окружающей средой, коммуникационным и производственным процессами, чувственностью). В «Трех экологиях» философ утверждает: живая и неживая природа, социус и психическое связаны трансверсальным образом, не отношениями детерминации (например, культура как социальная деятельность пагубно влияет на экологию и индивидуальную психику), но неиерархизированным взаимным влиянием¹⁰. Это влияние разворачивается в гетерогенном производстве субъективностей — особых дискурсивно-аффективных агентностей, которым свойственны как объектность (их производят), так и субъектность (они производят)¹¹.

Так, газовая труба — это также производимая субъективность, пронизывающая все три экологических измерения: черпая природные ископаемые, она функционирует только в условиях определенных политических режимов и межнациональных отношений, имеет культурное прошлое (в качестве достояния науки) и, в свою очередь, сама порождает невообразимо многоступенчатые биологические и идеологические процессы. Не самоданной, но именно производимой субъективностью является также Виктор Глушков (один из дискурсивно-аффективных конвейеров производства которого — фильм), реализующий свою субъектность посредством нефтепровода и Института кибернетики, несмотря на зарегистрированное государственным учреждением свидетельство о смерти. Даже бесполое вращающаяся голова из «Транстрасляции» — субъективность, мерцающий агент коммуникации Чужой+Чужой.

Радикально нередукционистская оптика трансверсальной экософии дает возможность объяснить смутную симбиотичность Природы-Культуры, о которой здесь не раз упоминалось. Больше незачем говорить «ресурсы»: потоки ископаемых, данных и чувственного — это материалы и одновременно агенты производства существования планеты. Нужно переопределить понятие «геополитики», поняв его как можно буквальной: как геологически обусловленную политику и как политику взаимодействия с геологическим. Исследуя геохимию репрессивного, Кинотрон и *fantastic little splash* проводят собственные молекулярные коммуникативные эксперименты; не разбивая трубопровод сырьевого и прекарного капитализма до победоносного конца, но, скорее, используя места утечки для производства режима существования, более открытого угнетенным и невозникшим породам.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Викимизация — лишь одно из негативных следствий дискурса антропоцена вместе с воссозданием субъект-объектных и гуманистических моделей, совершенствованием механизмов контроля и легитимацией опасной как для Земли, так и для человеческих существ программы геоинженерии «естественного баланса». См. *Калп Э.* Антропоцен исчерпан: три возможные концовки // *Новое литературное обозрение* № 158 (4/2019).

² В условиях информационной войны игнорирование ресурсной экономики тем более есть обслуживание сырьевой экономики.

³ Действительное погружение в архивы проделал Алексей Радинский, рассказывающий в своем эссе «Данные — это новый газ?» о проектах Глушкова и их современном использовании путинизмом. *Radynski O.* Is Data the New Gas? // *e-flux journal* #107 (March 2020).

⁴ Из фильма «Пленят задачей небывалой» (Киевнаучфильм, 1982) (цит. по *Radynski O.* Is Data the New Gas?). Эта и последующие цитаты и парфразы слов Глушкова основаны на фрагментах фильма.

⁵ *Radynski O.* Is Data the New Gas?

⁶ Настоящность не в смысле аутентичности, но как производное от слов «настоящее», «настоящее время».

⁷ Я утверждаю об асигнификативном измерении фильма, которое катализирует сигнификативное, отсылая к понятию смешанных семиотик Феликса Гваттари. См. систематизацию гваттарианской семиотики: *Lazzarato M.* Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.

⁸ Неопределенность — это центральная для большинства проектов *fantastic little splash* тема. См. больше: *Баздирева А.* *fantastic little splash: поэтика неуверенности* // *Your Art*, 7 ноября 2019, <https://supportyourart.com/conversations/fantastic-little-splash>.

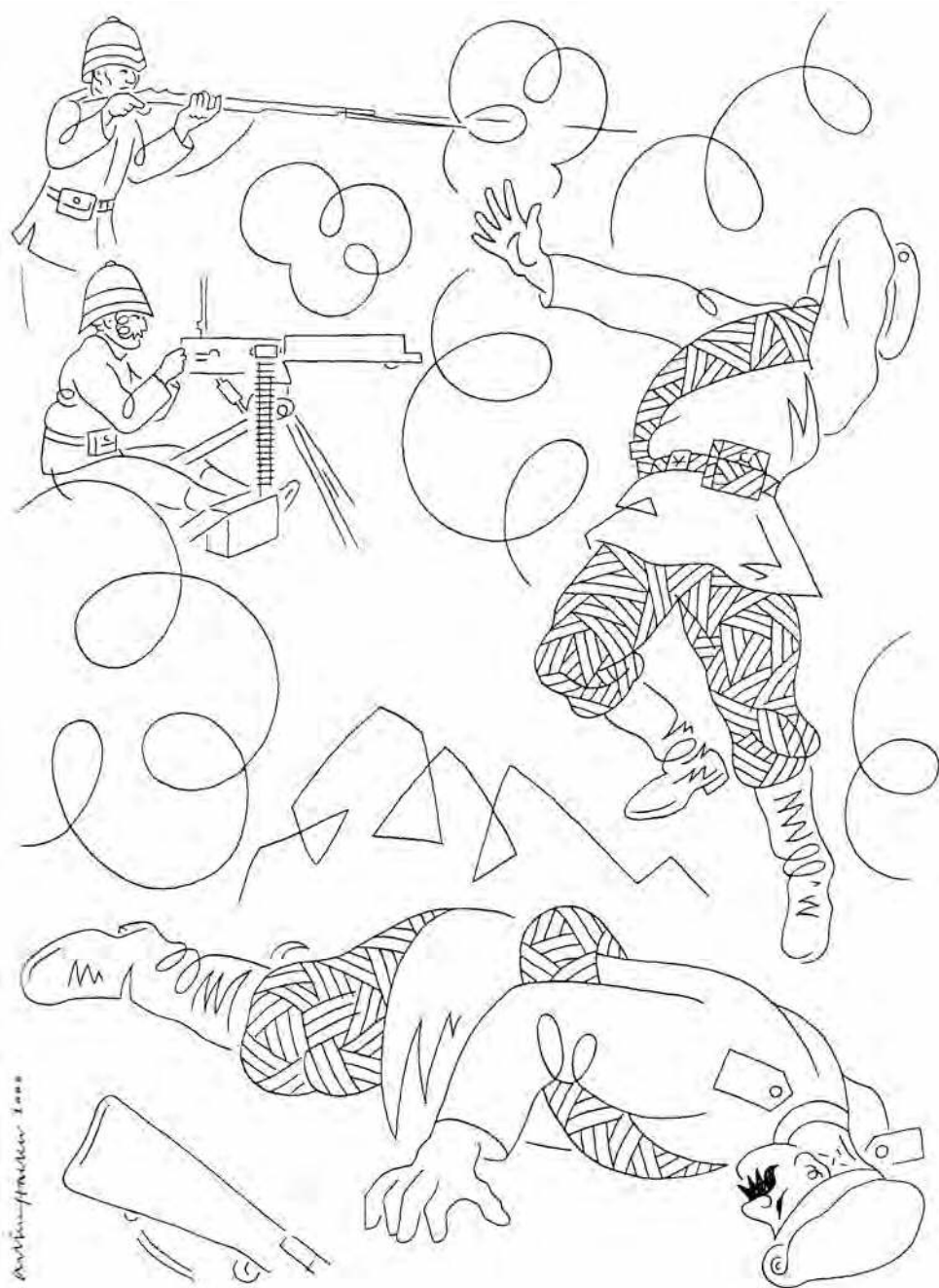
⁹ *Столет Й.* Чужой + Чужой: опыт коммуникации 3000-го года // *Cyberfemzine* 02, <https://sites.google.com/view/cyberfemzine-02/log/in/01>.

¹⁰ *Гваттари Ф.* Три экологии (1989). Часть 1. Перевод с французского Леси Прокопенко // *Syg.ma*, 14 января 2019, <https://syg.ma/@lesia-prokopenko/fiels-gvattari-tri-ekologhii-chast-1>.

¹¹ *Guattari F.* On the Production of Subjectivity // *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington: Indiana University Press, 1995. P. 4–7.

Алексей Кучанский

Родился в 1998 году в Виннице.
Художественный критик, эссеист.
Живет в Киеве.



The Volunteers' fire takes effect against the advancing Russian forces.

Артур Хакер «Волонтеры поражают огнем приближающиеся русские войска». Иллюстрация к переизданию повести «Задняя дверь», 2000. Предоставлено автором текста.

Николай Смирнов

Гонконг как апокалипсис

Гонконг наполнен апокалиптической чувственностью: от декадентских настроений, возвещающих «конец Гонконга, каким мы его знали», до радикального мессианства локалистов, полных решимости уничтожить старый мир, чтобы построить на его обломках новый. Эти и другие социально-эсхатологические позиции, которые борются за судьбу великого города-государства и выглядят противоположными друг другу, на самом деле представляют разные стороны единого апокалиптического комплекса. Обратимся вначале к общей характеристике этого комплекса, а затем опишем его специфику в Гонконге.

Апокалиптический комплекс трансформации мира

Традиционный апокалиптический комплекс — это мотив радикальной трансформации мира: он предполагает не только закат и разрушение этого мира, но и приход ему на смену мира *нового, лучшего*. Эта схема повторяется во всех важнейших эсхатологиях. Например, индуистская утверждает, что мы живем в конце очередной Кали-юги, четвертой и наихудшей из всех эпох, в конце которой придет мессия Калки и уничтожит погрязший в мерзости мир, после чего вновь наступит первая эпоха — «золотой век» Сатья-юга.

Иудейская апокалиптика межзаветного периода противопоставляет «мир, который придет» (*olam hab-ba*), в котором будут господствовать правда, мир и радость, богоборчес-

кому «миру, который есть» (*olam haz-zeh*). Христианская апокалиптика ожидает радикальной трансформации мира в лучшую сторону после второго пришествия Мессии. Особое место в христианской традиции занимают различные версии хилиазма, добавляющие в схему преображения мира тысячелетнее царство — «период торжества правды Божьей на земле», который предшествует Страшному Суду и наступление которого можно ускорить. Также эпоха перехода часто содержит период Великой Скорби, отмеченный возрастанием в мире зла и различных стихийных бедствий.

Детали и последовательность событий в многоступенчатой эпохе трансформации разнятся и достигают порой, например, у хилиастов, высокой степени сложности, однако все варианты сводятся к следующей схеме: *этот мир (секулярный век, падшее состояние) — трансформация — новый мир (лучший и более справедливый)*. Собственно раскрытию перипетий эпохи трансформации и посвящена последняя книга Нового Завета — «Откровение Иоанна Богослова», или просто Апокалипсис (от др.-греч. ἀποκάλυψις — раскрытие, откровение).

Апокалиптический миф основан на конституирующем для человека и теории фикций «ощущении конца», как показал Фрэнк Кермуд в своей влиятельной одноименной работе «Ощущение конца: исследования в теории литературных фикций». Так как человеческая жизнь ограничена и конечна, а мир безбрежен и неохватен, то, чтобы не сойти с ума и про-

* Текст подготовлен по результатам резиденции автора в ParaSite (Гонконг, январь 2019), реализованной в рамках сотрудничества между исследовательской программой «Контактные зоны: Дальний Восток (ЦСИ Заря)» и ParaSite.



Николай Смирнов. Коллаж с использованием обложек иноязычных изданий романа Василия Аксенова «Остров Крым». Предоставлено автором

должать жить, человек создает модели или фикции, которые адаптируют нечеловеческий мир под человеческий масштаб.

Фикции увязывают начала, середины и концы в некоторую логическую систему, причем связи и смыслы становятся видны только в точках конца. Именно поэтому так важна фигура человека на смертном одре, когда в последний момент он должен собрать воедино все, что происходило с ним ранее, в связную последовательность. Или Апокалипсис, когда в результате Откровения открываются смыслы мира. Как утверждает Кермоуд, воображение всегда находится в конце эпохи — в точке, где все смыслы собираются в единую перспективу.

Так как человек смертен (по крайней мере, пока), конец неизбежен. Однако с течением времени ощущение конца постепенно пронизывало каждую минуту нашей жизни: «уже в Евангелии Св. Павла и св. Иоанна была тенденция воспринимать Конец как то, что происходит каждую минуту; это момент, когда родилось современное понятие *кризиса*»¹. Это

значит, что человек должен в любой момент быть готов к концу мира и собственной жизни, а также к подведению итогов. Кризис здесь выступает как некий локальный апокалипсис: смена исторических эпох или этапов в личной биографии человека, когда старое перестает существовать, а на смену ему приходит новая эра и/или перерожденный человек. Таким образом, за любым личным кризисом или *fin de siècle* (конец эпохи) виден призрак апокалипсиса — архетип радикальной трансформации.

Так апокалиптическая чувственность проникла во все сферы нашей жизни. Капитализм только усилил эту тенденцию, сконструировав модернность как череду кризисов и катастроф. Но любой революционный проект также содержит апокалиптическую и мессианскую чувственность. Если мир полон присутствия дьявола (средневековая точка зрения), либо он устроен в корне неправильно и разбивается посредством цепи капиталистических кризисов, тогда мы должны подтолкнуть его к настоящему концу для того, чтобы потом построить более справедливый мир.

Позднесредневековый миф Иоахима Флорского (т.н. *иоахимитский миф*) лежит в основе многих революционных проектов Нового Времени². Он разделяет историю на три периода: царство Отца, царство Сына и царство Святого Духа. Мы находимся во второй эпохе, когда человечество сталкивается одновременно с присутствием в мире и Бога, и дьявола. Но этот период должен быть преодолен через трансформацию. Последняя отмечена длительным хаосом и борьбой Добра со Злом, многое в которой зависит от человека, после чего будет установлено царство Святого Духа, то есть мир без дьявола. Основываясь на этой идее, многие социорелигиозные группы стремились к радикальной трансформации общества, после которой все проблемы мира будут устранены.

По мере того как производимые капитализмом радикальные перемены ускорялись вплоть до наших дней, апокалиптические настроения симметрично росли, поскольку эти перемены воспринимались как признаки переходного периода. Однако в последние 30 лет мы наблюдаем новую волну этих настроений, частью чего является, например, теория *гиперверий* (*hyperstitions*), сформировавшаяся в среде философа Ника Лэнда в 1990-е годы. Согласно ей, гиперверия — это мощные фикции, которые способны трансформировать физическую реальность. Гиперверии кажутся приходящими из будущего, потому что они действуют как самосбывающиеся пророчества, подталкивая мир к радикальной разрушительной трансформации или «растоплению» (*meltedown*), которое кажется неизбежным и после которого, как считается, возникнет совершенно другое, постчеловеческое, состояние мира.

Здесь апокалипсис функционирует как место радикальной возможности. В результате, по утверждению исследователя Дельфи Карстенса, формируется гиперверная чувственность эпохи апокалиптического постмодерна как «аффективная тональность страха... настроение, среда или атмосфера... в которой каждая пора прислушивается к будущему»³.

Теория гиперверий, как и вся деятельность акселерационистов, к правому крылу которых принадлежит Ник Лэнд, вместе с рядом других теорий трактуют современность как спекуля-

тивную⁴. Это означает, что наше поведение определяется из *другого времени* (главным образом, из будущего) и *другого пространства*. Схожая логика задействована в инструментах финансовой спекуляции — финансовых деривативах, когда мы пытаемся предугадать будущее и принять решение на основе этого прогноза, то есть мы как бы формируем настоящее из будущего и одновременно боимся последнее.

Таким образом, мы видим, что апокалиптический комплекс — это сложносоставная конструкция, которая содержит не только гибель этого мира, но и неопределимую надежду на возникновение нового, лучшего мира. Апокалиптические настроения являются разновидностью «ощущения конца», которое необходимо человеку в процессе создания оперативных фикций, помогающих осмыслить этот мир и свою жизнь в нем. На протяжении последних двух тысяч лет апокалиптическая чувственность только нарастала, реализуясь через различные эсхатологические мифы, революционные проекты и переформатирование мира капитализмом в качестве мира-как-катастрофы, пока не выразилась с новой силой в различных механизмах спекулятивной современности в наши дни. Обратимся теперь к Гонконгу, который сегодня можно назвать *географическим гиперверием* (*geo-stition*) — настолько в нем сильна апокалиптическая чувственность

Гонконг как географическое гиперверие (*geo-hyperstition* или *geo-stition*)

Апокалиптическая чувственность в современном Гонконге объясняется сочетанием ряда факторов. Во-первых, Гонконг на протяжении 152 лет (1841–1941 и 1945–1997) был британской колонией, и не просто колонией, а островом-колонией. Связка между островом, колонией и империей здесь имеет принципиальное значение, потому что существует диалектика острова/империи, тесно связанная с мессианскими и апокалиптическими паттернами.

Дело в том, что остров часто служил образцом идеальной колонии как некая ограниченная и относительно изолированная локация — идеальный объект для колониального владения⁵. Киприотский исследователь Антонис Ба-

ласопулос утверждает, что колониализм в Новое Время невозможно отделить от инсуляризма (от англ. *insular* — «островной»)⁶. Как известно, основными владельцами колоний в Новое Время были империи. Но сама идея империи также базируется на вариациях несологического (*nesological*), то есть островного воображения. Все империи: от Римской и Китайской до современной Американской, включая Британскую и Российскую, — считали себя благословенной землей в центре павшего/варварского мира. Не говоря уже про архетипическую Атлантиду Платона — благословенную империю-остров.

Остров/Империя — это некое геополитическое единство, которое не только отличается от окружающего мира, но и способно изменить его по своему образу, являясь колыбелью или «куколкой» общего будущего. Но если остров/империя провалит свою миссию и падет, мы станем свидетелями катастрофы. Как заметил Фрэнк Кермоуд, мифологии империи и апокалипсиса очень тесно связаны. Поэтому неудивительно, что эпоха наибольшего расцвета национальных империй (вторая половина XIX века – 1914) была наводнена взаимными имперскими страхами и фикциями о падении родной благословенной империи под натиском врагов, что, в частности, проявилось в расцвете такого литературного жанра, как *фикция будущей войны* (*future war fiction*).

Предшественниками жанра стали англо-французские взаимные страхи, возникшие сразу после Великой Французской революции. Патриоты и алармисты Британской империи начали фантазировать о вторжении революционно настроенных французов через тоннель под Ла-Маншем или по воздуху на воздушных шарах. Однако расцвет жанра пришелся на вторую половину XIX века, когда появилась массовая печать и стало возможным стимулировать общественный невроз путем публикации фикций будущей войны и тем самым формировать общественное мнение и влиять на правительство. В авангарде процесса была Британия: именно здесь в 1871 была опубликована крайне резонансная «Битва при Доркинге» — повесть капитана Королевских инженерных войск Джорджа Чесни, крайне правдоподобно живописующая вторжение некоего германоговорящего

противника в Британию и ее последующее падение.

Возвращаясь к Гонконгу. В 1897 году в местной анлоязычной газете «China Mail» была опубликована псевдодокументальная повесть «Задняя дверь», в которой описывается падение Гонконга под натиском французских и русских войск. В то время происходило франко-русское сближение, и подобный союз выглядел вполне правдоподобным. Анонимное повествование наполнено реальной биографической, топографической и военной фактурой тех лет и патриотическим викторианским пафосом. Враг, как это водится в жанре *фикции будущей войны*, изображается вероломным и беспринципным, а собственные солдаты — исполненными доблести, чести и патриотизма. Несмотря на такие достоинства, Гонконг повержен в результате вторжения врага через «заднюю дверь» — неукрепленное южное побережье острова. Падение Гонконга становится началом краха всей Британской империи, что по законам жанра приравнивается к концу света. Выживший протагонист, от лица которого ведется повествование, с горечью констатирует, что жизнь в мире, где больше нет родной благословенной Империи, не имеет смысла. Он — фрустрированный индивид, который просто доживает свои дни.

Публикация повести была приурочена к очередным ежегодным учениям волонтеров и оказала на гонконгское общество и чиновников тот эффект, на который, по всей видимости, и рассчитывал автор. Копия повести попала на стол руководителей колониального офиса в Лондоне, а в прессе Гонконга развернулись серьезные обсуждения вопросов обороны колонии, которая уже через год была существенно усилена путем строительства ряда новых фортов, в том числе и на южном побережье острова. В 2001 году «Задняя дверь» была переиздана исследовательницей Джиллиан Бикли с сопроводительными текстами, анализирующими повесть и ее последствия в контексте истории Гонконга и специфики жанра *будущей войны*⁷.

Название переиздания «Захваченный Гонконг: кошмар '97 года» было явной спекуляцией на факте передачи Гонконга Китаю в 1997 году: в связи с этим в обществе Гонконг-



Zheng Mahler (в сотрудничестве с Рейджио Аояма) «Nostalgia Machines», 2019. Кадр из 3D анимации. Предоставлено автором текста.

га поднялись алармистские и апокалиптические настроения, только на этот раз захватчиками выступали не французские и русские войска, а материковый Китай. Передача 1997 года воспринималась в том числе и как конец Британской Империи. Принц Чарльз, отправляясь на церемонию, записал в дневнике: «таков конец Империи...»⁸.

Запутанность ситуации состоит в том, что факт передачи Китаю не был воспринят как деколонизация. Специфика Гонконга была во многом сформирована Британской Империей: например, с 1960-х годов колониальная администрация проводила политику формирования местной идентичности для того, чтобы купировать левые движения, призывающие к единению с Китаем времен культурной революции. В итоге передача 1997 года была воспринята либо как смена колониального мастера, либо как наступление еще более жесткого колониального периода: прозападно настроенная часть Гонконга самоидентифицировалась с прежним сувереном — англо-саксонским миром. Фантомные боли по утраченной империи сочетаются с эффектом переноса: теперь Гонконг, уже как наследник, а не часть Британ-

ской Империи, сталкивается с захватом со стороны тоталитарного Китая.

Противостояние Гонконг-Китай описывается не только противоборством Британии и Китая, но и неоднородностью китайского общества. Южный Китай, и Гонконг в частности, всегда был центром патриотической антицинской оппозиции и синкретичного хилиазма. Многие из числа религиозных народных сект, сражавшиеся с «иностранной» Цинской династией, такие, как Белый Лотос, базировались в Южном Китае⁹. Здесь также можно упомянуть *Небесное королевство Тайпин*, которое, сформировавшись в Южном Китае во второй половине XIX века и синтезировав синкретическую мессианскую религию из христианства и народных китайских верований, в какой-то период завоевало практически весь Китай.

Во время поздней Цин Южный Китай и Гонконг выполнили роль революционного рычага. Именно здесь Сунь Ят-Сен, восхищавшийся Тайпинским восстанием, и Енг Ку-Ван сформулировали свой мессианский проект переустройства материкового Китая. Исследователи указывают на связь между христианским

мессианством и революционными планами в свете крещения Сунь Ят-Сена, но все несколько сложнее: христианский мессианизм и западный революционный арсенал соединился в Гонконге с патриотическим китайским хилиазмом и его традиционным оружием — кунг-фу.

После того как Китай стал коммунистическим (1949), многие националистически и патриотически настроенные интеллектуалы мигрировали в Гонконг вместе с традиционной китайской культурой, в частности, с практиками каллиграфии и кунг-фу. Расцвет индустрии боевых единоборств в Гонконге был обусловлен именно этой причиной. Так, например, Ип Ман — учитель Брюса Ли — перебрался в Гонконг из Южного Китая после начала Японской оккупации в конце 1930-х. Здесь он открыл первую коммерческую школу кунг-фу, что способствовало распространению китайских боевых искусств по всему миру. Сегодня Китай, соединивший социалистические принципы маоизма с национальным патриотизмом и рыночной экономикой, снимает кинематографическую сагу про Ип Мана, где последний борется с различными злодеями, олицетворяющими геополитических врагов китайской нации, такими, как японский генерал или британский боксер. В этих фильмах становится явным национал-патриотический фон кунг-фу, но ничего не говорится о том, что реальный Ип Ман был противником коммунистического Китая.

Многие из антикоммунистически/патриотически настроенных китайцев, оказавшихся в Гонконге после 1949, подобно Сунь Ят-Сену сохраняли надежду трансформировать материковый Китай с помощью «другого Китая» — свободного и капиталистического Гонконга. Большое количество людей верило и все еще верит в особую роль Гонконга как колыбели или «куколки» для трансформации всего Китая по собственному образцу. Интересно, что Дэн Сяопин, предлагая модель «одна страна – две системы» для сосуществования Гонконга и Китая, отметил, что особый режим необходим Гонконгу до 2047 года, а дальше... он не понадобится. Конечно, идеолог либерализации Китая не имел в виду, что Гонконг будет поглощен тоталитарным обществом, скорее подразумевалось, что к тому времени весь Китай изменится до состояния Гонконга 1980-х

годов. В этом смысле роль, которая отводилась Гонконгу, была уникальна, и, надо сказать, его миссия в каком-то смысле оказалась выполнена: достаточно посетить выросший за последние 30 лет на границе с Гонконгом мегаполис Шеньчжень — китайскую «силиконовую долину».

Однако роль мессианского острова — «куколки» грядущей трансформации, сопровождается образом потенциально проваленной миссии и соответствующими нервозностью и страхами. Что, если тоталитарный Китай захватит/растворит благословенный остров прежде, чем тот сможет оказать свое спасительное действие? Эти страхи существовали в британском Гонконге, но они многократно усилились после передачи его Китаю в 1997-м. Здесь возникает удивительная параллель с романом Василия Аксенова «Остров Крым», написанным в 1979-м.

В романе Крым является островом, а не полуостровом — именно поэтому большевики не смогли завоевать его в 1920-х годах. К 1970-м Крым представляет собой «другую Россию», выстроенную под руководством белой армии, — процветающую и капиталистическую. При этом местные влиятельные силы в лице консервативных либералов вырабатывают план объединения с коммунистической Россией. Они хотят трансформировать материковую Россию путем крымского примера, то есть видят свой остров в качестве мессианской колыбели для будущей общей судьбы. Им противостоят их дети, местные локалисты, которые говорят о крымской нации и даже пытаются выработать особый крымский язык, полный американизмов. Консервативные либералы выигрывают выборы и начинают процесс объединения. В конце романа на остров вторгаются коммунистические войска. Местные либералы — пан-русские патриоты, больше не нужны, их судьба печальна. Протагонист понимает, что совершил непоправимую ошибку и они все потеряли свой благословенный остров Крым.

Описания Крыма у Аксенова поразительным образом напоминают Тайвань 1970-х или Гонконг 1990–2000-х: кажется, он не только предсказал аннексию Крыма Россией, но и ситуацию в Гонконге в наши дни. Ведь на протяжении последних 150 лет китайские патриоты,

собирающиеся в Гонконге, лелеют надежду изменить Китай по образцу свободного острова. Последние десятилетия им наследуют центристские демократические силы. В этом вопросе к ним примыкают «старые» левые, поддерживающие универсальные демократические идеалы 1960-х годов. Им всем противостоят их дети и внуки — локалисты, которые не верят в успех миссии Гонконга на ниве общей китайской судьбы.

Позицию тех, кто верит в демократическую миссию Гонконга, ослабляет динамика экономических процессов в Восточной Азии на протяжении последних 30 лет, а именно — переход лидерства, который сопровождается переносом дистопичного воображения. На первом этапе, в первой половине 1980-х годов, образы будущих дистопий были созданы американским киберпанком на основе японских мегаполисов, так как в то время казалось, что японская экономика обгоняет американскую. Потом, в 1980–1990-х годах, Япония утратила свое лидерство в Восточной Азии благодаря укреплению йены и подъему «Азиатских Тигров»: Тайваня, Гонконга, Южной Кореи и Сингапура. Вместе с этим Япония перехватила киберпанковское дистопичное воображение и спроецировала его на Гонконг как на новый образ будущего, которое приходит под флагом чужого экономического доминирования.

Сегодня Гонконг полон дистопичного воображения, и в каком-то смысле это аналог японской ситуации 30-летней давности: ведь роль Гонконга в общекитайском ВВП упала с 27 % в 1993 году до 2,9 % в 2017-м. Гонконг больше не значит для Китая так много в экономическом смысле — вот горькая реальность, порождающая дистопическое видение и апокалиптическую уверенность в том, что будущее этой территории никогда не будет таким ярким, как было его прошлое. Этот процесс передающегося в рамках киберпанка дистопического воображения между США, Японией и Гонконгом исследует базирующийся в Гонконге коллектив Zheng Mahler в своем проекте «Nostalgia Machines».

В экономическом смысле Гонконг рискует раствориться в Китае. Эта динамика, вместе с постоянным ожиданием знаковых дат (1997 — после китайско-британской декларации 1984 года, 2047 — после 1997), переводит

Гонконг в спекулятивный режим существования. Никогда не заканчивающееся ожидание неизбежного дистопичного будущего стимулирует чувство призрачности настоящего¹⁰.

Все эти факты (диалектика острова/империи, традиции синкретичного христианско-китайского хилиазма, потеря экономического доминирования, факт передачи в состав Китая) приводят к тому, что Гонконг наполнен апокалиптической чувственностью. Можно сказать, что Гонконг сам превратился в образ географического гиперверия — стал *geo-stition*. Но, как мы стремились показать, апокалиптический комплекс содержит несколько очень разных позиций: от декаданса и отчаяния по поводу разрушения привычного мира до воинственных настроений защитить уходящую реальность и мессианской решимости разрушить старое, чтобы построить новое. Все эти позиции существуют в современном Гонконге.

Одну из них, заключающуюся в мессианстве Гонконга в отношении того, чтобы сделать весь Китай демократичным, мы уже упоминали. Можно обобщить, что речь идет обо всех тех, кому безразличны события на площади Тянаньмэй в Пекине в 1989 году — с тех пор Гонконг ежегодно проводит крупнейшую акцию памяти. Эта позиция укоренена в южно-китайском и синкретичном христианско-гонконгском хилиазме. Апокалиптическая установка здесь как бы «спрятана» за декларациями позитивной трансформации общекитайского пространства.

Ситуация переворачивается в многочисленных примерах декадентской, пессимистической позиции, упивающейся бессильным апокалиптическим воображением. Например, нашедший фильм «Десять лет» (2015) демонстрирует целый спектр различных оттенков ностальгии и отчаяния. Критики описывают фильм как «изображение худших страхов Гонконга»¹¹. Им вторит многочисленная социополитическая аналитика, которая регулярно порождает формулы наподобие: «реквием по Гонконгу» или «это может быть конец Гонконга, каким мы его знаем»¹².

Другие пытаются использовать фикции как средство для желаемых перемен. Художник Анжела Сю в рамках проекта «Темная жидкость» опубликовала ряд научно-фантастиче-

ских произведений, изображающих дистопическое будущее Гонконга. Вот как Сю описывает мотивацию участников проекта: «эти люди делают вклад в формирование нашего будущего, или, скорее, они спекулируют на множественных будущих через свои акции и ежедневные практики»¹³. Дистопичные фикции здесь работают как инструмент активиста.

Все перечисленные позиции критикуются локалистским движением, возникшим после 2014 года и демонстрирующим наиболее витальную апокалиптическую установку. Самые радикальные декларируют цель создания нового, независимого Гонконга на руинах старого. Например, так называемый блок *выжженной земли* (*scorched-earth bloc*) пытается ускорить политическое вырождение города, чтобы все больше и больше местных жителей «просыпалось» и поднималось против Пекина. Некоторые готовы умереть, чтобы воплотить свой демиургический проект. Эта позиция созвучна радикальным протестантским и реформистским установкам — вот почему среди активных участников локалистского и нативистского движения можно обнаружить новые горизонтальные церкви наподобие *Slow Church*, чьим девизом является «ре-ре-формация». У гонконгского нативизма есть свои яркие идеологи, такие, как Гораций Чин Ван-кан — «крестный отец локализма», который разработал довольно убедительную теорию гонконгской нации и города-государства.

Любой локализм — это образец апокалиптического воображения, географическое гиперверие (*geo-stition*), которое воплощает себя через дискурс и политическую борьбу, которую оно вдохновляет. Локализм запускает магию трансфигурации мира и, как любое радикальное преобразование, сопровождается сильной религиозной и апокалиптической чувственностью. Эта одержимость преобразованием мира питает геополитическое творчество посредством слияния политики, воображения и теологии. «Нео-Китай прибывает из будущего» — заметил однажды Ник Лэнд по поводу гиперверий. Эта фраза может считаться формулой любого локализма, воплощающего себя с помощью географического гиперверия. Новый Гонконг прибывает из будущего через активность местных локалистов. Именно

так происходило рождение наций-государств на протяжении Нового Времени.

Локалистское движение — это самая пассивная и энергичная часть гонконгской апокалиптики и протестов последних лет. Локалисты критикуют и умеренных демократов, и старых «новых левых», и активистов движений оккупай, презрительно называя их «левачками» или, точнее, *leftards* — неологизмом, составленным из слов «левый» и «ублюдок». Все это прекраснотушие, на их взгляд, как минимум, не работает. В то же время, они пытаются дистанцировать себя от старых националистических движений, учесть их изъяны, утверждая, что в эпоху неолиберального глобализма локализм переопределяется и судить об этих новых явлениях с помощью старой левой критики в адрес национализма — неадекватно.

Тем не менее, кажется, что в пылу нативистской одержимости достаточно легко забыть о том, что мир взаимосвязан и невозможно честно и надолго обеспечить процветание одной его части, отгородившись от остальных. Чтобы сделать это возможным, нужно менять весь мир. И это другая позиция преобразования мира, которую художник и активист Ли Чун Фунг демонстрирует в своем фильме «Границы». Фильм представляет из себя фикцию альтернативной истории, в которой Гонконг разделен стеной на две части: северная находится под управлением Пекина, а южная — Великобритании. Южный Гонконг переживает серьезный кризис, а северный, наоборот, процветает, в результате чего люди начинают бежать в коммунистический Китай. Жители обеих частей воспринимают друг друга в качестве главных врагов, в то время как и те, и другие управляются олигархическими элитами. Ли Чун Фунг заканчивает фильм цитатой Ву Жонг Сианя — политического активиста и троцкиста 1970-х годов: «Почему бы не подняться и не попытаться построить идеальное общество?»

Это классическая левая политическая позиция, которая использует марксистский классовый анализ, чтобы показать, что элиты везде одинаковы и преследуют, прежде всего, собственный интерес. В целях сохранения власти они создают искусственные границы, в том числе на уровне идентичностей, чтобы расколоть людей и заставить их бороться друг с другом, вместо того, чтобы объединиться и за-

брать власть у элит. Действительно, мировые элиты сегодня не так сильно отличаются друг от друга, как они стремятся показать. Россия хочет выглядеть более капиталистической, Китай более социалистическим, а США — менее тоталитарными, чем они есть на самом деле. Но все они идут в одном направлении — в сторону совмещения тоталитарной механики с высокими технологиями и неолиберальной экономикой. Может быть, Нео-Китай, который в режиме гиперверия прибывает из будущего согласно формуле Ника Лэнда, — это не локальный кошмар гонконгцев, транслируемый из Пекина, а новое грядущее мироустройство?

Кажется, что в мире все еще достаточно места для критической универсалистской позиции, хотя она и не очень популярна в современном Гонконге. Или, возможно, новые локализмы инкорпорируют в себя эту критическую позицию, но в отличие от «старых» левых методов, «снимают» ее и уводят на второй план, предлагая в новых условиях глобального неолиберализма единственно действенное средство сохранения прогрессивного разнообразия? Как бы то ни было, все эти установки работают в интенсивном спекулятивном режиме, представляя из себя различные стороны апокалиптического комплекса трансфигурации мира.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Kermode F.* The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue. Oxford University Press, 1967. P. 25.

² Подробнее смотри *Cohn N.* The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages. Taubes, Jakob. Occidental Eschatology.

³ *Carstens D.* Uncovering the Apocalypse: Narratives of Collapse and Transformation in the 21st Century Fin de Siècle. Dissertation presented for the degree of Doctor of Literature in the Faculty of English at Stellenbosch. P. 163.

⁴ Например, теории спекулятивной современности и спекулятивного режима постсовременности Питера Осборна и Армена Аванесяна соответственно, или концепция социальной логики дериватива Рэнди Мартина. См. *Martin R.* Knowledge LTD: Toward a Social Logic of the Derivative. Temple University Press, 2015.

⁵ *Edmond R., Smith V.* (eds), Islands in History and Representation, London: Routledge, 2003.

⁶ *Balasopoulos A.* Nesologies: island form and post-colonial geopoetics. Postcolonial Studies, Vol. 11, No. 1, 2008. P. 9–26.

⁷ *Bickley G.* Hong Kong Invaded! A '97 Nightmare. Hong Kong University Press, 2001.

⁸ Редактированные выдержки из дневника Принца Чарльза // The Telegraph, 23 Feb 2006. Доступно по <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1511203/Edited-extracts-from-Prince-Charles-travel-journal.html>.

⁹ Как известно, последняя династия имперского Китая, правившая страной с 1644 по 1912 год, была маньчжурского происхождения. Этот период был связан с унижением национальной гордости «настоящих» китайцев-хань, которые прежде создали такие великие традиционные китайские империи, как Хань (206 до н.э.–220 н.э.), Тан (618–907) и Мин (1368–1644).

¹⁰ *Abbas A.* Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

¹¹ *Tong E.* Ten Years: A film that speaks to Hong Kong's worst fears // HKFP, 7 February 2016. Доступно по <https://www.hongkongfp.com/2016/02/07/ten-years-film-speaks-hong-kongs-worst-fears/>.

¹² *Bush R. C.* A requiem for the city of Hong Kong // Brookings, 18 November, 2019. Доступно по <https://www.brookings.edu/blog/order-from-chaos/2019/11/18/a-requiem-for-the-city-of-hong-kong/>. *Bush R. C.* Commentary: This may be the end of Hong Kong as we know it // CNA, 20 November, 2019. Доступно по <https://www.channelnewsasia.com/news/commentary/hong-kong-protests-one-country-two-systems-fail-inequality-12105978?cid=FBcna&fbclid=IwAR3hhAaRL3Qz25OALedM4xDATs-jrlBQzFkse-qh9CV59Qx67k-v3YJCmzYw>.

¹³ *Fluid D.* Hong Kong: Angela SU, Things That Can Happen, 2017. P. 17–18.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Работает как художник, куратор, географ и исследователь с теоретическими фикциями касательно пространственных практик и репрезентаций пространства в искусстве, науке, музейной практике и повседневности. Живет в Москве.



Эрик Кессельс «Человеческий зоопарк», 2018. Работа создана по заказу RIBOCA1.
Фото Владимира Светлова. Предоставлено художником.

Сергей Бабкин

Что смешного?! Искусство, юмор и климатическая катастрофа

Сценарии апокалипсиса чаще всего — сценарии будущих событий, в ожидании которых находится человечество. Но может, имеет смысл представить апокалипсис как нечто растянутое, длящееся — здесь и сейчас — и вполне заметное? Ход климатической катастрофы мы вполне можем почувствовать на своих шкурах: и речь не только о погодных аномалиях и природных катастрофах, но и об изменении в повседневности и в языке. Это вплетение длящегося апокалипсиса в повседневность как будто сбивает пафос с того, что должно восприниматься как трагедия. Как заострить серьезность положения и можно ли это сделать средствами искусства? Я думаю, что да — и в том числе методами комического возможно во многом благодаря тому, что апокалипсис остался частью современной культуры, да еще и в новых сценариях. Применив его к возвышенному глобальной катастрофы, мы получим инструменты для взаимодействия в ее условиях. И я говорю не о психологических *coping mechanisms*, а о том, как мы можем подойти к критике способа производства, который к катастрофе и привел, при этом не используя такой привлекательный метод, как самобичевание.

В искусстве удачные примеры комического подхода к вопросу климатической катастрофы встречаются редко. Они возникают скорее как разрывы в общем трагическом нарративе о катастрофе: чаще всего мы видим или обращение к возвышенному, или требование прямого действия. Серьезность в принципе стала требованием к политическому высказыванию. Ирония и юмор в последние годы

прочно ассоциируются с неореакционными политическими силами — вроде американских аль-райтов, которые за время президентской предвыборной кампании в США успели поставить производство вирусного юмористического контента на службу правым популистам и сделать своим символом лягушонка Пепе, ранее относительно нейтрального героя современного юмористического канона. Чаще всего это юмор, вызванный отрицанием любого авторитета, записанного в саму архитектуру сетей¹. Юмор стал прочно ассоциироваться с шитпостингом, который, по словам Тары Бертон, «отрицает любой анализ... Шитпостеры ставят риторические ловушки для своих врагов, у которых чаще всего действительно есть мнение»². Проявления юмора выполняют роль, которую раньше играл спам, то есть практика по заваливанию чатов бессмысленными сообщениями с целью саботировать разговор. Это как будто инструмент обесценивания коллективной работы по производству смысла, выставление проекта эмансипации как чистой видимости, гомогенизация всякого различия перед лицом презрения.

Иронию, наряду с трансгрессией и сентиментальной тоской по 1980-м и 1990-м годам, как элемент медиаинструментария неореакционеров рассматривает и Ана Тейшейра Пинто в своем тексте «Капитализм с трансчеловеческим лицом»³. Она соглашается с медиатеоретиком Флорианом Крамером, что «альт-райтов можно описать как сплетение полусовместимых идеологических формаций, сплоченных вокруг машины по производству



Орхан Гусейнов «Глобальное потепление», 2017.
Кадр из видео. Предоставлено автором текста.

мемов, пожалуй, их главного центра силы»⁴, и предлагает для описания ситуации его термин «weaponization of carnival» (в неловком переводе — оснащение карнавала оружием), сравнивая культуру мемов с карнавалом почти в буквальном смысле. Юмор ультраправых в дальнейших рассуждениях Пинто вводится в одну систему с их практически самовоспроизводящейся из-за своей формальной гладкости цифровой эстетикой «фашвейва» и «трэмпвейва».

Герт Ловинк в рамках анализа культуры реакционного интернет-юмора цитирует свой разговор с Ником Срничеком, в котором последний пытается объяснить успех неореакционного интернет-юмора тем, что за ним стоят определенные нарративы, присутствующие у Трампа и ультраправых. Ловинк и Срничек ставят задачу сформулировать медиастратегии, которые могут стать полезными в противостоянии альтрайтовской машине производства соблазнительной иронии. Достаточно ли для этого производства своего рода контр-мемов? Нет, нужны новые нарративы. Ловинк: «Мемы — идеальный способ внедриться в историю — но какую? Призыв к новым нарративам перекликается с призывами “продвинуться дальше фрагментов”, как выразилась Джоди Дин в своей книге 2016 года “Толпы и партия”»⁵.

Может ли таким нарративом стать длящаяся катастрофа изменения климата? Думаю, да, если мы сможем позволить себе хотя бы

в какие-то моменты отказаться от все еще распространенной оценки климатического апокалипсиса как возвышенной непознаваемой сцены. Несмотря на масштаб и изобилие деталей, среди которых даже располагающие к регистрации человеческими средствами познания не смогут быть в достаточной полноте записаны и осознаны, нарратив или нарративы у нее все же есть — и их можно считать. Все эти истории записаны во множестве текстов, обозначающих вклад «капитализма ископаемых ресурсов»⁶ в изменение климатических условий, вымирание видов, истощение недр и т. д. Это нарративы, созданные в марксистских, феминистских, деколониальных, квир- и других эмансипаторных критиках.

Интернет-юмор, корпус которого состоит из изображений-мемов, виральных видео и крипи-паст, работает в качестве матрицы для производства современного комического. Сомнительные абсурдные сочетания случайных вещей, однако, обнаруживают в себе новые mind-blowing содержания, открытые финалы сюжетов, основанные на тавтологии, возможность постепенной и, тем не менее, быстрой трансформации контента до содержательной неузнаваемости по сравнению с оригиналом, но с сохранением структуры — все эти тропы прочно ассоциируются именно с комическим, в производстве которого в других областях культуры используются похожие приемы.

Думаю, комическое в искусстве предоставляет уникальную возможность внедрения и проявления политического. Следуя за анализом комического, начатого Владимиром Проппом в «Проблемах комизма и смеха», отметим непродуктивность разделения комического на «высокое» и «низкое», где первое якобы создается эстетическими средствами, а второе — как-то иначе⁷. Рассмотрение комического как чего-то, достигаемого эстетическими средствами, позволяет обозначить его участие в распределении чувственного, а значит, согласно Жаку Рансьеру, и в политике. Я бы даже сказал, что юмор становится областью, в которой перераспределение чувственного настолько интенсивно, что становится «видимым», как и в карнавале, где привычное изменяет свои позиции, а тайное оказывается способным к раскрытию из-за со-

крытия чего-то другого. Более того, юмористическое становится инструментом подрыва определенного режима распределения чувственного на повседневной основе: хотя бы терапевтически.

Однако вернувшись к критике оснащения карнавала оружием, в приветствие юмора как политического инструмента в современном искусстве необходимо внести поправку: насмешливый юмор, то есть тот, в котором высмеивается некое кажущееся отрицательным качество (идеологического) противника, по моему, работает все же как инструмент полиции. Разделение на тех, кто смеется и над кем смеются, только закрепляет существующие идентичности и их распределение в реестре, особенно когда относительно вопроса климатической катастрофы в итоге организовались два непримиримых лагеря, сформированных

вокруг неприкосновенных аксиом о существовании и отрицании климатической катастрофы «сообществ». Думаю, что именно климатическая катастрофа требует в том числе ироничного подхода в попытках раскрыть ее истоки и определить их не как спекуляцию, но крепче вписать в существующие знания об истории, общественном устройстве и климате, а также способах их описания. Юмор, объектом которого становится само знание о климатической катастрофе, либо опыт проживания этого длящегося апокалипсиса, а может быть, и спекуляция об облике мира после него, должен стать инструментом, обеспечивающим приостановку конвенционального для того или иного «лагеря» режима понимания катастрофы, залогом настройки новых связей между объектами мысли и чувствования. Такой подход, «снижающий градус»



Орхан Гусейнов «Глобальное потепление», 2017. Кадр из видео. Предоставлено автором текста.



«Бюро мелодраматических исследований» «Над погодой», 2015. Кадр из видео. Предоставлено автором текста.

в восприятии климатической катастрофы как проявления возвышенного и непреодолимого, позволяет как сильнее закрепить связи между катастрофой и ее антропогенным происхождением, так и подарить надежду на возможность изменения и преодоления, поскольку то, над чем возможно смеяться, — это то, что мы уже прошли, а те отношения, что породили катастрофу, требуют прощания с собой.

Стоит заметить, что произведение искусства, использующее юмор в качестве ключевого метода, потенциально (если не принимать во внимание проблему копирайта) обладает возможностью быть дистрибутировано не только в сети выставочных пространств. Да, в них такие произведения играют особую роль, становясь точками разрыва часто в чересчур драматичных и дидактичных выставках, благое намерение которых — активировать климатическую катастрофу как часть общественного ландшафта. Другой потенциальный способ дистрибуции, обеспеченный использованием юмора, — вирусный (который, впрочем, ставит проблему определения таких сгустков контента как произведений искус-

ства). Произведения искусства, которые я бы хотел далее рассмотреть как примеры использования комического в разговоре о климатической катастрофе, используют различные юмористические приемы (а некоторые в определенной ситуации вообще могут показаться претенциозно трагичными), но представляют ценность как агенты реабилитации комического в качестве инструмента критики.

Видео азербайджанского художника Орхана Гусейнова с незамысловатым названием «Глобальное потепление» — это 20-минутная нарезка сцен из разных мексиканских сериалов о семейных и любовных перипетиях, как будто бы эталонных образцов «теленовелл». Но испанская речь заменена записанным на азербайджанском текстом, который исступленно произносят актеры дубляжа. В каждой сцене бушуют страсти, но разговоры ведутся только об одном — глобальном потеплении. В одной из сцен героиня со слезами на глазах объясняет, какие антропогенные процессы

привели к изменению климата, а ее юная собеседница-дочь занимает позицию недоверия и называет климатическую катастрофу спекуляцией. В другой — разговор ведется между бизнесменом-промышленником и его возлюбленной. Последняя (и вновь через всхлипывания) просит его подумать о загрязнении, причиной которого является его завод, и остановить производство. В еще одной сцене героиня сбрасывает свой автомобиль с обрыва, тот взрывается. Затем она рассказывает о своем поступке родителям:

— Я уничтожила свою машину. Она слишком сильно загрязняла атмосферу.

— Ты правильно поступила, дочка.

— Это было не ради вас. Знайте: все, что я сделала, было ради планеты.

Каждая сцена начинается с интертитра с названием несуществующей теленовеллы «Глобальное потепление» — он появляется на фоне обрушающихся ледников, нефтеперерабатывающих заводов, туленьих лежбищ.

Гусейнов — художник постсоветского пространства, где латиноамериканские теленовеллы сыграли особую роль в трансформации культуры с приходом неолиберального капитализма. Доступные по форме и содержанию, насыщенные театрализованными эмоциональными диалогами, они стали инструментом исследования чувственности «западного» общества, а для нас сейчас — и таким же инструментом для исследования чувственности и эстетики первой половины периода после распада СССР. Технически Гусейнов повторяет культурно-специфичную для постсоветского пространства практику дубляжа. Эта вызывающая смех подмена речи указывает и на невозможность встраивания «глобального» вопроса в бытовую речь субъекта в обществе глобального же капитализма, на отсутствие доступа к возможности осознать себя как часть глобальной сети взаимосвязей, а в итоге и быть экологичным по версии Тимоти Мортон⁸ — на разных масштабах сети. Выбор теленовеллы как некоего дидактического «эталона» чувственности при капитализме для многих людей постсоветского пространства указывает и на необходимость осознания крепкой связи между капиталистическим способом производства и климатической катастрофой. Но одновременно с этим, если юмо-

ристический эффект, вызванный как будто нелепым дубляжом и несоответствием драматичных ситуаций и тематики разговоров, скорее всего, говорит о тревожащей невозможности выразить в речи глобальный масштаб климатической катастрофы, то это может обозначать и необходимость поиска новых способов говорения о глобальном потеплении — именно в быту, со встраиванием этого сценария в микроуровень повседневности.

«Над погодой» — видеоработа румынского дуэта «Бюро мелодраматических исследований» (Ирина Георге и Алина Попа). Это короткое видео работает по принципу коллажирования. Само оно снято методом, похожим на рирпроекцию: ретро-автомобиль с главными героинями, самими художницами, одетыми по американской моде 1950-х, «едет» по румынскому промышленному городу Плоешти, центру местной нефтяной промышленности. Еще одно наложение — звучащая из радио в автомобиле песня из мелодрамы Дугласа Сирка «Слова, написанные на ветру», главные герои которой — дети техасского нефтяного магната. Радио передает и новостную сводку об апокалиптических климатических явлениях, происходящих по всему миру. Тем временем героини обсуждают намечающуюся вечеринку по случаю полугодовой годовщины свадьбы одной из них. Есть опасение, что алармистские радиосообщения все испортят: люди паникуют из-за погодных явлений, а это еще сильнее «портит погоду». После обмена шутками, неслышными зрителю, и продолжительного хохота героини начинают петь турецкую песню, хит «Евровидения» в 1980-х «Pet'r Oil», посвященную нефти и ее влиянию на современный мир.

Видео использует элементы, которые обладают потенциалом комического — коллажность, избыточность театрализованной игры актрис-художниц, различные странные намеки на абсурдность их положения (так, спидометр автомобиля неизменно показывает 0 км/ч), — однако комичное тут существует на границе с неудобным, если не отвратительным. Возможно, из-за неловкости, которой

окружена голливудская мелодрама 1950-х как жанр. Анализом скрытых за фасадами нуклеарных американских семей, главных героев этих фильмов, отношений власти, репрессий сексуальности и подавления субъектности, ксенофобии занимался, например, Тодд Хейнс в своих фильмах «Вдали от рая» и «Кэрол». «Бюро мелодраматических исследований» использует похожие образы и культурные реминисценции как тесно связанные с истоками общества потребления и экономики перепроизводства, завязанных на использовании ископаемых органических ресурсов вроде нефти и газа. Унылый румынский промышленный ландшафт, этот отталкивающий (и как будто выталкивающий из себя роскошный ретроавтомобиль героинь) фон, — а похожие пейзажи сейчас используют для высмеивания восточноевропейского образа жизни, следствия не свершившегося большого проекта, — обращает нас, с одной стороны, к глобальному характеру нефтяной экономики, с другой — становится комичным фоном для обсуждения вечеринки под открытым небом, которую так легко могут испортить погодные условия времен апокалипсиса и сопутствующая им паника. И все же машину потребления и производство наслаждения не остановить даже во времена глобальной катастрофы, да и как это сделать с вещью, которая воспекает сама себя и ресурс, на изъятии которого из недр она держится.

Видео польской художницы Агнешки Польской «Новое солнце» — 12-минутный монолог Солнца, изображенного в конкретности его классификации как «желтого карлика», но снабженного двумя большими карими глазами, большим наглым ртом и чуть вздернутым носом — прямо как Луна из британского юмористического сериала «Майти Буш». Солнце произносит речь Наблюдателя за человеком и человечеством, а подвижность между обращением к множеству и его частью обеспечивается обращением к некоему «you». Речь — о катастрофе, после которой исчезнут язык и правосудие. О любви, которую испытывает Солнце к человеку, но любовь эту выразить

человеческим языком невозможно, поскольку она существует в невообразимых масштабах и совершенно иной темпоральности. О коллапсе системы организма человека и системы как таковой, всего человечества — под взглядом и жаром Солнца.

Трагичный монолог произносится нелепым мультяшным персонажем, чья речь время от времени переходит в другие регистры. В начале видео Солнце исполняет песню о словах, которые могут потерять смысл в результате глобальной катастрофы. Она прерывается возгласом: «Убирайся со сцены, сволочь!». А в какой-то момент Солнце начинает стендап-номер, сопровождаемым фоновым шумом, который издает находящаяся за кадром аудитория. Шутки — конечно, в том числе и о погоде, постепенно становятся непонятны слушателям, которые резко высказывают негодование и требуют, чтобы комик Солнце вновь покинул сцену.

Художница сравнивает своего героя-Солнце с ангелом Вальтера Беньямина⁹ ... Однако если образ беньяминовского ангела взят из произведения Пауля Клее и умудренность в нем прочитывается одновременно с невинностью, то Солнце Польской больше походит на некоего условного интернет-персонажа. Подобные физиономии встречались в ранних мемах, в том числе из серии FUUUU-, а последние пару лет они стали основой многих новых «постироничных» мемов.

Изобилие коммуникации, выраженное в том числе в безостановочном движении подобных образов по сети, для Польской — катастрофическая ситуация для ее наблюдателя, который не может найти в себе силы реагировать на этот сопровождающий развал мировой системы хаос.

Но в качестве ключевого комического эффекта, который постепенно замывается в ходе видео, стоит обозначить антропоморфизацию главного героя, безучастного небесного тела, которое за счет способности к речи внезапно проявляет эмпатию к тому, за чем наблюдает. И это не просто отсылка к комедийным шоу, но одновременно и к мифическим антропоморфизациям стихий. Другой эффект этого приема — постановка вопроса о возможности понять мировую экологическую систему за пределами человеческого,

осознать неуниверсальность и периферийность человеческих категорий по отношению к гиперобъекту климата.

Работа Эрика Кессельса «Человеческий зоопарк» была показана на I Рижской биеннале современного искусства в 2018 году и завершала экспозицию на территории здания биологического факультета Университета Латвии. Кессельс разместил множество найденных фотографий среди экспонатов факультетского музея — таксидермированных тел разнообразных животных: от беспозвоночных до млекопитающих. Снятые на пленку фотографии изображают нелепые иногда постановочные ситуации — люди на них чаще всего просто дурачатся. Снимки переключаются с внешним видом животных, их позами или теми аспектами их антропоморфизирующей психологизации, которыми наделяют их литература и фольклор.

Юмористический эффект сравнения человека с животным, должно быть, можно назвать одним из базовых, и встречается он в самых ранних дошедших до нас комических литературных произведениях. Однако Кессельс в своем «Зоопарке» выстраивает сложную систему переключек и взаимовлияний образов и условий их экспонирования. Иначе говоря, люди и животные смешиваются в совмещенных экологиях. Человек утвердился лишь как еще один биологический вид, часть как системы классификации видов, так и разнообразных экосистем. В то же время другие животные находят место в экосистеме образов и произведенных человеком конвенций по их распределению в системе распределения чувственного.

Однако в проекте Кессельса есть и тревожное измерение, обеспеченное инфильтрацией в музейную экспозицию мотива смерти — как отдельного существа, так и целого вида, — предъявленного через забальзамированные или помещенные в формальдегид тела животных. Зритель обнаруживает себя в позиции наблюдения за уже ушедшим, чему вторит и аналоговый способ производства экспонированных фотографий. И это не про-

сто история человечества, но и история в широком смысле, история самой жизни. Использование именно фотографических отпечатков — в своей материальности контрастирующих с данными в условной непосредственности телами животных, — позволяет размышлять как о том, есть ли место собственно человеку в истории жизни или же он как вид может удостоиться лишь хрупкого образа, запечатлевшего его нелепость, так и о том, что за существо могло собрать такой музей, если бы он существовал вне контекста современного искусства. Может быть, это последний человек на Земле, и он/а просто решил/а напоследок от души посмеяться.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Lovink G. Overcoming Internet Disillusionment: On the Principles of Meme Design // e-flux, No. 83, June 2017.

² Burton T. Apocalypse Whatever // *Real Life*, December 13, 2016.

³ Pinto A. T. Capitalism with a Transhuman Face // *Third Text*, 2019.

⁴ Там же.

⁵ Lovink G. Overcoming Internet Disillusionment: On the Principles of Meme Design.

⁶ См. Malm A. *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. Brooklyn: Verso, 2016.

⁷ Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М.: Лабиринт, 2007. С. 11.

⁸ См. Мортон Т. Статья экологичным. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019.

⁹ Беньямин В. О понятии истории // Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.

Сергей Бабкин

Родился в 1991 году в Москве.

Сотрудник Московского музея современного искусства, куратор, художественный критик.

Постоянный автор портала aroundart.org.

Живет в Москве.



Гордон Паск «Диалог мобилей», 1968. Реактивная самообучаемая кибернетическая система, состоящая из пяти мобилей © 1968 г. Фото: Архив ICA, Лондон. Предоставлено автором текста.

Дмитрий Булатов

Сумма подвижных технологий

Лемовские аппараты

В книге «Сумма технологии», изданной в 1964 году, Станислав Лем выдвинул свой знаменитый лозунг «Догнать и перегнать Природу!». Размышляя в разделе «Две эволюции» о параллелях между естественной эволюцией биологических систем и эволюцией машин, он писал о заимствованиях технологий жизни как тактическом направлении конструирования «внежизненных» форм. Результат такой «имитологической работы-игры» — различные творения, инструменты и аппараты, которые невозможны без остающегося в силе до сегодняшнего дня «разделения на то, что обрабатывает и что обрабатывается». «В наших технологиях, — пишет Лем, — мы всегда имеем дело со строительным объектом и строителем, с операционной системой и оператором, с веществом и инструментом, но этой основной двойственности жизненные процессы не знают». И там же: «Живое само себя строит, само формирует, само регулирует и само создает».

Обратим внимание на два момента. Первый связан с инструментами и аппаратами, которые появляются в результате проектной деятельности, уже ничего общего с жизнью не имеющей, за исключением того, что она возникает из «самих методов жизни». Понятие инструмента здесь не основывается на изначальном разделении человеческого и нечеловеческого, естественного и искусственного, живого и неживого (оператор и операционная система, строитель и строительный объект и т.д.). В трактовке Лема эти инструменты и аппараты предстают перед нами как набор незамкнутых практик, где операционная система «сцепляется» с человеком — пользователем этой системы, технология — с природой, а объект — с субъектом, таким образом конституируя эти разделения в качестве «щедрого излишка», который многократно совершенствуется и ре-

конфигурируется по образу и подобию естественной эволюции. Иначе говоря, лемовские аппараты материальны (воплощают различные типы материальных «сцепок»), открыты (изменяют свои границы и свойства), динамичны (обладают порождающим характером) и дискурсивны (можно проследить историю взаимоотношений конституирующих их элементов).

Второй момент касается самой проектной деятельности. Конечно, в своих попытках «конструкторского» понимания биогенеза Лем всегда остается сторонником гуманистического подхода. О чем бы он ни писал — о био- и техноэволюции, астроинженерном деле или автоэволюции человека — ко всем этим вопросам Лем подходит с единой позиции; он называет ее «гуманистической и рациональной тенденцией». При этом его основной тезис, безусловно, онтологический. Он утверждает, что «человек не может непосредственно соперничать с природой: она слишком сложна», ее невозможно полностью знать и контролировать. Тем самым Лем признает, что отчуждение человека от природы и господство над ней являются в лучшем случае ошибочной стратегией. Поэтому из «вполне объективных» соображений нам остается своего рода проектирование в гуще вещей и их потенциальных преобразований — развитие *подвижных технологий*: форма «адаптивного» проектирования, основанного на открытом поиске возможностей, которые не могут быть исчерпывающим образом предсказаны заранее.

Человек-индивид и расщепление

О Леме пока достаточно; как насчет искусства? Только что намеченная линия мысли отсылает к медиаарту. В последние годы сразу несколько значимых мировых институций отметились ретроспективными обзорами искусства «новых медиа». Хронологически они охватыва-



Лев Термен — изобретатель первого электронного музыкального инструмента «Терменвокс». Из архива Центра экспериментальной эстетики «Прометей», Казань. Предоставлено автором текста.

ли почти 50-летний период работы художников на стыке искусства, информатики и программирования. Среди таких институций — Музей МоМА («Искусство и дизайн мыслящих машин в компьютерный век, 1959–1989», 2018), Музей Виктории и Альберта («Возможность и контроль: искусство в эпоху компьютеров», 2018), Центр искусств Уокера («Электрическое тело», 2019), Музей американского искусства Уитни («Запрограммировано: правила, коды и хореографии в искусстве, 1965–2018») и целая серия ретроспекций от Центра ZKM в Карлсруэ, который часто называют «Баухаусом электронного искусства». На этих выставках, наряду с работами современных авторов, было показано множество ранних произведений медиаарта. Диапазон направлений — от алгоритмического и software art, перформативных и экранных искусств, до кибернетического искусства 1960-х годов.

Самое любопытное в этих выставках — помимо интересных и необычных художественных решений — что вне зависимости от поколения, к которому принадлежат авторы, или техник, которые они используют в своих про-

изведениях, их работы отсылают к двум весьма разным способам существования в мире. Здесь в первую очередь я говорю о том, что философы называют онтологией — о мировоззренческих принципах, о том, какое видение окружающего предлагают нам эти произведения. Для большей наглядности можно сопоставить эти две «внутренние модели внешнего мира», но только лишь для иллюстрации мысли; мой анализ ни в коей мере не претендует на полноту. Первая модель. Работы этого класса объединяют тех, кто, так или иначе, представляет свои произведения искусства «новых медиа» в контексте и базовых концепциях, составляющих основы эстетики традиционного искусства. Центральным положением этой системы являются изображение и выраженное авторство человека — художника, который формирует некий образ на какой-нибудь поверхности (будь то компьютерная графика 1960-х, экранные проекции 1980–1990-х или симулятивная трёхмерная среда VR и AR 2000-х).

Такие работы узнаются мгновенно — все они привносят определенный тип отношений между автором, произведением и зрителем. Этот тип отношений всегда присутствовал в традиционном искусстве, только здесь он проявляется в усиленной и технологически опосредованной форме. Изображение в таких произведениях стремится к созданию иллюзии и визуальной полноте, в то время как зрителю — потребителю образов — предлагается пропустить эти образы через свое восприятие, игнорируя внешнее физическое пространство. Такими образами могут стать для нас, например, сеть вертикальных и горизонтальных линий в компьютерной графике Майкла Нолла, алгоритмические абстракции Веры Молнар и Манфреда Морра 1960–1970-х, интерактивные киноповествования Лин Хершман 1970–1980-х, виртуальные ландшафты Джеффри Шоу 1980–1990-х или современные полноразмерные анимированные проекции Норимичи Хиракавы. В основе всех этих изысканий лежит вера в господство автора-художника как над артефактом (свидетельством чего является распространенная точка зрения, что искусство есть то, что художник обозначает в качестве такового), так и над его значением, что подразумевает господство над зрителем и процессами его восприятия и интерпретации.

Зададимся вопросом: как такие произведения искусства побуждают нас думать об окружающем мире? Эта традиция в полной мере соответствует главной метафоре Нового времени («весь мир — театр»), которая отличается беспощадным дуализмом везде и во всем. Независимо от того, идет ли речь о полотне эпохи Возрождения, камере-обскуре XIX века, телевидении, компьютерном мониторе или иммерсивной VR-среде, мы имеем дело с «репрезентативным аппаратом», в основе которого лежит акт разделения. Это разделение реальности на людей и вещи, на знаки и способы их материализации, на то, что вводится в поле зрения и исключается из него. Можно понять это также как отделение художника от мира. Глядя на такие произведения, представляешь их продуктами мышления художников, абстрактными представлениями, сначала построенными мысленно — фигуры будут выведены на экран здесь и здесь, модель будет развернута по X, Y и Z, цвет и текстуры будут нанесены тут и там — а уже после поглощенными в образы и материальную форму. Таким образом, работы этого класса побуждают нас думать о себе как об индивидах, отделенных от всего остального мира и господствующих над ним извне. Именно это отличие обуславливает наше право держаться на расстоянии — там, откуда мы можем размышлять об окружающем и о самих себе. Человек-индивид, универсальная единица измерения, расщепление (лат. *digitatio*) и отделенность — таков перспективный строй этой модели искусства.

Децентрированное производство

Антропоцентризм и репрезентация работают рука об руку, поддерживая это мировоззрение. Они самыми разными способами наполняют нашу культуру, искусство, науку и технологию. И наш образ действий в мире, в материальном и в социальном смысле, тесно с ним связан. Мы действуем так, как будто мы единственные хозяева здесь. Предпринимавшиеся на разных этапах существования искусства «новых медиа» даже наиболее согласованные усилия выйти из-под гнета этих человекоцентристских сил не приносили успеха. Что не означает, конечно, что нам не стоит *присмотреться и прислушаться* к работам этой — второй — модели. Можно вспомнить, напри-

мер, одного из первых российских «медиаартистов» — физика и музыканта Льва Термена. Его устройства и аппараты не были представлены на упомянутых мной ретроспективных выставках, но я уверен, что практически за каждой «новомедийной» разработкой современного художника незримо маячит его тень. Аппараты Термена — это в чистом виде образец взаимодействия между «посредником-не-человеком» — устройством, которое «слушает» человека и «отвечает» ему — и «посредником-человеком», который использует только полет фантазии и хорошую координацию, чтобы следовать некой проявляющейся эстетике. Это децентрированное производство — единый процесс, в котором участвуют разные сущности и отношения между ними.

Я также вспоминаю и представителей кибернетического искусства 1950–1960-х годов. В своих проектах Гордон Паск, Николя Шеффер, Питер Зиновьев, Брюс Лэйси, Эд Игнатович постоянно напоминали о том, что мы находимся в *симметричных и открытых* отношениях с миром. Прекрасный пример тому — кибернетическая машина «Musicolo-



Николя Шеффер «CYSP 1», 1956. Кибернетическая пространственно-динамическая скульптура. Первое публичное представление произведения в театре Сары Бернар в Париже в 1957 году. Фото: И.Б. Вайль, журнал «Atomes». Предоставлено автором текста.



Эдвард Игнатович «Сенстер», 1970. Интерактивная роботизированная скульптура в экспозиции музея Эволюон, Эйндховен, 1970–1974 гг. Фото: Архив Philips. Предоставлено автором текста.

иг» Гордона Паска, которую он построил в 1950-х годах. Эта машина представляла собой эксперимент в области синестезии. Она преобразовывала исполняемую вживую музыку в световое представление, а главная хитрость заключалась в том, что алгоритм работы устройства зависел от уже исполненного ранее. При этом установить линейную связь между музыкальным исполнением и световым аккомпанементом было невозможно. Таким образом, музыкант был вынужден постоянно менять характер исполнения, адаптируясь к машине, рождалась импровизация, и представление превращалось в динамичную и децентрированную совокупность человека и машины — в буквальном смысле, посредством демонстрации отношений, которые могут существовать между людьми и неодушевленными структурами. Другими словами, «Musicolour» очень прямо и невербально представляла различные спо-

собы проживания между «человеческим» и «нечеловеческим».

Примеры такой традиции можно найти и в наше время. Сегодня среди медиа-художников, чье становление пришлось на 2010-е годы и чьи произведения отклоняют идеи антропоцентризма, много известных имен. Можно упомянуть британцев Джонатана Кемпа и Мартина Хоуса, идущих от алхимии эпохи Возрождения, симбиотических гибридов словенцев Саши Спачал, Шпелы Петрич и Майи Шмрекар, мета-биологические практики производства тела в проектах японки Sputniko! или норвежской художницы Ане Граф, или кибернетику и археологию медиа немецких медиаартистов Ральфа Беккера и группы «Quadrature». В этот список входят и российские художники. Дмитрий Морозов — ключевая на сегодняшний день фигура российского медиаарта — в своих произведениях также обращает наше внимание на куда более

симметричное взаимодействие человеческого и нечеловеческого. Все его проекты ставят под вопрос человекоцентричную оптику с ее стремлением изобразить материю в качестве пассивной и безмолвной силы. В отличие от этой традиции, которая испытывает глубокое недоверие к материи, каждая из его машин-метафор — описание материального мира на уровне динамических взаимоотношений.

Динамические взаимоотношения

На первый взгляд, кажется, что устройства Морозова никак не отражают реальность и не переводят ее в изображение: его аппараты так же «абстрактны», как компьютерная графика 1960-х (Майкл Нолл, Манфред Мор). Но, тем не менее, его будто бы наспех собранные машины ярко свидетельствуют о вязкой, телесной, материальной вовлеченности в мир. Мне сложно представить себе устройства Морозова как перевод заранее представленного мысленного образа в материальную форму. Приходится думать о них, следуя за тем, как они были выполнены фактически. Разумеется, при реализации каждого своего проекта Морозов имеет идею и понимание, в каком направлении будет развиваться конкретная работа. Но он не держится за эту идею. Он интуитивно чувствует ее целостность, однако на этапе воплощения многое меняется — все зависит от того, как комплектующие выполняют свою роль, от их положения в пространстве, «когда все начинает складываться гармонично для конкретного произведения». Эта стратегия напоминает мне ту самую форму «адаптивного» проектирования Лема, когда устройства и инструменты еще не даны, но *возникают* благодаря открытым практикам. В такой перспективе они не просто динамичны внешне, но и подвижны в смысле своего *порождения*.

Это непрерывное развитие от «схватывания» возникающего эффекта к стремлению усилить его, которое ведет к появлению устройства, — важный момент. Но как мы помним, лемовские аппараты — не только порождающая конструкция, но и то, на каких основаниях возникает этот эффект. Лем не просто говорит о «сцепках» — оператора и операционной системы, инструмента и материала — он говорит о глубине

этих «сцепок». Человек и технические сущности не просто располагаются в определенной среде — они становятся «элементарными компонентами общей динамики» того, что существует. Возьмем в качестве примера один из проектов Морозова — инсталляцию «Пока я не умру» (2016). В основе этого проекта лежало желание художника сделать некое гибридное технобиологическое устройство, которое являлось бы частью самого автора и использовало бы его собственные «жизненные силы» для создания звуковой композиции. Основной элемент этой инсталляции — изготовленные автором специальные батареи, вырабатывающие электричество непосредственно из крови художника. Полученный из этих батарей ток питал электронный модуль, который и создавал звуковую композицию в реальном времени. То есть DIY-установка Дмитрия Морозова была автономной и в буквальном смысле работала на его крови.

Давайте присмотримся к устройству этих батарей внимательнее. Сам принцип их работы повторяет ранние опыты по созданию батарей постоянного тока XVIII века. Они состоят из металлов с разной скоростью окисления и жидкого электролита. В инсталляции Морозова используются медь и алюминий (анод/катод), а кровь, играющая роль электролита, является нам как набор микроэлементов (Na⁺, K⁺, Mg²⁺, Ca²⁺ и т.д.). То есть на уровне конструкции своего аппарата Морозов обозначает практику, благодаря которой «человеческое» и его компоненты оказываются по-другому очерчены и определены. Проект Дмитрия Морозова не предполагает дуалистического отстранения человека от устройства — он показывает, как эта граница изменяется. И если у медиаарта первой модели эта отстраненность была связана с господством автора-художника над артефактом и его значениями, то у Морозова внимание акцентируется на неразделимости человеческого и нечеловеческого и реконфигурации топологий. Морозов не пребывает в плену масштабов человека — он уделяет внимание условиям, в которых производятся эти масштабы. Это хороший пример децентрированного производства: здесь компоненты «человеческого» не просто инкорпорированы, встроены во взаимодей-

ствия с «нечеловеческим» — они играют полноправную роль в том, как эти взаимодействия упорядочены.

Перформативные посредники

«Пока я не умру» — неразделимо совместный продукт человеческого и нечеловеческого: Морозов, батареи, звук. Здесь художник одновременно является и автором, и участником, и наблюдателем перформанса, который производит устройство, «вышедшее» из него и находящееся вне границ его тела. Уровень децентрализации — вот первое основание для сравнения двух моделей искусства «новых медиа». Работы первой модели, будь то компьютерная графика 1960-х или трехмерная среда VR 2000-х, ставят вопрос о границе между субъектом и объектом, обсуждая субъективный опыт отдельного человеческого агента (автора, зрителя и т.д.). В них мы имеем дело с воплощенными концептами, но человеческие субъекты продолжают быть бесплотными. В работах же второй модели, напротив, конфигурация тел и границ материально задана и определяется конкретными практиками. Пример из истории на эту тему — перформанс Элвина Люсьера «Музыка для исполнителя соло» (1965), основанный на методах биологической обратной связи (БОС). Разработанная Люсьером «БОС-музыка» заключалась в контроле поведения биопотенциалов собственного мозга и в использовании возникающих «альфа-ритмов» для управления различными звукопроизводящими устройствами. В этом проекте человеческий мозг выступал не как центр познания и репрезентации, а как перформативный посредник — в той же роли, какую играл сам Морозов в работе «Пока я не умру».

Эти практики и связанные с ними состояния мне кажутся очень важными, потому что они нарушают наши ощущения первопричинности себя по отношению к остальному миру. Они напоминают нам, что есть иные способы существования и другие формы субъектностей, «чьи связи друг с другом не являются ни легкими, ни очевидными». Второе основание для сравнения двух моделей медиаарта касается интерактивности. Без сомнения, она является центральной характеристикой искусства «новых медиа», и по уровню интерак-

ции — взаимодействия механических, электронных и т.д. элементов произведения — всегда можно было судить об авторских методах интерпретации понятия коммуникации. В высказываниях, представляющих первую модель искусства «новых медиа», мы имеем дело с трактовкой понятия интерактивности как взаимодействия не с машиной (или с искусственной средой), а — опосредованно — с людьми, которые принимали участие в работе или создавали программное обеспечение. Таким образом, коммуникация, заложенная в этом варианте интерактивности, оценивается в соответствии с критериями человеческого диалога. Здесь диалог предполагает обмен высказываниями между различными субъектами, где «интерфейс» (конкретный или «ментальный») выполняет функцию разделителя-посредника.

В противоположность этому — подход к интерактивности, который развивает вторая модель. Он опирается на более децентрированное понимание сущностей, участвующих в процессе интеракции. В первую очередь это касается автора: произведения второй модели демистифицируют роль человека-художника, сводя ее к функции создателя среды, внутри которой зритель получает новые формы опыта. Само произведение (устройство, аппарат) при этом занимает центральную позицию по отношению ко всему остальному. В центре внимания оказывается его структура, а процесс понимания функционирования устройства заменяет понимание его смысла. Это любопытный момент. Произведение описывает, изображает и приковывает наше внимание к временному и изменяющемуся миру, существующему по ту сторону ценностей и значений, которые ранее — через косвенное присутствие автора — определяли все аспекты интеракции. Коммуникация здесь становится процессом, более непредопределяемым идеей передачи значений, она превращается в «открытый процесс». Мы имеем дело с формами интерпретации, более близкими к игре, чем к герменевтическому подходу. Этот вид игры принимает ее «открытость» и незавершенность. В ней участвуют различные живые и неживые элементы и отношения между ними — и эти взаимодействия носят равноправный характер.

Переопределение интерактивности

Здесь я хотел бы сделать оговорку. Дело не в том, что мы имеем два понимания интерактивности, являющихся в каком-то смысле равнозначными и одинаково пригодными альтернативами, между которыми художникам следует выбирать. Чтобы уйти от этой идеи, достаточно вспомнить, что в своей трактовке интерактивности большинство медиахудожников исходили или продолжают исходить из понимания взаимодействия человека либо с человеком (незримо присутствующим по ту сторону машины), либо с самой машиной. Поэтому коммуникация, заложенная в этих двух типах интерактивности, интерпретируется представителями первой и второй моделей медиаарта в целом схоже. Обе точки зрения демонстрируют *более или менее* человекоцентристский характер понимания коммуникации. Просто работы представителей первой модели медиаарта (с традиционной трактовкой понятий автора и реципиента, репрезентации и выражения, с которых я начал) сами по себе не отображают этого. Изображая мир разделения «на то, что обрабатывает и что обрабатывается», эти работы уводят внимание от ситуации, из которой они произошли, в то время как работы второй модели ставят эти условия под вопрос.

Такой подход может предполагать более глубокое видение интерактивности. Это уже не взаимодействие человека с некой предуготовленной средой («оператор и операционная система»), но процессы и сущности иного рода. Происходит обращение интерактивности: устройство перестает рассматриваться как состоящее из разного рода элементов, с которыми мы взаимодействуем; вместо этого элементы начинают восприниматься как то, что *предъявляет* нам это взаимодействие. То, с чем мы взаимодействуем, как с устройством или средой, — это явленное, но на самом деле в устройствах в свернутом виде присутствует еще много того, что не явлено. Так интерактивность постепенно превращается в изучение коммуникативных прав элементов, которые предъявляют нам устройства и среды, и соответственно, определяют возможности содержания медиа. В фокусе такого исследования — порождающие свойства среды, способность простых локальных взаимодействий создавать сложные паттерны. Ресурс интерактивности следует искать именно здесь, в анализе эффек-

тов самоорганизации — это то, на чем настаивали кибернетики 1960-х годов Стаффорд Бир и Гордон Паск. И сегодня можно сказать, что исследования интерактивности развиваются как раз в этом направлении.

Давайте посмотрим, как представители 2010-х работают с интерактивностью. Например, британец Мартин Хоус в качестве отправного пункта интеракции рассматривает гибридные системы. В проекте «Вычислительное устройство для попыток и контроля» (2019) наряду с обычной памятью он использовал произвольные устройства, развивающиеся по собственным законам (т.н. «нестандартные машины Тьюринга»). Камни и минералы, водяной насос и бессеребряный фотопроцесс (цианотипия) — вот элементы, которые в совокупности начинают предъявлять себя как «протекующая» и «глючная» машина Тьюринга. Суть генеративной стратегии Хоуса — «гнать динамику» непредсказуемых алгоритмов и выяснять, что из нее возникает, как будто искусство уже есть там — в данном случае, в сфере вычислительных систем. Не менее интересный подход в исследованиях интерактивности предлагает и шведка Сессилия Йонссон в проекте «Гем» (2016). Она заключила договор с родильными домами, в рамках которого собрала 35 кг плаценты, высушила ее и с помощью старинных приспособлений для плавки руды выковала железную стрелку для компаса. Художница говорит о материнском ресурсе и его способности направлять нас по жизни. Отсюда и метафора компаса. Как мы видим, этот проект полностью переопределяет логику интерактивности и создает чистый интерактивный артефакт.

Динамические топологии

Тот же Дмитрий Морозов, со своей стороны, предлагает нам целый веер проектов с исследованием интерактивности и нелинейного поведения материи. Например, в проекте «Melt» (2018) он представляет робо-проектор, который использует свойства самомодифицирующейся линзы на основе различных агрегатных состояний воды. Это устройство — очень показательный пример распределенного и ситуативного посредничества. Сначала происходит некое действие со стороны аппарата — вода превращается в лед; затем свет, идущий



Джон Кейдж регулирует звукопроизводящее устройство на голове Элвина Люсьера перед представлением «Музыки для исполнителя соло» в программе «Джон Кейдж на Уэслианском фестивале», Мидделтаун, 1988 г. Предоставлено автором текста.

через устройство, плавит этот лед — эти материальные трансформации и порождают зыбкое изображение. Здесь все время происходит перенаправление вектора действий. От «технического» агента-посредника к «нетехническому» и обратно, и так до бесконечности. В этом проекте материя проявляет себя как агент: ее динамизм неисчерпаем, избыточен и плодovit. Она никогда «не топчется» на месте, это непрерывная конфигурация средств, в которых сообщение создается практически без какого-либо внешнего нарратива. Это «послание света, электрического тока и кристаллов», то есть медиальных носителей, сохраняющих свое автономное и нечеловеческое измерение.

Тема интерактивного становления получает развитие и в проекте Морозова «Poise [d]» (2018) — комплексном исследовании самоорганизующихся нелинейных систем. «Poise [d]» — пожалуй, одна из наиболее емких работ художника, посвященных феномену ди-

намики. По Морозову, задать или изучить динамику системы, означает сказать что-то о природе и возможности изменений. Это включает в себя выяснение природы причинности — самих причин, вызывающих изменения, того, что и как может измениться, характера и диапазона изменений, а также условий, производящих сами изменения. Эту задачу он решает через объединение в инсталляции трех роботизированных устройств, каждое из которых представляет свои порождающие реакции и процессы. Среди них — химическая модель неравновесных биологических явлений (реакция Белоусова-Жаботинского), гидродинамическая неустойчивость (конвекция Рэлея-Бенара) и звуко-механические обратные связи. Все вместе они создают новую, более сложную систему, части которой влияют друг на друга посредством механических движений и программных алгоритмов. При этом сам автор сравнивает поведение системы с непрерывной динамической игрой, «хореографическим

и звуковым этюдом», который основан на сложных моделях поведения ее элементов.

Эту работу Морозова, как и произведения его коллег — Мартина Хоуса и Сессилии Йонсон — я рассматриваю как попытку дать нам исходный образ интерактивности, который в дальнейшем еще предстоит детализировать. Но самое главное в нем уже есть — понимание того, что интерактивность необходимо рассматривать как динамичную и постоянно меняющуюся топологию. Децентрализация авторства, о которой мы говорили вначале — безусловно, принципиальна с точки зрения того, какое видение окружающего предлагают нам эти произведения. Это важная, но не единственная причина того, что пространство, в которое «человеческое» и «нечеловеческое» вовлекается симметричным образом, гораздо шире, чем оно описывается в контексте эстетики традиционного искусства. Другим принципиальным фактором является совершенно иной способ понимания интерактивности как непрерывной топологической динамики элементов материи. В этой топологической игре любое нарушение принципа пространственной расщепленности (*digitatio*), который и обеспечивает онтологическую разделимость, выводит нас, пусть и ненадолго, из этого однофокусного состояния, позволяя установить связь с миром другими способами.

Заключение

Итак, к чему же мы пришли? Моя основная мысль заключается в том, что мы живем в гуще вещей, в едином и равноправном процессе переплетения «человеческого» и «нечеловеческого». Но часто это оказывается скрытой от нас тактикой разделения «на то, что обрабатывает и что обрабатывается» — тактикой, опосредованной и многократно усиленной современными технологиями. Сегодня дуалистическое разделение и господство стали повсеместными. Они пронизывают все виды наших практик и их результатов, и искусство не является здесь исключением. И если мы хотим противостоять этой, ставшей уже общим местом, идее о том, *какие мы особенные* и как отличается человек от окружающего мира, то, на мой взгляд, у нас есть лишь один вариант. Нужно попытаться увидеть этот механизм дискретности и господства и поверить в возмож-

ность выхода из него. Вот почему нам стоит учиться у тех представителей искусства, которые в своих произведениях и метафорах пытаются выразить смысл окружающего мира на уровне изменчивости и взаимодействия. Но нам не стоит делать это некритично. Каждый раз, созерцая очередное произведение технологического искусства, мы должны задаваться вопросом о его онтологических качествах по отношению к человеку и к миру в целом. Работает ли это произведение искусства на утверждение технологически обусловленного разделения и господства, или сначала подтверждая версию об окружающей реальности как об абстрактной, лишенной спонтанности и креативности машине, оно затем тонко отменяет это правило, предлагая зрителю более сложную комбинацию правил?

История искусства «новых медиа» полна примеров сознательных децентрированных практик, которые могут помочь нам понять мир по-другому. Нам надо только продолжать разрабатывать и артикулировать эти традиции в пространстве искусства. Этот кропотливый труд непременно приведет к сдвигу в способах нашего поведения в мире. У меня нет сомнений, что нам необходимо снова переделать этот мир — как материально, так и на уровне своих представлений о нем. Такая трансформация является поистине большой работой. И я рад, что современные художники уже практикуют для нас подвижные, адаптивные и странные формы этой новой жизни.

Дмитрий Булатов

Родился в 1968 году в Калининграде.

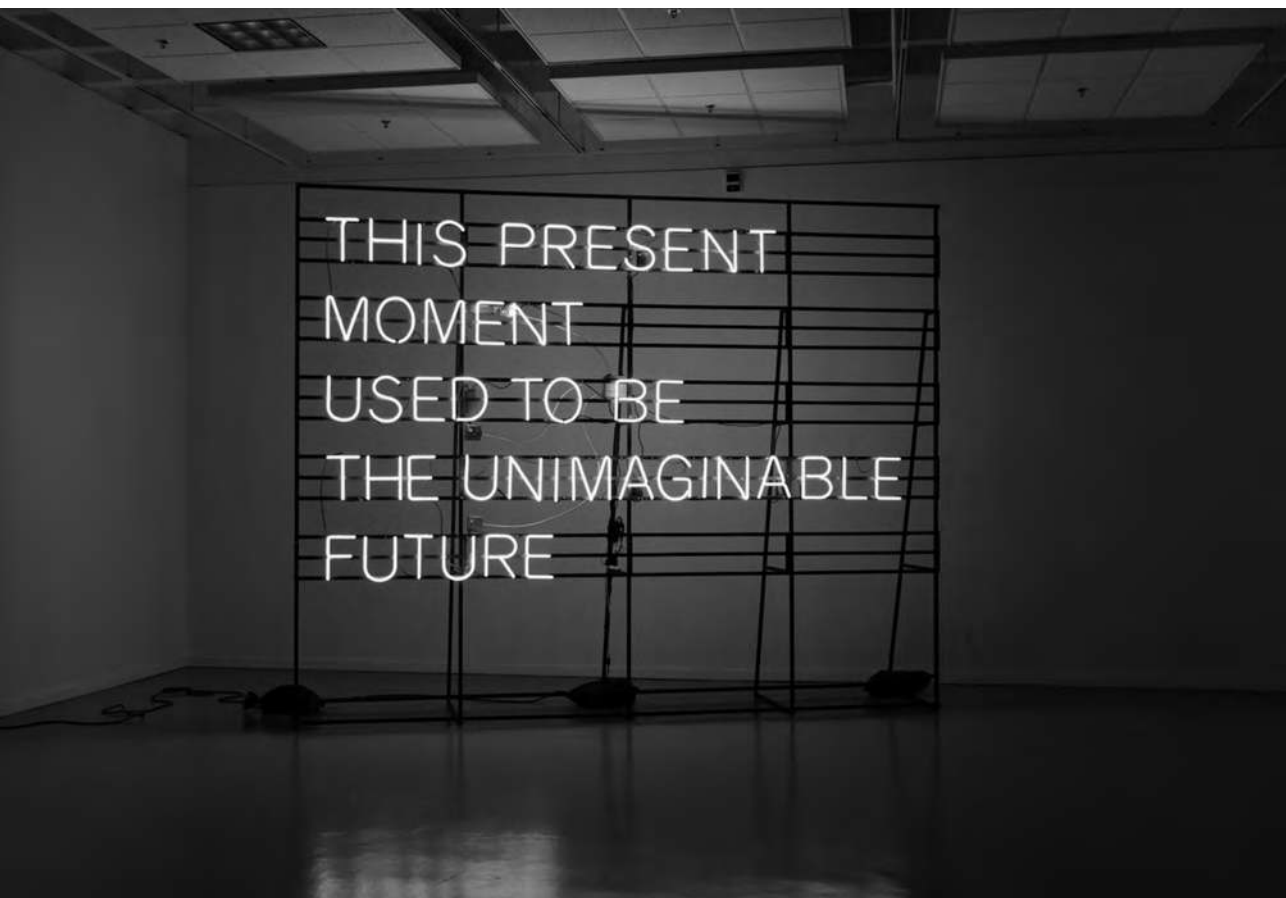
Художник, теоретик искусства, куратор Балтийского филиала ГЦСИ.

Организовал и курировал более двадцати международных проектов в области науки и искусства и новых медиа.

Член редакционных советов журналов DOC(K)S, Франция, и NOEMA, Италия.

Дважды лауреат премии Инновация, 2008 и 2013. В 2014 году был номинирован на «Золотую Нику» фестиваля Ars electronica, Австрия, в разделе «Провидческие первопроходцы медиаискусства».

Живет в Калининграде.



Алисия Эггерт «Этот настоящий момент», 2019. Предоставлено автором текста.

Сергей Шабохин

Квир-оптика для невообразимого будущего

Апокалиптический характер 2020 года предвещали эксперты из разных сфер. Они предрекали кризис капитализма и пересмотр неolibеральной системы в экономике, крах устаревших режимов в политике, переоценку действующих и открытие новых форм в культуре и обществе. Им вторили адепты миллениаризма, эсхатологии, астрологи, мистики и эзотерики, указывая на то, что 2020 станет переломным на пути к трансформации мироустройства. В атмосфере всепроникающего ожидания перемен для радикальных преобразований достаточно искры какого-то значительного преобразующего события. Таким импульсом стал COVID-19 как порождение кризиса глобального капитализма, неконтролируемого потребления и экологических проблем. Вирус всего за пару недель вызвал беспрецедентную реакцию: повсеместное закрытие границ, пересмотр трудовых и общественных отношений в условиях карантина, обвал рынков. Все трансформируется молниеносно, и мы станем свидетелями многих других внезапных изменений уже к фактическому изданию этого номера.

Уникальную общественную реакцию на пандемию и разрабатываемые на глазах механизмы борьбы с этим «не злым» коронавирусом стоит рассматривать как репетицию для прогрессивного преодоления более агрессивных вирусов в будущем. Прогресс предрекает потрясения. И у мира появился шанс продвинуть многие жизненно важные нововведения в вопросах здравоохранения, экологии, общественного строительства и геополитики. Пришло время романтиков и утопистов, ведь сейчас мы будем наблюдать циркуляцию идей, в которой могут быть услышаны мнения не только властных элит

и управленцев. Пришло время требовать невозможного.

Важно также предугадывать опасность тех зон, где потрясения приведут к регрессивной хронике. Так, консерваторы и правые популисты непременно воспользуются шансом и — упрекая радикальные карантинные меры, за излишний гуманизм и то, что они приведут к экономическому кризису, росту преступности, безработицы и суицидов — будут продвигать идеи закрытости национальных государств и роста контроля. Уже сейчас начался кризис в системе культуры, застыла иммиграционная политика, угроза нависла над многими прогрессивными успехами общества, разрабатываемыми в последние годы социальными теориями и практиками.

Еще до пандемии и карантина, для этого номера я начал готовить материал о квир-теории в искусстве во время апокалиптических настроений. Но за настроениями последовал реальный, пуск и условный, апокалипсис. И в свете актуальных событий рассуждения о квире, возможно, для кого-то покажутся несвоевременными. «Квир должен оставаться вне времени»¹. Именно проработка идей множественных сообществ, роста гуманизма и социального разнообразия сейчас наиболее ценны. Карантинный период активизирует процессы создания альянсов на основе взаимоподдержки и сотрудничества. Сегодня как никогда актуальна солидарность с исключенными людьми и представителями группы риска, которые пострадали или могут пострадать не только от вируса, но и экономических последствий пандемии. Уже сейчас мы видим подобные практики солидарности и междисциплинарного взаимодействия, когда, например, дизайнеры и художники из-

готовавливают на 3D принтерах клапаны для аппаратов искусственной вентиляции легких, а через интернет растут сети поддержки пожилых людей, жертв домашнего насилия, мигрантов, медиков и работников обслуживающей сферы.

Термин «квир» сегодня довольно точно соотносится с сутью подобных процессов солидаризации. Джудит Батлер в книге «Заметки к перформативной теории собрания» напоминает: «термин “квир” обозначает не идентичность, а альянс, и потому его стоит использовать, когда речь заходит о непредсказуемых альянсах в борьбе за социальную, политическую и экономическую справедливость»².

Причиной возможного недоверия к этому термину является его парадоксальность. В квир-теории определение термина занимало и продолжает занимать важную часть, а споры породили слишком много, порой противоречащих друг другу, версий его прочтения. Изначально квир как часть ЛГБТ-сообщества описывал множество других вариантов сексуальной жизни, гендерных идентичностей, типов тела, стилей самовыражения. Умеренный подход основного ЛГБТ-движения, для которого свойственны признание идентичности, борьба за терпимость, равенство и законные права, оказался недостаточным для решения проблем бедности, дискриминации, инвалидности, криминализации и других форм угнетения, с которыми сталкивается большинство квир-людей. Квир-теория расширяет свои горизонты, соединяясь с другими системами знаний. Сейчас понятие развивается, уклоняется от ярлыков и стремится к еще большему распространению разнообразия. Квирность трансформируется из элемента инклюзивной политики в неотъемлемую характеристику эпохи. Квир-социальность, как предполагает Элизабет Повинелли, способна интегрировать истории эксплуатации, господства и насилия в практику дружбы, основанной на радости, счастье и уважении³. А определение Джудит Батлер термина квир как альянса, направленного на борьбу за справедливость, кажется здесь наиболее прогрессивным его раскрытием.

В плане терминологии более устаревшим к сегодняшнему дню кажется понятие *квир-*

искусство. Большинство текстов и выставочных проектов используют его для указания либо на то, что это искусство создано представителями ЛГБТК+ сообществ, либо что оно использует их коды и сюжеты или близкую к ним эстетику. Это создает иллюзию автономного жанра или направления. Но квир — это значительно более расширенное понятие, это не жанр или направление в искусстве, это определенная оптика. «Возможно, лучший способ понять содержание термина „квир“ — уяснить, что это, по сути, прилагательное, которое целенаправленно искажает то, к чему прилагается. Это приемлемое для общества определение любой „инаковости“», — пишет Дэвид Джей Гетси⁴. А потому «квир-оптика в искусстве» — более верное определение, чем «квир-искусство», которое по своей сути тавтологично, ведь квир описывает практику противостояния нормам, как во многом и современное искусство. Говоря иронично — большинство современных художников являются квирами. Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что они солидарны с квир-оптикой⁵.

В эпоху перемен усиливается контроль, надзор и нормализация, и, по утверждению Батлер, «квир-ускользание может оказаться необходимым, чтобы достичь жизнеспособности за пределами имеющихся категорий»⁶. У квир-оптики есть важное свойство, с помощью которого все воспринимаются равнозначными и ценными — это высокая форма гуманизма. Квир способен научить принятию и раскрытию себя и своих идей в обществе, он напоминает о солидарности и взаимоподдержке внутри альянса часто радикально отличных друг от друга субъектов и демонстрирует принципы перманентного разнообразия. А, как известно, в разнообразии лучше выявляется общее.

При этом квир-движение не только является образом единства многообразия, но действительно предлагает множественные сценарии будущего и уже предсказало и подогрело настоящие. Оно ускоряет процессы прогрессивного перелома. Сегодня сложно предугадать результаты социальной креативности в условиях карантина, поэтому важно воспользоваться инструментарием квир-общности в вопросах сохранения гуманности,

предугадывания кризисов и нападков, создания множественных связей внутри сообществ для обсуждения и преодоления конкретных проблем. Например, сейчас во время пандемии используется военная риторика, и квир-чувствительность способна противостоять опасности милитаристского языка.

До настоящего момента ЛГБТ повестка пугала консерваторов из стран Восточной Европы. Квир воспринимался ими как один из опасных вирусов, который угрожает интересам национальных государств. Мы наблюдали их страхи перед неминуемым расширением гендерных и этических норм в вопросах сексуальности и строительства семьи. А эти четыре буквы «ЛГБТ» порой казались консерваторам четырьмя всадниками апокалипсиса, которые разрушат мир. Но пришли буквальные угрозы — пандемия, экономический и политический кризисы, и они являются вестниками реальных потрясений для человечества: экологических катастроф, новых более опасных эпидемий, кризисов социальных устройств. Сейчас как никогда квир-чувствительность сможет стать программной и помочь в преодолении многих реальных проблем: социальных (борьба с проблемами патриархата: насилием в семье, токсичной маскулинностью, гомофобией), экологических (направленность на рост ответственности и охрану биоразнообразия), экономических (критика неолиберальной экономики), урбанистических и географических (критический анализ границ и городского зонирования) и прочих. Квир-повестка требует автономного мышления перед лицом опасной тенденции соответствовать ограниченным политическим, правовым и культурным моделям, для пересмотра неолиберальных парадигм индивидуальной и коллективной институционализации, нормализации и приватизации.

В это время, когда законодательно мы ограничены в правах и сохраняем карантин, мы как никогда активно налаживаем социальные связи в интернете, а многие из нас участвуют в помощи пострадавшим. И сейчас мы готовимся преодолеть классические представления о свободе, которые фактически еще более отчуждают наши отношения друг с другом, чем радикальные карантинные меры. Квир — это пространство постоянного

изобретательства, он выявляет способность сомневаться любым догмам, отклоняться и трансформироваться, сообщает, что мы намного больше, чем то, что традиционные категории говорят нам. «Ведь мы можем видеть новые миры и новые образы жизни только тогда, когда мы можем быть самими собой, перемещаться между культурными, сексуальными или гражданскими ролями, не будучи определяемыми ни одной из них»⁷. Квир-поэтика выходит за пределы своего гетто и вместе с другими актуальными теориями разрабатывает стратегии будущего, разнообразия и прогресса.

Варшава, карантин. 31 марта 2020.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Высказывание Кевина Бразила. См. *Reed C. Art and Homosexuality: a History of Ideas*. Oxford University Press, USA, 2011. P. 49.

² Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 73.

³ Povinelli E. The Part That Has No Part: Enjoyment, Law, and Loss // *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 17, No. 2–3 (2011). P. 287–308.

⁴ Getsy D. J. *Queer // Whitechapel: Documents of Contemporary Art*. London: The MIT Press, 2016.

⁵ Эту мысль можно, в частности, встретить в специальном номере № 44 журнала *e-flux*, посвященному квир-движению.

⁶ Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 66.

⁷ Motta C. Editorial — “(Im)practical (Im)possibilities” // *e-flux Journal #44* (April 2013). Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/44/60140/editorial-impractical-im-possibilities/>.

Сергей Шабохин

Родился в 1984 году в Новополоцке.

Художник, куратор, основатель и главный редактор портала *artaktivist.org*, со-основатель и главный редактор исследовательской платформы белорусского современного искусства *kalerktar.org*. Живет в Польше.



После конца будет глиттер

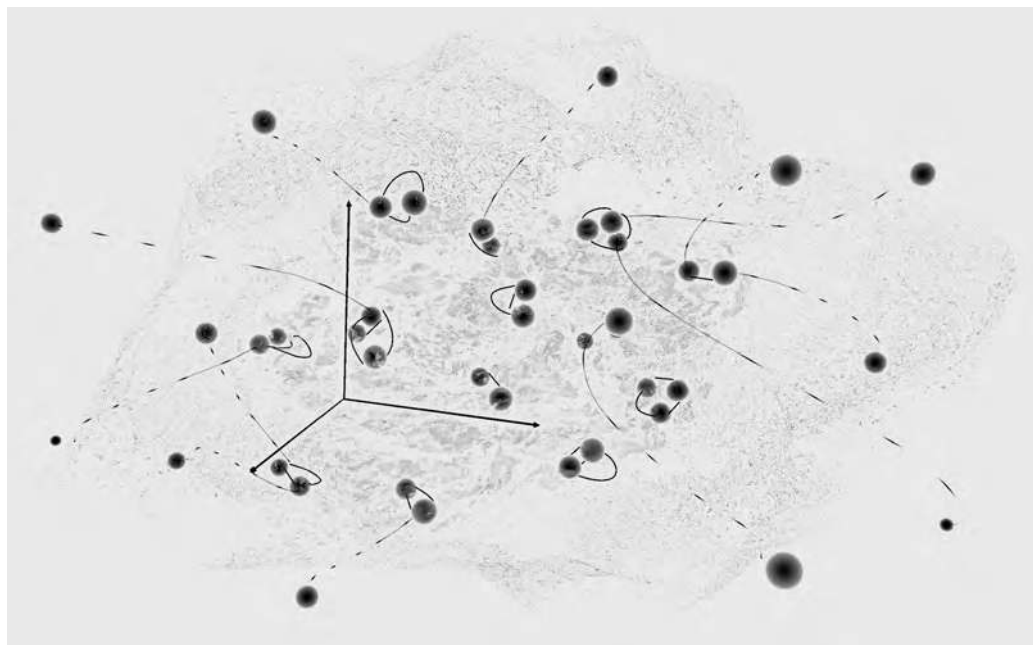


Схема сообщества ШШШ. Предоставлено авторами.

Стартовым проектом ШШШ была серия «Опытов ШШШ», реализованных в пространстве ЦТИ «Фабрика» в 2018 году. В «опытах» участвовали отдельные подгруппы сообщества, состоящие из 2–4 участников. Каждый «опыт» был построен или по принципу столкновения художественных практик экспонентов или же по принципу синхронизации¹.

В настоящий момент сообщество погружается во внутреннюю археологию, попутно сталкиваясь с проблемами самоидентификации, метаболизма и размышлениями о том,

в каком виде оно будет существовать после прекращения собственного существования. Пока еще живое и дышащее ШШШ описывает неизбежный момент собственного распада и подводит итоги, окунувшись в псевдоностальгическую пыльцу.

Опираясь на свою осознанную иррациональность, случайные пересечения и интуи-

¹ Над материалом работали участницы сообщества ШШШ: Надежда Гришина, Света Исаева, Лена Клубукова, Анастасия Кузьмина, Ксения Нечай, Дарья Неретина, Ульяна Подкорытова, Екатерина Попович, Саша Пучкова, Наталия Тазбаш, Ирина Цыханская, Виктория Чупахина, Татьяна Шерстюк, Устина Яковлева.

тивные связи, ШШШ перешло из режима логического, интеллектуального восприятия в режим чувственного, в теле которого и был создан альтернативный логос.

Благодаря потребности быть в сообществе, искать «своих» и умножать силу, были переосмыслены травмы и сама категория «женского», сообщество разрасталось как сад.

Мы не вмешивались в проекты друг друга, все было открытым и горизонтальным.

У нас существовало что-то вроде цепочки, когда одна звала другую. Это являлось некой рекомендацией, гарантом. Поэтому для многих первым опытом становилась история созвучности, а вторым — вызов как осознанный выбор, как естественное созревание человека.

ШШШ — это «множество голосов, множество онтологий, где ни одна не оказывалась доминирующей, и все могли сосуществовать вместе, в мире». Мы объединились ради нащупывания в коллективном аффекте того, что принципиально не могло и не может быть заключено в понятие, не схватывается рациональным аппаратом.

Но задачей было не расплыться в многопредставленности, не расплыться в бесконечности, а суметь каждой найти свои собственные основания, обозначить «где я конкретно», уточнить свои позиции, вместе находясь вокруг не проговоренного понятия. Вокруг, а не в нем.

Нам помогала дистанция, отчуждение друг от друга. Мы смотрели в сторону той вещи, к которой стремились, обсуждали, но которой мы не являлись и не являемся. И если среди нас говорила одна, она не говорила за всех.

Наши подвижные связи могли перестраиваться, меняться, расползаться, обрываться. Но неизменной оставалась структура разделения на подгруппы, которую мы называли опытами.

Мы никогда не знали, каким будет результат, важен был сам факт создания временного тандема и работа, проводимая в нем. Работа по узнаванию друг друга. Опыты могли быть комфортными и дискомфортными, но все они складывались в целую лабораторию женских границ. Мы просто росли вместе.

Мы не были структурой, развалившейся из-за нарушенной комфортности.

Мы не боялись расширения слабо очерченных границ нашего сообщества, столкновения художественных практик и компромиссов. Нашим страхом был только тот «некто», кто мог прийти к нам и рассказать о намерении потрошить козла. Но «некто» не приходил.

Связи в нашей грибнице могли образовываться, а могли и не образовываться.

Работы не обязательно должны были говорить друг с другом, мы не заявляли о безусловном взаимопонимании.

Нашей коллективно ощущаемой общностью было «самО». СамО не касалось конкретных проблематик и не имело иных целей, кроме собственного роста. Мы двигались хаотично и быстро дробились, пока не превратились в глиттер — огромное облако шуршащих блесток, в котором одна блеска может и не знать другую, соседнюю, но уже и не может не быть связана с нею².

— А шелк?

— Шелк, конечно!

— В общем, даже не надо пытаться включать мозг, видимо.

— Лаборатория по выращиванию женских грибниц... Расте вместе...

— Растем вместе. ШШШ.

— Мутировать еще можно.

— Распространяться.

— Мутируем вместе. И три ноги!

— Осознанная иррациональность.

— Чувственное восприятие.

— Альтернативный логос.

— СамО.

— Ассоциация отпугивания мужчин.

— Лаборатория женских границ.

— Распространение чирикающих грибниц.

— Шипящее. Шуршащее. Шерстяное.

— Шелковое.

— Растем вместе.

— Мутируем вместе.

Пространство взаимодействия ШШШ — это чат в Фейсбуке³. Долгое время мы не знали, сколько нас, не отслеживали, кто

кого пригласил, и только просмотрев статистику чата, поняли, что нас уже 33 (на 21.02.2020). Из них 14 — администраторы чата. Для нас это и поле коммуникации (единственное место, где мы можем собраться все вместе), и архив данных. Мы можем не быть друг другу друзьями на фейсбуке, мы можем не знать друг друга лично, но мы знаем, что каждая из нас привела за руку следующую и никто не случаен. И точно так же мы знаем, что даже после распада ШШШШ, когда не станет плотной массы, тонкие гибкие связи не оборвутся, мы всего лишь рассыплемся в блески, но это не страшно.

Схема

Схема нашего сообщества отображает динамическую систему ШШШШ, имеющую 30 и более неизвестных, находящихся в ней, и неограниченное количество неизвестных снаружи. Элементы системы взаимодействуют друг с другом путем обмена энергией, волями движений, посредством слабых сил и тонких связей, сбиваются в пары, а затем распадаются или продолжают движение вместе. Эктоплазма ШШШШ принимает в себя новые элементы посредством прохождения их через био-оболочку, по проницаемости схожую с энцефалическим барьером. Одна частица приводит другую, чужеродную, но мгновенно становящуюся своей и только еще более уплотняющую блестящую железную массу ШШШШ, ближе к краям, нечетким своим границам, становящуюся глиттерным ветром.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Карева Л. Схемы самоорганизации. Доступно на syg.ma/@lika-kareva. Так же на syg.ma готовится к публикации материал о стратегиях женской самоорганизации и круглом столе «Женсовет», проведенном Натальей Протасеней в Московском музее современного искусства.

² ШШШШ благодарны Марии Калининой, впервые открывшей для нас радость блесков — Дискуссия с Марией Калининой (личный архив сообщества).

³ Состав чата ШШШШ в Фейсбуке: Lisokot VP (Администратор), Masha Obukhova, Ульяна Подкорытова (Администратор), Вероника Рудьева-Рязанцева, Оля Кройтор (Администратор), Елена Мартыненко, Sasha Puchkova, Наталья Романова, Аня Леонова, Ксения Марчай, Аяна Чигжит, Дарья Орлова, Ксения Сорокина (Администратор), Lena Klab, Анна Приходько, Ustina Yakovleva (Администратор), Sveta Isaeva (Администратор), Люк Яснор (Администратор), Наташа Тазбаш, Ira Tsykhanskaya (Администратор), Татьяна Шерстюк, Дарья Неретина (Администратор), Таня Пёникер, Maria Kalinina (Администратор), Viktoriya Chupakhina (Администратор), Анастасия Венрева (Администратор), Nastya Kuzmina (Администратор), Popovich Ekaterina, Надя Бушенева, Ekaterina Lupanova, Masha Kechaeva. Вне чата: Анастасия Алехина, Света Дударчик.

ШШШШ

Сообщество ШШШШ образовалось в 2018 году в Москве.

ШШШШ занимается созданием собственного художественного языка, исследованием и расширением своих границ.

Выставки и показы ШШШШ проходили в 2018–2020 гг. в пространствах ЦТИ «Фабрика», «Электромурзей», мастерская Александра Познера, «Студия 4413» (СПб) и др. Сообщество сосредоточено в Москве.

Анастасия Русакова,
Игорь Чубаров

Письма об антиэстетическом воспитании. Письмо шестое: Постиндустриальный контекст и биографический текст

**«Преодолеть границы бессмертия: к множественному будущему»
5-я Уральская индустриальная биеннале.**

**Куратор Шаоюй Вэн.
Кинотеатр «Колизей», Уральский
оптико-механический завод,
Екатеринбург. 5.09.2019–1.12.2019**

Биеннале как прием

Как ведет себя на выставке современного искусства философ, если он не искусствовед? Озирается по сторонам в поисках знакомых, высокомерно зеваает, если не запланирован фуршет, и, в лучшем случае, хвалит или ругает художников, в зависимости от того, позволяют ли их работы проиллюстрировать расхожие философские идеи или визуально поддержать его собственные измышления в глазах случайных собеседников.

Из круга неузнавания-неудовольствия вырваться удастся немногим — у меня это впервые получилось на 5-й Уральской индустриальной биеннале, правда, с применением не очень научного метода. Но именно благодаря нему я, наконец, получил цельное впечатление от столь масштабной и разноплановой выстав-

ки. Метод этот можно было бы назвать биографическим, но на самом деле лучше связать его с мистикой или даже магией. Коротко говоря, этот метод представляет собой отнесение всего видимого и слышимого, читаемого и говоримого к себе любимому, как если бы все художники, кураторы и авторы пресс-релизов, открывая выставку, имели в виду меня, знали о моих субъективных переживаниях и вникали в подробности жизненных событий.

Все, начиная с проходной Уральского оптико-механического завода и заканчивая выходом с выставки в холодную екатеринбургскую ночь, было приготовлением, а затем — глубоким погружением в очень личные воспоминания и чертоги коллективной памяти, полные смутных намеков и тревожных сигналов, пробуждающих эти самые воспоминания и моби-



Уральский оптико-механический завод. Вход. Предоставлено Уральской биеннале.

лизующих эту память. Разумеется, создатели выставки едва ли предполагали такой эффект, а если и закладывали нечто подобное, то это неважно — существенно лишь то, что я не встретил в экспозиции никаких противоречий со своим биографическим опытом — детства и труда в позднесоветском индустриальном мире. Более того, благодаря этой выставке он был собран, разложен по полочкам, вернее, стенам и углам цехов и рабочих комнат завода, артикулирован и визуализирован. Во всяком случае, мне так представлялось, пока я переходил из цеха в цех, с этажа на этаж, от одного экспоната к другому, через соответствующим образом оформленное выставочное пространство.

Роль современного искусства в эволюции фабрики

Начну с выбора места для основного проекта. Он очень удачен, хотя, разумеется, не оригинален, представляя собой дальнейшее развитие тенденции к освоению музеями и галереями современного искусства приходящих в упадок зданий еще советских фабрик и заво-

дов. Но если раньше нам встречались только давно оставленные индустрии, вроде шахты Цольферайн в Эссене или Винзавода в Москве, то здесь «рейдерскому» захвату искусством подверглась еще действующая фабрика — с проходной, пропусками, колючей проволокой, заводскими гудками, запахами и огнями, а главное, то и дело появляющимися рабочими, у одного из которых, заблудившись между этажами, я неуверенно, если не стыдливо, спросил: «Как попасть на биеннале?». Ответ был получен.

Мы смеялись с Ильей Будрайтским левым меланхолическим смехом над этой трансформацией — смешением и гибридизацией промышленных и художественных практик, которые выглядят как пародия и насмешка истории в контексте раннесоветской индустриализации и производственного искусства 1920-х годов. Мы увидели здесь тенденцию к дальнейшей эволюции индустриальных предприятий к 3D-фабрикам и наноассемблерам через этап галерей современного искусства и крафтовых баров, пышно расцветающих на руинах пролетарского труда. Физический труд превратился во что-то непристой-

ное — его прячут, а в нашем случае даже охраняют от оскорбляющих чувства рабочих зрительских взглядов. Но искусство проникает в пространства заводов и фабрик подобно тому, как перформанс Pussy Riot пытался разместиться в сакральных пространствах Храма Христа Спасителя, деконструируя их. Как же иронично перевернута здесь соответствующая сексуальная, эстетическая и религиозная проблематика!

Из несколько иной перспективы подобную художественную стратегию можно было бы назвать эстетизацией или даже критикой материального труда.

Приходит на ум взявший Инновацию-2019 проект «Страсти по Мартену» Анны Абалихиной, приспособившей мартеновский цех недавно закрытого Выксунского металлургического завода для совершенно замечательного и во всех смыслах корректного site-specific перформанса. Элементы заводской инфраструктуры служили здесь не только декорацией, но и смысловыми составляющими эстетико-политического высказывания. Хотя более адекватно было бы назвать эту работу «Реквиемом по Мартену»¹.

Не стоит мурить ваши левые брови и сердиться на циничных художников, бессовестных кураторов и креативных менеджеров последних аналоговых заводов. Подобная гибридизация наполнена не столько ностальгическо-археологическим, сколько конструктивно-футурологическим смыслом. Стоит посмотреть на это явление как на противоречивое движение к подлинному предназначению искусства не только преобразующего труд, но и, в пределе, преодолевающего его. Ведь будущие фабрики должны, по утопическим заявлениям современных визионеров, стать цифровыми, производящими все необходимые для жизни вещи в небольших кабинетах на компактном оборудовании с применением аддитивных и нанотехнологий. Кстати, внешне они могут выглядеть примерно так же, как оккупированные Уральской биеннале цеха оптико-механического завода. Так что я бы скорее назвал эту биеннале постиндустриальной, нежели индустриальной, если, конечно, не считать индустрией сам этот проект — проникновения современного искусства на Урал и в нашу зауральскую, Западную Сибирь².

Оскорбленные чувства и украденные работы

В данном контексте довольно дико выглядит выпад екатеринбургских псевдоактивистов, совершивших кражу экспонатов выставки и испортивших заводские светофоры. При этом они попытались выдать банальный хулиганский поступок и элементарное воровство за политическую акцию с критическим меседжем³. Критике подвергалось выбранное для биеннале место — завод, изготавливающий в том числе оптические прицелы.

Тот, кто подменил в инсталляции оптический прицел и позолоченную книгу Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» на муляжи, вряд ли вдавался в ее содержание, но сделал это не из озорства или жадности наживы, хотя оптика, наверно, чего-то стоит. Это было скорее нечто среднее между православным активизмом и поступком сумасшедших музейных вандалов. Работе Джилл Магид «Я свет миру» не везло с самого начала. По замыслу художницы вместо книги Булгакова должна была быть использована Библия. Но ее решили заменить на «Мастера и Маргариту», чтобы не задеть чувства российских верующих. В результате были задеты чувства левых гопников. Оказывается, можно не только неправильно понять работы отдельных художников, извратить замысел устроителей биеннале, но и вместо протестной политической акции совершить реакционный политический ритуал. Ибо для левых скинхедов безразлично, что вкладывали в свои работы художники и кураторы, им не нравится сам факт присутствия искусства на заводе, одновременно оскорбляющего священный труд «настоящих» рабочих и по своему, «эстетически», присваивающего его продукты. В этом смысле они действуют подобно религиозным фанатикам — вначале жалуются на оскорбления своих пролетарских чувств, а затем переходя к вандализму и воровству. Но если вам не нравятся «эксплуатация человека человеком» и «бесчеловечная война, которую развязывают империалисты», это еще не повод уничтожать все, что прямым текстом не призывает к уничтожению «капитализма». Искусству вообще безразлично, что выпускает та или иная фабрика или завод — танки или презервативы. Художник может только обыграть соответствующий материал в своих работах. Ибо у искусства совершенно

иной масштаб — целями его высказываний выступает, например, труд как таковой, содержание жизни и цели людей, которые задействованы в производственных процессах. И при чем здесь вообще завод? Как мы уже отметили, фабрики — это уходящая натура, а кураторы биеннале как раз хотели отдать должное прошлому индустрии — по крайней мере, в специальном проекте, посвященном истории Уральского оптико-механического.

Что же касается самой работы, то ее анти-милитаристская направленность даже слишком бросается в глаза — Магид «прикрепила прицел ACOG4X32JN8:12 к корешку русского издания сборника произведений Михаила Булгакова, ISBN 5-270-00800-9. Номер модели прицела был стерт, а отрывок из “Мастера и Маргариты” позолочен. Используя оптические устройства в качестве буквального и метафорического объектива, работа перекликается с самой историей места проведения биеннале и исследует жестокое лицемерие и опасное разрушение военных и религиозных систем, затрагивая темы видимости и освещения»⁴.



Иван Горшков «Носферату», 2019. Скульптура. 5-я Уральская индустриальная биеннале.

К чему здесь можно придраться? Ну разве что к некоторой туманности художественного сообщения.

Психоанализ биеннале

Как я уже сказал, опустошенный заводской ландшафт и вписанные в него художественные объекты произвели на меня сильное, почти насильное впечатление, всколыхнув личные воспоминания и даже затронув глубинные пласты коллективной памяти. В советские времена я на заводе не работал, но бывал на производственной практике. Так что запахи краски, клея, масла и какого-то чада, оставшиеся в этих пространствах, не могли не реактивировать цепочки своего рода эмоционального импринтинга, который когда-то сформировал у меня и моего поколения модель трудового поведения и отношения к труду. Хорошо помню первое посещение заводского пространства: высокие потолки, как в авиационном ангаре или гигантской церкви, станки и конвейеры, тачки и контейнеры, массивные пульта управления, подъемники и автокары, огромные грязные окна с разводами и липкий пол, но главное — угрюмые люди в синих промасленных халатах. Полисенсорный шок сопровождался бессознательными чувствами тоски и безысходности, в которых в 1975 году было невозможно даже признаться, вернее, сознаться, поэтому соответствующие впечатления можно считать бессознательными вдвойне. По уровню шока с заводом могла сравниться только ждавшая меня в 1985-м казарма Советской армии. Но если солдатский строй и я, стоящий в нем по команде «смирно!», преследовали меня еще долгие годы в сновидениях, то завод, видимо, залегал в более глубоких слоях коллективной памяти.

Когда встречаются коллективные клише и обрывки субъективных воспоминаний, происходит вспышка, сопровождающаяся ощущением зловещего совпадения, но ведущего не к радости узнавания, а, скорее, к чувству безотчетной тревоги — возвратиться в годы торжества позднесоветского труда сегодня не мечтают даже фанатичные сталинисты. Биеннале как бы дала язык этому слоеному бессознательному пирогу моей памяти, выступив как своего рода коллективный психоаналитик. Переходя от работы к работе, я везде наталкивался



Джилл Магид «Я свет миру», 2019. Инсталляция. 5-я Уральская индустриальная биеннале.

на следы и признаки пресловутой «травмы советского», то и дело путая факты и артефакты — принимая таблички на закрытых рабочих помещениях за подписи к художественным работам, плазменные панели в действующем туалете — за инсталляции, а спящих между этажами рабочих за перформеров. Вспомнились работы Анатолия Осмоловского на уже давней московской биеннале, когда он разнес по выставочному пространству на Крымском валу свои неприметные, сливающиеся с выставочной инфраструктурой работы — выцветшие флаги и книги Ленина, сложенные вместе с тряпками и ведрами уборщиц («Брошенные книги, спущенные знамена»), фрагмент вздыбившегося паркета, встроенный в паркетный пол галереи («Вставай, проклятьем заклеименный»), капли крови на стене с запахом парфюма, приклеенную к стене жвачку в форме автомата Калашников (не помню, как называлась, но что-то про RAF) и т.д.

Дежа вю

Будь я писателем, провел бы вас по разархивированному выставкой импринту моего бессознательного, подробно рассказывая о каждом совпадении, восстанавливающим

мое советское детство буквально по дням — заветные мысли и неудовлетворенные желания, скорлупки твоих коконов и фотографии из семейного альбома с незнакомыми лицами, случайные совпадения имен бывших жен и друзей, врезавшиеся в память картины счастья и умиротворения, какие-то абстрактные фигуры, преследующие меня в снах, и прочее — все представлялось уже однажды виденным⁵. Дежа вю или, хуже того, — маниакальность идиота, повсюду встречающегося знаки и подтверждения собственной избранности. Перечислю лишь основные этапы:

1) На входе нас встретило чудовище с огромной, волочащейся по полу ногой-пуповиной, работы Ивана Горшкова «Носферату». На первый взгляд здесь вроде все понятно — устрашающий образ кляйновского материнства — что было бы с нами, если бы пуповины не отрезали. У самого художника, конечно, не об этом⁶. Зато у меня об этом!

2) Московская художница Мария Стефанова порадовала вдвойне⁷. Буквально накануне мы посмотрели «Чернобыль». А тут сразу и моя советская школа и беспамятство катастрофы в одном проекте. В серии картин «Кабинеты» оставленные школьные аудитории, но с сохранившимися тематическими атрибутами — при-

зраками школьных предметов — биология, химия, геометрия, физкультура. Можно подумать, что это слишком реалистичные иллюстративные изображения-подсказки, так дешево подпитывающие мой доморощенный солипсизм. Клишированность в них, конечно, присутствует, даже нарочитая реалистичность изображения, и, таким образом, сознательная. Образы представлены так, как они и содержатся в нашей памяти — в виде отдельных файлов-имиджей. Это можно сравнить с линейной перспективой, которую художники начали использовать только тогда, когда узнали, как, собственно, мы видим, и научились воспроизводить сами условия зрительного восприятия в композиции своих работ. У Стефановой воссоздано клишированное воспоминание о школе 1970-х, как если бы я отправился в то время и встретил свои классы в запустении. Хотя школа моя такой никогда не была, а к настоящему времени и вовсе не сохранилась. У Стефановой соответствующие псевдоностальгические изображения усугублены темой оставленного людьми Чернобыля. Признаться, до сериала НВО мне был непонятен масштаб катастрофы 1986 года, хотя я служил тогда в Советской армии, всего в 600 километрах от места взрыва, и, как и все советские люди, шутил про «кислотные дожди», не вкладывая в это никакого экологического или постапокалиптического смысла. По факту, мы жили в советском апокалипсисе, а радиоактивность социальной атмосферы настолько зашкаливала, что нейтрализовала физическую. При этом наша социальная чувственность была анестезирована идеологически. Заморозка была настолько сильной, что до сих пор встречаются соотечественники, которые видят в пресловутом американском сериале только несоответствия действительности, а наиболее упертые из них даже сняли альтернативный сериал, который невозможно смотреть. А я живу и работаю сейчас неподалеку от дома, в котором жил и работал в Тюмени Щербина, ставший для меня настоящим Скарсгардом. И это еще одно мистическое совпадение.

3) Работа питерского художника Александра Шишкина-Хокуса «Новый Версаль» бьет туда же — в Чернобыль⁸. Но рассказывает о наших уже умерших бабушках и дедушках, как если бы им показали этот современный

американский сериал о жизни в Советском Союзе. Их вырезанные из картона или папье-маше фигурки, которые как-то прикреплены к полу импровизированного кинотеатра, как нельзя лучше представляют этих персонажей в современных медиаусловиях. То, что они видят, похоже на день советского сурка. Это очень точный, но ужасающий образ — картонные призраки советских людей, к которым проникаешься щемящим сочувствием, но ничем уже не можешь помочь. Нет им пока ни отпущения, ни умиротворения, они, как и мы, заперты в свой личный ад, когда-то бывший социальным.

4) Зал Кымхен Чона из Сеула с инсталляцией и видео под названием «Небольшое обновление» представляет еще аналоговые образы машинно-человеческого взаимодействия со всей чудовищностью этих неофранкенштейновых гибридов из роботизированных механизмов и медицинских манекенов⁹.

5) Работу Ильи Федотова-Федорова «Экзобутон» я воспринял как найденную где-то скорлупу или даже сброшенную кожу советского человека, которую я, например, оставил в городе Рославле, переехав после армии в Москву и поступив на философский факультет МГУ на излете перестройки.

6) Еще одна работа Джилл Магид «Эксгумация» из серии «Архивы Баррагана» о будущем — подсказывает, что делать с собственными кремированными остатками. Магид передала в швейцарскую фирму прах мексиканского архитектора Баррагана, где его превратили в бриллиант. Вот что можно сделать, чтобы наследники безальтернативно любили тебя и после смерти. Если Сальвадор Дали испражнялся алмазами, то почему бы не сделать бриллиант из собственного трупа? Это завершение нашей общей линии постэстетических размышлений.

7) Инсталляция Кристины Лукас (Испания) «По часовой стрелке. 360 часовых механизмов» — пожалуй, самое популярное на биенале место для группового фотографирования — кто не фотографировался в закольцованном пространстве тикающих часов? Это такая ловушка времени, границы инсталляции — тождество мифа, закона и жизни.

В последовательной цепи с ней колючая проволока, которая протянута по залам биенале красной, так сказать, нитью, собирая

в своей неразрывности опыт советской школы, завода, армии, а для кого-то и тюрьмы. Это прямо по Фуко — гомогенные дисциплинарные пространства. Проволока, окутывающая территорию самого завода, только закрепила впечатление безвыходности, которое в современных экспозиционных условиях может быть цинично приравнено к трансмедийному продвижению самой биеннале. Хорошо, что выход есть у самого завода. Браво, Алиса Прудникова и Ко — всегда остается что-то сверх и помимо, запас будущего.

Медиаиллюзия или археология медиа

Бегло описанный здесь прием — самый верный, хотя и частный, не единственный, способ понимания современного искусства. Пропустить выставку через свою биографию, рассмотреть все работы как ее реальные или воображаемые события — дает и вовлечение, и понимание, которое неверным быть не может, по крайней мере, оно не более верно или неверно, чем любые другие. Разумеется, он односторонний и лишь с нашей субъективной точки зрения может быть оправдан. Он нагло и на первый взгляд неуважительно не ставит во главу угла титульную тему всего проекта биеннале — Бессмертие/Immortality. Оставляю вопрос о возможности истолковывать выставку в целом без подсказок куратора и арт-сталкеров открытым или даже риторическим. По-моему, это не обсуждается.

Но надо признать, что и с точки зрения субъективной жизненной достоверности, описанный контекст — во многом медиаиллюзия: на самом деле ничего подобного я никогда в своем бедном советском детстве не встречал и не испытывал. Фридрих А. Киттлер описывал в «Оптических медиа» ситуацию, когда в начале XX века, в связи с широким распространением кинематографа, передумавшие самоубийцы или люди, случайно спасшиеся от верной смерти, например, выжившие после падения с высоты многоэтажного дома, восстанавливали в своем воображении всю свою жизнь за несколько секунд до грозящей смерти в форме сменяющихся кадров кинохроники — как бы обратной перемотки своей жизни. Другими словами, как и их предшественники, представлявшие в аналогичной ситуации свою жизнь в виде блиц-романа или

серии моментальных фотографий, самоубийцы бессознательно для самих себя опирались в, казалось бы, столь индивидуальный и экзистенциальный момент своей жизни на господствовавшие в их время медиа.

Вот и для меня в совершенно новом оптическом и эстетическом режиме, задаваемом так называемыми new media и культурой компьютерного soft'a, приоткрылся смысл еще аналоговых, советских медиа и записанного на них квазиличного, в большей степени социального советского опыта. Исполнилась заветная мечта — увидеть свое прошлое и прошлое всего советского народа в визуально-акустическом контексте современного искусства, которое не сводилось бы при этом к соц-арту и русскому концептуализму.

Спецпроект: Тюмень — от колониализма к локальной идентичности

Уральская биеннале сама по себе является редким примером и образцом того, как «локальная идентичность» совпадает, прорастает и перерастает в креативную индустрию естественным образом: характер территории становится одновременно и объектом для искусства, и инструментом для его создания. Это очевидным образом объясняется тем, что создателями и лидерами Уральской биеннале являются именно носители этой локальной идентичности. Тюменский спецпроект биеннале в этом смысле неизбежно колониален: на «креативную целину» прибывают конкистадоры (на самом деле мы интересны только Уралу, никаких попыток захвата Сибири из Москвы в контексте искусства на нашей памяти не предпринималось, Пермь не считается, она не Сибирь).

Даже самый поверхностный анализ «культурных рывков» соседних с Тюменью городов позволяет выделять несколько основных сценариев, по которым могут двигаться лидеры подобных изменений.

Сценарий 1. Невзирая на субстрат, пытаться вырастить «искусственный газон»: ПЕРМЬ vs PERMM.

«Культурная революция», о которой так много говорили чиновники в Перми, интересна не столько и не только фактом своего свершения или несвершения, а тем, что оставила после себя. Революция как проект опас-

на своей потенциальной завершенностью и конечностью, что противоречит одному из главных тезисов ее устроителя Марата Гельмана. С самого начала в основу его концепции была положена идея «культурной ситуации», противопоставляемая идее «культурной институции»: выхватить из темного небытия некогда закрытый город и подсветить его проекторами современного искусства как триггера экономического развития региона. «Ситуация» в этом контексте всегда первична, поэтому на какой-то период Пермь превратилась в город, где каждый день что-то происходит. Нечто, порождающее в конечном итоге институции иного типа. С уходом Гельмана институции в виде зданий и структур остались (ресурсы из края никуда не исчезли, они перераспределились), но постепенно сошла на нет сама ситуация. Что осталось в сухом остатке? Остановочные комплексы с дизайном Артемия Лебедева и несколько объектов публич-арта? Книжный магазин, и еще на целых пять лет Теодор Курентзис?

Осталось то, что можно условно назвать «пермским текстом». Почему не дискурсом? Потому что текст, в отличие от дискурса, представляет феномен фиксированный и топором невырубаемый. Дискурс же, как известно, являет собой союз текста и ситуации. Так что все сходится.

Сценарий 2. Полевской. На первый взгляд может показаться, что ситуация в городе Полевском могла бы развиваться по первому сценарию, однако есть смысл классифицировать ее иначе: это пример того, как деликатно можно развернуть два параллельных процесса. С одной стороны, осторожно и с большим уважением извлечена историческая традиционная идентичность (борода Бажова, краеведческий музей, вынесенный за стены самого музея и пр.), а с другой — современные скандинавские художники, не всегда понятные местному сообществу столбы и фигуры, установленные на центральной площади, большая работа по эксплицированию того, почему это важно и нужно. Так вырабатывается новая идентичность: Полевской начинает осознавать себя как город, открытый всему новому.

Сценарий 3: Лоцировать «локальность», идентифицировать «идентичность» и пытаться осмыслить ее любыми доступными современному искусству способами.

Именно по этому принципу создаются и реализуются с самого начала основные проекты Уральской индустриальной биеннале. Однако основной проблемой на пути реализации подобного сценария в Тюмени является, очевидно, тот факт, что про тюменскую идентичность известно крайне мало или (что еще хуже) известно что-то такое, о чем бы говорить не хотелось.

Готова ли Тюмень к современному искусству? Институционально — да, в этом заинтересована, инфраструктурно во многом готова, а вот содержательно сама себя еще не осмыслила совсем. Организаторы спецпроекта этот дефицит «рефлексии» и «самоопределения» понимают, именно поэтому зашли во второй раз подряд через память как единственный и наименее травмоопасный вход.

Причем это такая личная и коллективная память одновременно: глубоко интимные, персональные, «эксклюзивные» воспоминания оказываются на деле неоригинальными и широко узнаваемыми, что и вызывает эффект своеобразного культурного шока: как зайти на страницу Instagram незнакомца и увидеть там себя или своих близких. Безусловно, спекуляция на памяти очень распространена в искусстве (и речь сейчас не идет про разного рода «предельные» события типа войн или репрессий), но в целом это не единственный ракурс, который можно встретить. Тем не менее, в Тюмени второй раз подряд поиск локальной идентичности для такого проекта упирается в невозможность ее выкристаллизовать «из общих мест», и тогда «общие места» и становятся локальной идентичностью, глубоко личной, биографичной, моей собственной.

Лучше всего это можно проиллюстрировать ошеломительной по своей ледяной прямоте инсталляцией Леонида Тишкова «Безымянная» (спецпроект «Работа никогда не завершается», Тюмень, 2017). В описании инсталляции мы читаем, что художник узнал о трагической судьбе своего деда только несколько лет назад — от того не сохранилось ни одной фотографии, ни одного документа. Есть лишь скудные сведения из «Книги памяти» Тюменской области, откуда он был родом, куда был сослан, после арестован и расстрелян в Тюмени 10 декабря 1937 года. Прошло 80 лет со дня его смерти, но Леонид продолжает искать фотографию деда и место послед-

него пристанища — он не сможет успокоиться, пока не найдет его безымянную могилу. «Местный ковер, как черная тюменская земля, на которой растут не посаженные мной цветы, — образ моей памяти о деде и о том, что я должен найти его могилу, пока у меня есть время», — говорит художник.

Есть глубокая убежденность, что зайти к тюменскому зрителю через память в настоящий момент — это чуть ли не единственный способ не вызвать раздражение словосочетанием «современное искусство». Это в некотором роде глубоководный зонд, задача которого взять пробы грунта, не привлекая внимания хищников, своеобразный способ стать своими среди пока еще чужих. Примечательно, что второй спецпроект биеннале в Тюмени был реализован при весомом участии местных молодых художников. Так, появилась работа Константина Рослякова «Пустота, ничто и идея продолжения», которая неожиданно для меня удивительным образом совпала и вербализовала то, о чем думалось последние годы, говоря о Тюмени: «В поисках определения локальных особенностей Тюмени художник заметил, что люди ощущают пространство (реальное физическое, культурное, социальное) особенным образом, воспринимая его как пустоту. Художник символически погружает различные объекты и людей в концентрированное пространство реликтовой пустоты, где они теряют свою первоначальную внешнюю сущность и проявляют скрытые идеи и представления». Что и требовалось доказать.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=Jlb-mvz3dZGo>.

² Соответствующей экспозиционной стратегии противостоит иная, противоположная по направленности. Например, в 2016 году я участвовал в художественном проекте «Mobile Akademie Berlin» Ханни Хурциг «Разговоры из темной комнаты» на недостроенном верхнем этаже бутика в Новосибирске. Можно вспомнить и пространство, которое занимает сейчас Марат Гельман в Черногории — Dukley Hotel & Resort, выставляя в роскошных, еще не проданных апартаментах свои скандальные коллекции, одновременно привлекая покупателей и продвигая современное искусство.

³ См.: Дорфман А. О бессмертии самой смерти: интервью с куратором 5-й Уральской биеннале. Доступно по <https://strelkamag.com/ru/article/o-bessmertii-samoi-smerti-intervyu-s-kuratorom-pyatoi-uralskoi-biennale>.

⁴ Сайт биеннале. Доступно по https://fifth.uralbiennale.ru/painter/jill_magid/.

⁵ Более полное, атрибутированное и авторизованное описание выставки можно найти во множестве изданий, включая Арсеньев П. Оптимизация будущего // ХЖ № 111, 2019. С. 116 – 128; Орлова М. Завод по производству бессмертия: открылась Уральская биеннале. Доступно по <http://www.theartnewspaper.ru/posts/7299/>.

⁶ Об этом читай на сайте Уральской биеннале. Доступно по https://fifth.uralbiennale.ru/painter/ivan_gorshkov/.

⁷ Доступно по https://fifth.uralbiennale.ru/painter/maria_safronova/.

⁸ Доступно по https://fifth.uralbiennale.ru/painter/alexander_shishkin_hokusai/.

⁹ Доступно по https://fifth.uralbiennale.ru/painter/geumhyung_jeong/

Анастасия Русакова

Родилась в 1982 году в Бузулуке.

Лингвист, кандидат филологических наук, организатор образовательных программ в области медиапроизводства и креативных индустрий.

Живет в Тюмени.

Игорь Чубаров

Родился в 1965 году в Курске.

Философ, специалист в области аналитической антропологии, феноменологии, критической теории «Франкфуртской школы», философии литературы.

Живет в Москве и Тюмени.



Виктор Гюго «Черильные пятна», между 1856–1862. Предоставлено автором текста.

Павел Арсеньев

Поход на выставку никогда не отменит рецензию

«Par hasard»

Кураторы

Ксавье Рей, Гийом Тёльер

Культурный центр «Вьей шарите» /

Ла-Белль-де-Ме, Марсель

18.10.2019–23.02.2020

Милосердие случайности, или Критический дух на каникулах

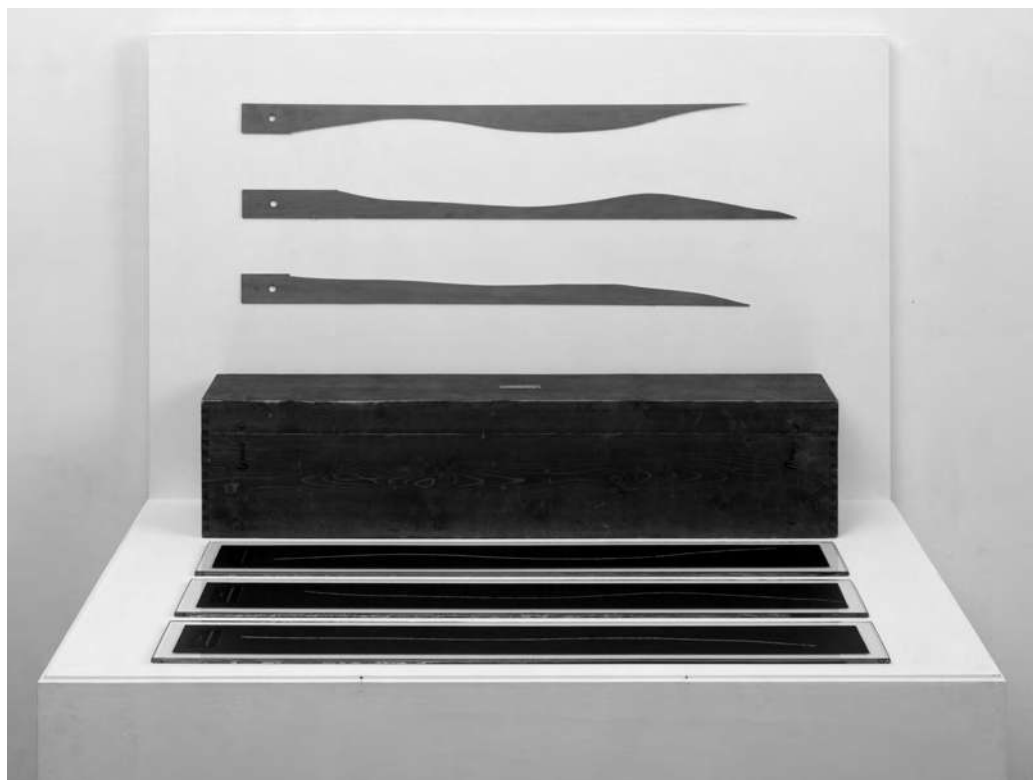
В марсельской «Старой богадельне» (Vieille Charité) наряду с собранными здесь — как бы из милосердия — артефактами периферийных культур, «искусством народов/стран», проходя и временные выставки современного искусства. Как, к примеру, идущая сейчас выставка «Par hasard», название которой можно перевести «По случайности» — титульном понятии в искусстве со времен Малларме, Дюшана и сюрреалистов. То есть тех самых времен, когда модернистское искусство еще продолжало подпитываться африканскими масками и подобными *objets trouvés* — найденными, разумеется, более или менее случайно в колониальных экспедициях, но вывезенных вполне целенаправленно в качестве этнографического трофея. Словом, соседство и вполне случайное и не совсем.

Впрочем, летоисчисление «случайностных» практик во французском искусстве или, точнее, литературе начинается еще раньше — от Виктора Гюго и Жорж Санд.

Это сближение изобразительного с повествовательным под знаком случайности, возможно, является определяющим для французской художественной истории. И начинает происходить оно (как и многое в этой исто-

рии) с середины XIX века, когда артистическая практика отказывается подражать природе в измерении репрезентации (с чем теперь прекрасно справляется фотография). И заручаясь поддержкой случайности — цветных пятен, химических реакций, математического метода — вступает с природой в соревнование. И начинает... ей подражать в главном — в самом акте творения, а не полученных результатах. Мимесис перекидывается со «сделанного в искусстве» на само делание, которое потому и начинается все чаще описываться в терминах произвольного творения. Что может быть более естественным, чем предоставить возможность случайности действовать в самом произведении искусства?

В 1855 году Виктор Гюго дает своим чернилам растечься по листам бумаги причудливыми пятнами, вызывающими ассоциации с живыми фигурами или морскими пейзажами¹. Парой десятилетий позже Жорж Санд создает целую серию «дентритов», раздавливая между двумя листами картона акварельные краски и уточняя, что, *благодаря усилию воображения*, в этих пятнах можно обнаружить изображения деревьев и водоемов, но они требуют доработки. Третьим со-изобретателем случайности в искусстве называется Эдгар Дега, который в своих «монотипах» соединил



Марсель Дюшан «3 образца для штопки», 1913–1914. Предоставлено автором текста.

методы Гюго и Санд: его способ требовал сперва пролить чернила на металлическую поверхность, после чего к ней прижимался лист бумаги, таким образом получался отпечаток — с одной стороны, каждый раз уникальный, с другой, уже имеющий что-то от случайности, поставленной на поток.

После того, как Малларме провозглашает неотменимый характер случайности в заглавии своей поэмы «Бросок костей» (ее отпечаток занимает заслуженное место у изголовья экспозиции — в окружении оммажей Бродтарса и Келли²), современность не переставала полагаться на нее, привлекать ее к делу и мобилизовывать — модальность будет меняться в зависимости от изобретаемой автором техники и исповедуемых им политических взглядов. Так, *анартист* Дюшан возводит случайность в ранг последовательного метода, что позволяет относиться лояльнее к кон-

кретным результатам его применения — как в случае представленных «3 образца для штопки» («3 stoppages-étalon»), которые можно назвать точным инструментом случайности. Три метровые нити под воздействием силы тяготения и преодолевая силу трения — со всей необходимостью законов физики и прихотливостью художественного жеста — падают на деревянные панели, образуя три случайные формы, которые и превращаются в эти безупречно следующие методу и совершенно бесполезные в применении «эталоны». Впрочем, дальнейшей истории искусства это придется действительно принять за эталон, наделив законодательной силой. Как утверждает Тьерри де Дюв, «Артистической практикой управляет очень странное законодательство, которое в режиме совпадения и при содействии тяготения позволяет обрушиться идее изготовления, — подобно образцам для

шторки (*stoppages-étalon*), которым оно служит эпиграммой»³.

Вслед за этими нитями переживает падение вся идеология художественной выделки, изготовления или, как ее называл (стремясь обесценить) Дюшан, «идея руки». Отказ от ранее обязательного в искусстве ремесленного умения, навыка «делать что-то своими руками», превращает искусство в большей степени в «дело ума» (*cosa mentale*), чего требовал еще Леонардо⁴. Впрочем, подрыв культа мастерства в пользу более или менее случайных встреч художника со своими объектами подразумевает не сокращение, но разрастание списка достаточных и необходимых условий⁵. Чем больше случайности, тем больше подготовительной методологической разработки и последующего *post-production*.

Художник может собирать пыль, но должен делать это достаточно долго и целенаправленно, а также так, чтобы это в определенный момент достигло светочувствительной поверхности (как на фотографии с работой Дюшана, приписанной Мэн Рэю), то есть было записано институтом. Он также может развлекаться с разными предметами, ставя их на влажную фотобумагу так, чтобы остались отпечатки — столь же обязанные материальной реальностью, сколь и поэтической чувствительности (как в райограммах самого Манн Рэя). Наконец, он может вовсе бросать негативы в ванную с горячей жидкостью, что обеспечит «прогрессивную деградацию» изображения (как в случае техники бруляжа Рауля Убака). Все эти прецеденты словно продолжают технику случайного нанесения, открытую Гюго и Санд.

В идеале «законы случайности» (как озаглавлена следующая часть экспозиции) требуют организации религиозных орденов или малых предприятий, средним между которыми и были дадаисты и сюрреалисты, доведшие ее технику (все более обязанную конкретным техническим средствам записи) и политику (сперва антивоенную, левую и, наконец, партийную) до полной автоматизации и сакрализации соответственно. Наиболее известна публике техника «изысканного трупа» (*cadavre exquis*), однако немногие знают, что аналогично поэтической⁶ существовала и ее графическая версия, несколько результатов

применения которой и представлено на выставке за коллективными подписями, объединяющими столь многих от идеолога Бретона до анонимов.

В случае такого «слепого» творческого сотрудничества вклады каждого не сочетаются в общее дело или стройную конструкцию, но скорее взаимно отменяют друг друга, оборачиваются нагромождением, которое «не под силу одному отдельному мозгу». В продолжение приводимой цитаты Бретона, этот метод оказывается «безошибочным средством отправить критический дух на каникулы и целиком освободить метафорические способности разума» (1965). Собственно, как акцент на коллективном характере предприятия, так и желание отправить когнитивный аппарат на каникулы подсказывает, что искусство уже существует в ситуации ревнивого соседства с (техно-)наукой, тоже делающей ставку на технические средства записи, коллективное авторство, но, в отличие от искусства, еще и на кумулятивный характер усилий. Это, однако, не мешает художникам — и особенно сюрреалистам — заигрывать с логикой естественных наук, как, к примеру, Макс Эрнст, чья серия «Естественная история» (1926) представлена на выставке и демонстрирует в свою очередь графическое применение механизмов автоматического письма.

Общество потребления случайности и его телесная реакция

Переходя к послевоенной судьбе случайности в искусстве, мы понимаем, насколько возобладал интерес к материальности: не языковые игры, не (ан)артистическое освоение научных законов и технических изобретений, но предметное изобилие общества потребления становится вызовом для художественной критики и делает погоду в искусстве — по-прежнему непредсказуемую и случайную, но теперь неистребимо вещественную, более не сводящуюся к игре ума и свободных ассоциаций. В конце концов, уже встреча зонтика со швейной машинкой инаугурировала повседневные предметы, стоит ли уточнять, что со времен великого произведения «R. Mutt» индустриальное производство вещей первой и последующих необходимо-

стей только продолжало нарастать, так что каждому отдельному объекту уже не могло уделяться столько внимания, сколько первородному писсуару.

После войны художникам, действующим в предложенной Дюшаном традиции, приходится работать в «пакетном» режиме — упаковывая целые пласты повседневности в плексиглас (как в представленной работе Армана), производя искусство «пачками», в конечном счете сталкиваясь с необходимостью утрамбовывать его (с помощью гидравлического преса — как в работах Сезара), как мусор, на который оно начинает все более охотно походить. Сперва это просто остатки пищи на столе (которые превращаются в произведения Даниэлем Спозерри посредством фиксации и превращения поверхности стола в вертикальную), но вскоре эти форменные натюрморты превращают, скорее, саму галерею в предприятие общепита (действительно организованное позже художником), а искусство — в занятие столь же веселое, как и вкусное (что не так далеко от гастрономических идеалов итальянского футуризма). Позже в дело идут обрывки афиш, бережно переносимые Раймоном Хайнсом с городских поверхностей на стены галереи, что заочно вовлекало в соавторство анонимные руки их клеящих и обрывающих. Дальше — больше: за случайными руками в дело идут не более персонифицированные женские тела у Кляйна и другие формы произвольного авторства.

Собственно, почти вся последняя часть экспозиции отводится жесту, акту и живописи прямого действия. Как будет подчеркивать Поллок, он не иллюстрирует свои сантименты, но дает им непосредственное выражение. Несмотря на то, что этот поход на миметизм, как мы видели, начался еще в середине XIX века, борьба с ним в течение века требует постоянного перевооружения, а полученные результаты никогда до конца не избавлены от подозрений. К середине XIX века место «живописи сетчатки» заняла еще более произвольная и корпоральная техника «живописи действия». Это позволило достичь некоторых успехов на ниве случайности, и теперь приходится настаивать, что разлетающиеся в ритуальном танце краски не являются совершенно арбитрарными, но являются продолжени-

ем жеста и, значит, тела художника. Такой акцент не конвульсивной телесности был в известной степени реакцией на произвольность и комбинаторность знаков, сослуживших свою службу случайности и готовых к своей послевоенной инаугурации в структуралистской научности. Хотя некоторые из представленных единомышленников Поллока адресуются к ужасу войны — как это делает в обосновании своей «лирической абстракции» Жорж Матье⁷.

Работающий в схожей технике «фрауссажа» Саймон Хантай развивает ее в направлении, однако, все более систематическом: художник комкает бумагу перед тем, как нанести краску, и после разворачивает, получая сеть узлов, все более регулярных и заставляющих вспомнить дюшановские стандарты производства случайности. Если к каталогу его первой выставки пишет предисловие Бретон, то впоследствии Хантай порывает с сюрреалистами в силу их монополистической неспособности признать всякое сходство между автоматическим письмом и живописью действия, таким образом оставаясь на стороне американской техники жеста, а не французской практики метода.

Намного дружественнее семиотической чувствительности к пустому знаку оказываются работы Франсуа Морелле. Как ни странно, полагаясь не на произвольность жеста, но на строгие математические законы, он приходит к не менее прихотливому графическим результатам — как, например, в представленной серии, где геометрия линий или распределение черных и белых клеток является функцией случайных чисел. Для создания «*Chance distribution of 40000 Squares 60% White, 50% Black*» (1961) Морелле использует в качестве оператора своих «пиктуральных» решений критерий четности последней цифры телефонного справочника.

Постиндустриальная конверсия производства случайности

Возможный вдохновитель кураторской воли, теоретик Питер Бюргер настаивает в своей «Теории авангарда» на том, что со времен Малларме ко времени «Сюрреалистической революции» *производство случайно-*

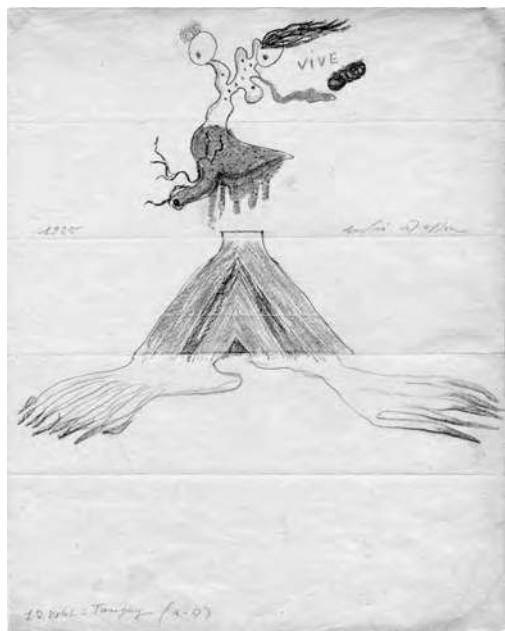


Даниэль Спозерри «Столовая-ловушка». Предоставлено автором текста.

сти изменило свой характер с индустриального на приближающийся к постиндустриальному или стало в авангардном искусстве опосредованным. Бюргер имеет в виду опосредованность неким методом, но мы бы добавили, что сам метод (очевидно, подразумевающий научность) инспирирован в позднем авангарде той или иной медиатехникой. Собственно, именно в качестве такого «опосредованного» (методом и техникой) производства случайности можно рассматривать фактически любую практику от Дюшана до Третьякова. Так, первый создает серию готовых объектов, сохраняя за своим именем метод их выбора, а второй ставит на поток фиксацию фактов, подвергаемых впоследствии диалектическому монтажу⁸.

В межвоенную эпоху в науке отживает свои последние годы каузальный детеринизм и показывает свои первые успехи статистика, а параллельно этому в искусстве все чаще в фокус снова попадают произвольные сочетания зву-

ков и букв. Возможно, по этой причине Зданевичу и пришлось оспаривать первородство Изу, чья техника *производства случайности* хотя и напоминала опыты заумной поэзии, но в действительности уже принадлежала эпохе телевидения, атомной бомбы и бэби-бума⁹. В отличие от «поэзии неведомых слов», научным ровесником леттризма оказывалась теория информации Шеннона¹⁰. Разумеется, сами художники могли настаивать на культе спонтанности, как раз противостоящей повсеместной *автоматизации* — уже не только восприятия (о чем беспокоился Шкловский), но и самих когнитивных процедур, и все же в спонтанности *action-painting* Поллока нетрудно различить отражение алгоритмов конструирования паттернов. Более того, превращение случайного броска костей в *генератор* случайных чисел в точности указывает на то, чем жест Малларме отличается от жеста Поллока или Изу. Даже в сравнении с практикой дадаистов и сюрреалистов у художников и поэтов середины века про-



Валентина Гюго, Андре Массон, Ив Танги и др. «Изысканный труп», 1929–1934. Предоставлено автором текста.

изводство случайности оказывается уже не просто опосредованным технически, но и ощущимо кибернетизированным (как в обсуждавшейся работе Франсуа Морелле). Речь, конечно же, не о том, что, пользуясь костями, художники были ближе к природе спонтанности: в броске Малларме уже присутствует десятичный код и культурная техника счета. Однако ко второй половине XX века производство случайности странным образом соединяет абсолютный детерминизм и абсолютную случайность, участвующие в протезировании воли художника. Это позднее выражение антипатии к романтической идеологии авторства, запоздалой насмешки над задачей выражения самости художника. Абстрактные формы мы найдем и у Кандинского/Малевича, а произвольные сочетания — у Малларме/Крученых, но для них это все еще слишком много значило (даже если попутно шокировало почтенную аудиторию).

Другая немаловажная черта постиндустриальных форм производства случайности — избыточность (на фоне сингулярности, на кото-

рую еще претендовали все жесты броска, управляемые мэтром). Избыточность может быть описана как точная математическая противоположность произвольности (randomness), однако связь между этими понятиями, как показывают Витц и Глимчер, оказывается интереснее простой оппозиции. Как и многие «простые вещи», случайность «может существовать только в очень сложной структуре» (Альтюссер), в строго организованной решетке, которую Розалинда Краусс делает ключевым атрибутом модернизма¹¹. Произвольность вообще мало одаривает нас смыслом, если эти априорные условия не заданы. Это, в конечном счете, и делает технику (производства) случайности полной противоположностью спонтанности или незапланированной процедуры.

Наконец необходимо сказать, что многие «изделия» этого производства случайности обладают концептуальной значимостью (не путать со значением), но перцептивно (визуально или акустически) довольно скудны и позволяют в них «погружаться» / их «читать взахлеб» еще меньше, чем то имело место с заумью и супрематизмом¹². Другими словами, произвольность к середине XX века оказывается довольно искусственной и не такой уж «удивительной» вещью, она обманывает ожидания, но в пределах двоичного кода и совпадения со своей математической противоположностью — избыточностью.

Случайность, оцифрованная и натурализованная

«Есть много способов создать произведение искусства.

Один — принимать решения на каждом этапе, другой — изобретать систему для принятия решений.

Это можно структурировать так же логично, как и нелогично (случайно)».

Сол ЛеВитт, 1987.

Это не сразу становится понятно, но выставка о случайности в Шарите имеет свое закономерное продолжение — в менее музейном и более современном пространстве культурного центра, который несколько отнесен

от центра города — в Ла-Белль-де-Ме. Здесь тоже не обошлось без республиканского милосердия — с шедеврами случайности и ее современной практикой знакомят в бывшем заводском здании в растворе между двумя полотнами железной дороги. У входа спортивная площадка, на стенах много граффити.

С одной стороны, и эта часть экспозиции начинается с давно признанных работ Сола Левитта и Джона Балдерссари, с другой, основной акцент на совсем современных работах (не раньше 1970-го), собранных из местных музея современного искусства [мас], галерей и частных коллекций (выставка также включает произведения, посвященные случайности и созданные специально к этой выставке пятью художниками¹³). Однако когда задаешь вопрос зрителю — «стоит ли в своем проходе руководствоваться какой-то хронологической или концептуальной логикой?», он прямо отвечает — «нет».

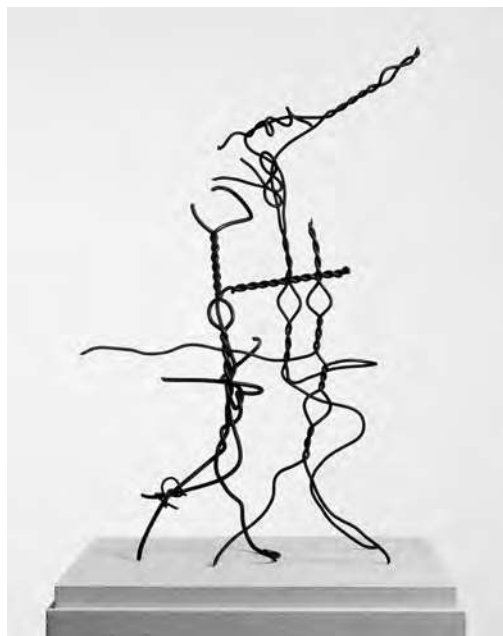
Единственной (хроно)логической привязкой служит дата 1970 — год, в который вышла книга Жака Моно «Случай и необходимость» (*Le Hasard et la nécessité*), по мнению кураторов, претендующая в своем жесте размещения случайности в сердце молекулярной биологии на характер интеллектуальной революции. Стоит, впрочем, добавить, что Моно был не единственным и, возможно, не первым ученым, сделавшим ставку на случайность в своей модели. Первые залпы интеллектуальной революции раздались со стороны физики и входившей с ней в резонанс философии. Илья Пригожин начинает публиковать свои работы о термодинамике с 1950-х годов, а в 1970-х уже удостоивается Нобелевской премии (совместно с Изабель Стенгерс), созвучен ему в своих размышлениях о клинамене и Мишель Серр.

Трактат Лукреция «О природе вещей» за всю историю науки неоднократно переживал всплески и угасания интереса к нему — сообразно с выходом из моды атомизма и дидактической поэзии, а затем снова приобретал популярность с триумфом атомов в физике и химии. В свою очередь XX веку больше всего приходится к столу такое атомистское понятие, как *клинамен* — случайное отклонение, приводящее к возникновению вещей (а заодно обеспечивающее свободу воли). Ко

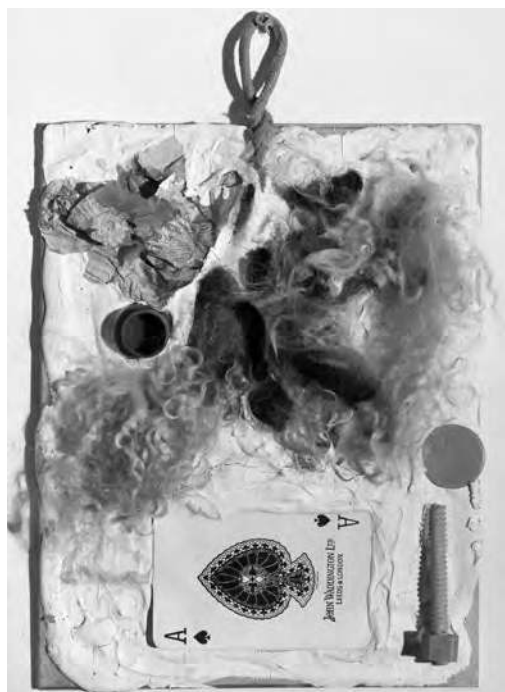
второй половине XX века из хаоса спонтанных девиаций начинают гнать даже *порядок* (именно так называется знаменитая книга Пригожина и Стенгерс¹⁴) — тогда же, когда неолиберализм научается извлекать выгоду из флюидных идентичностей, пришедших на смену четкой классовой принадлежности.

В свою очередь Мишель Серр начинает увлекаться отклонением у/от Лукреция не позже 1977 года, когда выходит его «Рождение физики в тексте Лукреция»¹⁵ и атомы превращаются у него скорее в волны (потoki «атомного дождя»). Паттерн отклонения начинает управлять у Серра не только физикой-биологией, но и историей, и моралью, и языком (который к 1977-му уже не столько структурирен, сколько природен, ведь состоит из произвольных комбинаций звуков и букв, как и вещи из атомов¹⁶), пока, в конечном счете, не оказывается уже не столько случайным отклонением, сколько обязательной нормой¹⁷.

В силу этой историко-научной осведомленности или независимо от нее в глаза сразу



Жак Виллегле «Стальная проволока — Мост корсаров, Сен-Мало (скульптура из 2-х элементов)», 1947. Предоставлено автором текста.



Ники де Сан-Фалль «*Tir première séance — deuxième séance, shooting session (tableau relief)*», 1960–1961. Предоставлено автором текста.

бросается обилие работ, берущих в союзники органическое и цифровое. Отсылающих к Малларме костей немало (на полу) и здесь, но теперь они не разбросаны, а аккуратно разложены, образуя текстуру из шести оттенков черно-белого, изображающую природный пейзаж и озаглавленную «Лавина» — работа Эвариста Рихтера. Видеоработа Клода Клоски «*Double six*» (1994) по соседству представляет собой методично выбрасываемую в кадре пару игровых костей — все время дающую две шестерки, в чем общедоступная теперь техника монтажа очевидно обыгрывает теорию вероятности. Случайности в нашей жизни стало лавинообразно и подозрительно много: если раньше ее приходилось больше пророчески выкликать и юродиво разыгрывать, то сегодня — скорее, методически заклинять и вводить в рамки.

Как методично поясняет в описании своей работы Жером Бенекан, само французское

hasard происходит от арабского *az-zahr*, игральные кости (что в арабском по преимуществу районе Марселя не может не порадовать посетителя), однако ситуация оказывается перевернута: теперь «случайность никогда не отменит броска костей», как и гласит название представленной книги художника — единственного печатного оммажа Малларме на этой выставке¹⁸. Если в самом конце XIX века признавалось, что жестикуляторное не способно отменить стохастическое (бросок — случайности), то к концу XX, напротив, зарождаются сомнения, что в расчисленной генетически и алгоритмически реальности у человеческого тела и сознания еще осталось какое-то пространство произвола (а в названии упомянутой работы, кажется, звучит скорее надежда, чем констатация).

Возможно, поэтому последние надежды на отклонение от предначертанного (на «досках судьбы») и возлагаются уже не столько на поверхность холста (на который еще летела краска у Поллока), сколько на пространство городской повседневности. Как полагал поминаемый кураторами Элюар, «случайности не существует, бывают только встречи»¹⁹ — одна из таких (между зонтиком и швейной машинкой) и стала фирменным знаком сюрреализма. Первыми же автоматическое письмо с бумажной страницы на улицы города перенесли ситуационисты (делегируя ему таким образом не руки, а ноги). Впрочем, это были улицы Парижа, а сюда, в Прованс, Дебор и сотоварищи, приезжали только на летние кинофестивали для программных выходов. Возможно, поэтому должное воздается на этой выставке не ему, а позднейшей психогеографической практике Софи Каль, отправившейся в 1980-м в Венецию: «Я следовала за незнакомцами на улице. Из удовольствия за ними следовать, а не интереса к ним. Я фотографировала их, отмечала их перемещения, потом теряла из виду и забывала. Так, в конце января 1980-го, я следовала за мужчиной, чей след вскоре потеряла в толпе. В тот же вечер на одном из приемов, совершенно случайно, он был представлен мне. В ходе разговора он рассказал мне о предстоящей поездке в Венецию. Я решила последовать за ним»²⁰.

Вслед за этим Софи действительно отправляется в Венецию, делая фотографии и под-

робные записи обо всех ничем не примечательных происшествиях этой поездки, упоминая все от номера комнаты в гостинице (разумеется, «номер один») до снова встречаемых на улице незнакомцев, «готовая потеряться в этом городе и в этой истории. Подчиненная». Признаем, что Софи действительно здесь в большей степени оказывается следующей за — знакомыми ей или нет — мужчинами²¹.

Впрочем, на это — следовать даже в практике случайности за белыми мертвыми мужчинами — обречены не только женщины. Перформанс Джона Балдассари 1973 года «Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (best of thirty six attempts)» заключался в подбрасывании трех мячей, которые должны выстроиться в прямую линию (вероятность чего или, точнее, вероятность фиксации чего очевидно столь мала), и оказывался еще одним постскриптумом, разве что сознательным. Тридцать шесть кадров документируют число попыток — столь же неудачных, сколь и образцовых, что в 12 раз превышает число «об-

разцов для штокки» Дюшана. Если раньше для достижения безупречно случайных результатов нитки бросались на пол, обрекая искусство на известный *down-shifting*, заставляя многих живописцев опускать руки, а других — отказываться от «идеи руки», то в 1970-м приходится безрезультатно подбрасывать мячи в воздух, задирая руки вверх. Это кинетическая геометрия положения рук при броске кажется красноречиво указывающей на исходное положение художника.

Наконец, живущая в Париже и Марселе, Анн-Валери Гаск в работе «Прозрачный оригинал» (2018) представляет десять сложных форм, скопированных вручную по напечатанному 3D-принтером образцу, случайно созданному соответствующим софтом. Здесь истоки случайности окончательно компьютеризируются (скорее, проверяется, могут ли руки человека еще повторить подобное), но при этом не сводятся к набору знаков или двумерной геометрии (как это было еще в кибернетической версии случайности). Примерно



Герхард Рихтер «Абстракт VII», 1991. Предоставлено автором текста.

в том же техно-органицистском духе действуют и «Волны» Этьена Рэй, чье гипнотическое накатывание сложно типологически отличить (например, как более «природное») от столь же гипнотического стрекота небольшой колонии жестких дисков по соседству — если быть точным, «35 жестких дисков, модифицированных в громкоговорители и транслирующих звукозапись собственного названия, растянутых на время выставки» Матье Шмита. Как минимум, название Шмита заслуживает звания «дюшановского» (ср. «Новобрачная, раздетая своими же холостяками»).

Словом, как уже давно доказали биосемиотики, и природные и технологические процессы говорят с нами, просто очень медленно, из-за чего мы и не можем их понять (но можем заметить, как сонорный сигнал заставляют двигаться клешни жестких дисков). Природные процессы не просто выманиваются с живописной поверхности воображаемого в действующие в пространстве (не забудем, не только в трехмерном, но и в институциональном) аппараты, но за ними фактически признается креативная способность и артистическая

агентность и за пределами выставочного пространства — как в работе Мари Бово «Млечный путь» (2016), в которой молоко убегает на улицы Марселя, или «Космосе» Эрика Буре, близкого к лэндарту и переселившегося поближе к этим самым процессам — в Гималаи, оставив за собой скромную роль «artist-walker» и предоставив ландшафту (и опыту пеших путешествий по нему) возможность воздействовать на него.

При этом художественные действия физической материи не противостоят технологиям, но осуществляются в плотном сотрудничестве с ними. Так, «скульптурный потенциал воды» в работе Жана-Клода Ругирелло «Лужи» (1990) раскрывается благодаря подсоединению проектора к электрическим насосам, в результате чего вода и физически движется и тут же сублимируется в видео, или в уже упомянутых «Волнах» траектория движения резервуара с водой программирует возникновение трех типов волн, но каждая волна, разумеется, непредсказуемо искажает следующую²².

Одна из таких, согласно пророчеству Мишеля Фуко, должна будет стереть, как рису-



Вид экспозиции выставки «Par hasard», Ла-Белль-де-Ме, Париж, 2019. Предоставлено автором текста.

нок на песке, и светлый лик человека. Но стоит признать, что историк и археолог выбрал еще слишком красивый образ и физическую процедуру для стирания. С «водными процедурами» на выставке соседствуют намного менее привычные и приятные человеческому глазу образы плесени, которым отведен не только сопоставимый по масштабу с водой, но и центральный раздел экспозиции. Поколившая интеллектуальный мир своей ползучей активностью особенно в последние годы плесень и сопутствующие ее образованию алеаторные процессы представлены в проектах сразу четырех художников, раскрывающих ее «пластические способности», в том числе в ходе работы самой выставки (одна из них — серия «Микота» Дава Аллуша). Там же, где художник еще решается на персональную художественную активность, его действия уподобляются действиям жука-навозника: в память о своих городских прогулках Габриэль Орозко катает пластилиновый шар по Мексике и Бродвею, собирая пыль и предметы, встречающиеся на пути («Урожайный камень», 1992).

Наконец, работы, объединенные названием «Осколки», кажутся уже компромиссом с вторжением человека в процессы естественного разложения и пролиферации. В конце концов, осколки — это всегда следы (чьего-то) действия (а то и броска), пусть и приводящие к случайной красоте трещин: стекол, зеркал (Тимоте Талар) или жидкокристаллических экранов (Джиллиан Бретт), трещины на которых становились самым запоминающимся рисунком для любого разбивавшего свое «черное зеркало» и авторами одноименного сериала возведенных в ранг символа социотехнических мутаций. На этом фоне «Рука» Романа Сигнера (чья фамилия — Signer — как будто подчеркивает человеческий рефлекс подписи) выглядит и вовсе до абсурдного анахронично, эффект чего, вероятно, и стремится «схватить» художник, запускающий руку в коробку, в которой взрывается канистра с краской, оставляющая ее негативный след. Такие «апофатические» скульптуры оказываются одновременно и иконическими репрезентациями «руки художника» (ради отказа от которой искусство и обратилось к случайности) и уже только индексально записывающими устройствами (тот

факт, что художник все еще «прикладывал к этому руку»).

«Случайность? Не думаю!»

На сегодняшний день случайность окончательно перестала быть достоянием или даже козырем художников, и технологии творческого беспорядка рекуперированы как системой искусства (как показывает выставка, это можно датировать первыми выставками сюрреалистов), так и философской мыслью, в которой существуют, вероятно, даже несколько параллельных линий и последовательных волн усвоения и «усыновления» случайности — биологической (Моно), физико-философской (Пригожин, Серр), математической (Мейяссу) или, наконец, эмпирической наукой, стоявшей на той или иной форме эмпирического детерминизма до последнего.

В своих последних выступлениях Карло Гинзбург²³, противостоящий произвольности построений постструктурализма и прихотливой игре знака в дискурсе гуманитарных наук, признается, что расстояние от его obsessions эмпирическими кейсами (*cas*) до упоения случайностью (*hasard*), приносимой уже не умственной игрой знаков, но таким материализованным в технологии Google общим интеллектом, не так велико.

Уже почти полвека как Гинзбург выстраивает свою «уликовую» парадигму, выделяя в методах Фрейда, Холмса и Морелли некий общий поисковый рефлекс, чувствительность к деталям, индуктивную склонность²⁴. К слову, не кто иной, как Шерлок Холмс, замечал, что такой титульный для истории литературы «генератор случайности», как печатная машинка, если она уже побывала в пользовании, может иметь столько же персональных особенностей, что и почерк, и в этом смысле сужает число случайных сочетаний, ограничивает пространство произвольной игры знаков некими неопровержимыми эмпирическими следами²⁵. По мысли Гинзбурга, эмпирическое изучение истории чувствительно именно к таким казусам и кейсам (*cas*), интересуется деталями, в которых скрывается не только Бог (по выражению Варбурга), но и нечто строго научное: даже в литературоведении интересом к («интенсивной») детали характеризуется

метод, замеченный в наиболее близких связях с эмпирическими науками — формальный.

Во всяком случае «каждый отдельный случай» отсылает к конкретному контексту и, в конечном счете, помогает избежать рисков априорного знания обнаружить «то, что и требовалось доказать». В этом месте и происходит едва заметный сдвиг: твердая почва эмпирических фактов теперь призвана не просто фундировать добротные исследования, но и как-то *обманывать ожидания* — причем, самих добротных исследователей, чтобы их же целям удовлетворять. В этом «люди интенсивной детали» вроде Шкловского и Гинзбурга и обнаруживают свое родство с Бэконом и его самыми первыми, хотя и крайне странными, эмпирическими фактами, которые тоже были в свою очередь мобилизованы для того, чтобы опрокинуть все-объясняющие схоластические классификации, сломать аристотелевскую научную логику²⁶.

И сегодня для этих целей начинает лучше подходить даже не конкретный случай (*cas*), но откровенная случайность (*hasard*), получающая свое техническое воплощение в поисковых алгоритмах Google и позволяющая если не находить ответы, то, по мысли Гинзбурга, ставить неожиданные вопросы. Возможно, примерно так ею пользуется и google-поэзия, в очередной раз находя упоение в случайности.

И все же остается вопрос: если во времена Малларме и Фрейда, когда случай/ность (и поэтический *hasard*, и эмпирический *cas*) приходилось с некоторым трудом добывать — из слишком линейного и регулярного миропорядка, то не изменилась ли сегодня функциональная роль случайности, когда ее производство не просто опосредовано (научным или художественным) методом, но поставлено на (постиндустриальный) поток и делегировано не всегда прозрачным алгоритмам, и потому, возможно, заслуживает несколько более подозрительного отношения, тогда как эстетическая или научная валоризация и стимуляция — скорее синтетические способности разума, с которыми в свое время было принято бороться, но которые сегодня незаметно становятся все более угасающими искусствами на фоне новой калифорнийской доксы и идеологии больших данных.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Чернильные пятна» Виктора Гюго хранятся в Национальной библиотеке Франции.

² См. подробнее об истории отношений этих двух поэтов-художников в репортаже с мадридской ретроспективы Бродтарса Madread'sкий дневник / Arterritory, 24/11/2016.

³ Де Дюв Т. Артефакт / пер. с французского П. Арсеньев // #17 [Транслит]: Литературный позитивизм, 2015. С. 24–47. Доступно по <http://aroundart.org/2018/03/20/thierry-de-duve-artefakt/>.

⁴ К слову, предыстория интуиции случайного в искусстве возводится с помощью одной цитаты именно к Леонардо.

⁵ Даже если все они не строгие, а то и прямо сказать, *энонсиативные* (от фр. понс – высказывание), как предлагает де Дюв в указ. соч.

⁶ Из результатов первого применения которой и возникает название этой техники.

⁷ См. Mathieu G. Évanescence, 1945. Сравни аналогичную мотивировку нерепрезентативных сонорных экспериментов Анри Шопена в нашем обзоре: Арсеньев П. Поэзия в объектах, поэзия из машины // Arterritory, 28/06/2017.

⁸ См. подробнее анализ двух этих методов с помощью инструментария Бюргера: Арсеньев П. «Опосредованное производство случайности»: отказ от синтеза и разрыв рецепции в методах М. Дюшана и С. Третьякова // Политизация поля искусства. Екатеринбург, 2015.

⁹ Пол К. Витц и Арнольд Б. Глимчер указывают на две волны интереса к случайности или, точнее, произвольности (*randomness*) в науке и искусстве, которые давали о себе знать после каждой из мировых войн, очевидно, подразумевая дадаизм и летризм соответственно. См. Vitz P., Glimcher A. Modern art and modern science: the parallel analysis of vision. New York: Praeger, 1984. P. 229.

¹⁰ См. подробнее о том, как технологии хранения и передачи информации, и в особенности информационные перегрузки со времен Гертруды Стайн, воздействовали на поэтическую технику в Stephens P. Poetics of informational overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 2015.

¹¹ Krauss R. Grid // Krauss R. The originality of the avant-garde and other modernist myths. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1986.

¹² Так, Витц и Глимчер сравнивают работы абстрактных экспрессионистов (Райнхардта, Кляйна и Ротко) с лабораторными экспериментами по сен-

сорной депривации, в ходе которых подопытный погружался в состояние скуки, острой нехватки впечатлений и часто визуальных галлюцинаций, и называют эти работы (наряду с фильмами Уорхола) сбывшейся мечтой Флобера о произведении, в котором ничего не происходит.

¹³ Так, экспозиции предваряются распечаткой титульной поэмы Малларме, но под каждым из 12-ти разворотов можно заметить трехлитровые банки со слабо идентифицируемым содержимым — хлопок, минералы... Это одна из специально сделанных к выставке работ — «Infusions» Андриена Вескони. Четыре других художника — Джиллиан Бретт, Робин Декурси, Вирджиния Санна, Дельфина Вибо. Полный список художников и подробное описание доступно по <http://www.lafriche.org/fr/agenda/par-hasard-1789>.

¹⁴ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986.

¹⁵ В оригинале так и не переведенная еще на русский работа называется «La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce» (1977)

¹⁶ Фантазмы со-природности языка могут быть основаны как минимум на трех аргументах: а) единицах, отражающих природные объекты (семантика), б) подобию структурных связей (синтаксис) или с) соизобретательности конститутивных механизмов (прагматика).

¹⁷ В 1979 году выходит целый номер «Critique», где в этот «водоворот» (tourbillon) засосало даже таких далеких от природного теоретиков, как Рене Жирар и Режи Дебре.

¹⁸ Bennequin J. Le hasard n'abolira jamais un coup de dés. Книга художника, черно-белая печать. 100 пронумерованных и подписанных экземпляров. Librairie Yvon Lambert, 2014.

¹⁹ В оригинале Элюар, понимаете, использует то же учредительное слово, что фигурирует у Малларме: «Il n'y pas de hasard, il n'a y que des rendez-vous».

²⁰ Из описание проекта Софи Калль «Венецианская сюита», 1980 (перевод – наш).

²¹ Более или менее целенаправленные в своей случайности встречи практикуются еще несколькими представленными фотосериями — Дуана Михалса, Бернара Плоссу и Жири Кованды, приглашающего участников своего перформанса «Kissing through Glass» (2007) целоваться через стекло, что не может не напомнить акции «Коллективных действий». Наконец, Тецуми Кудо доводит понятие встречи до чисто биологического и кибернетиче-

ского одновременно в своей работе «Instant Sperm. Bottled Humanism» (1962).

²² Впрочем, стирать свои предыдущие версии — свойство не только природных процессов, но и человеческих инструментов: Вирджиния Санна в серии «Cubes de 10» каждый день создает новый гипсовый куб из одной и той же деревянной матрицы, но каждый следующий записывает погрешности всех предыдущих, истоящая таким образом образец.

²³ Его недавнее выступление в Университете Женевы как раз носило название «Le cas et le hasard» (Случай и случайность). Доступно по <https://media-server.unige.ch/play/VN3-2760-2019-2020-P>.

²⁴ Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни (пер. и предисл. С. Козлова) // Новое литературное обозрение, № 8, 1994. С. 27–61.

²⁵ По общему впечатлению современников, вхождение печатной машинки в письменный обиход ознаменовывало эпохальный отрыв означающего от тела пользователя, опосредовало эти, ранее интимные, отношения — механизмом, индустриализовало письмо. См. подробнее Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter. Stanford, 1999.

²⁶ Подробнее о параллели методов основателей русского формализма и британского эмпиризма см. в послесловии к Арсеньев П. Литература факта высказывания: очерки по прагматике и материальной истории литературы. СПб, 2019. С. 165–175.

Павел Арсеньев

Родился в 1986 году в Ленинграде.

Художник, поэт и теоретик.

Публиковался в «Новом Литературном Обзрении», «Логосе», «Художественном журнале» и газете «Что делать».

Редактор литературно-теоретического журнала [Транслит] и автор четырех книг стихов.

Лауреат Премии Андрея Белого (2012).

Докторант Университета Женевы (с 2017).

Живет в Санкт-Петербурге и Женеве.



Дмитрий Окружнов и Мария Шарова «RM», 2020. Галерея XL, Москва. Предоставлено автором текста.

Константин Зацепин

Цифровой шум времени

«RM»

Дмитрий Окружнов

и Мария Шарова

Галерея XL, ЦСИ Винзавод,

Москва

03.03.2020–07.04.2020

Двигаясь от рефлексии коллективной памяти к приватной истории, живописцы Мария Шарова и Дмитрий Окружнов конструируют собственный аппарат зрения — цифровой экран. Тотальный глитч-эффект от поразившей его системной ошибки становится визуальной метафорой энтропии, пронизывающей современную повседневность. Обращение к живописному медиуму позволяет овесть в картинной плоскости расплывающуюся историчность виртуализирующейся частной жизни и деструктивную природу памяти как руины в становлении. «Изображение становится интересным в момент исчезновения, утраты» — кредо художников созвучно тезису Жоржа Диди-Юбермана «видеть — означает терять».

Ключевой композиционный прием новой серии «RM» — фрагментация живописной поверхности через эффект осыпания, растрескивания нестабильного пространства. Облеченные в красочное тело, цифровые помехи моделируют неустойчивость структуры памяти, пытающейся удержать жизненный материал, подобный текучей субстанции. Серия проникнута постапокалиптической атмосферой: стены приходят в движение, пиксели просачиваются сквозь вещи, рваные куски бумаги торчат из-под обломков мебели. Осколки видимости предшествуют ее условной «целостности», она не собирается из них. Изображение исчезает, стирается как воспоминание, но каждый раз место утраченного фрагмента занимает новый.

Плоскость, тотально заполненная микро деталями, напоминает одновременно водную рябь, сквозь мерцающие отражения которой зритель смотрит сверху, и стену, облупившуюся, как палимпсест, и разбившуюся на пиксели DVD-запись.

Сквозь осколочную образность местами проступают фигуративные очертания. Отчужденные безлюдные интерьеры в традициях Хоппера, Полидори или Ваишера представляют интимный портрет повседневности: абрис окна, старая советская мебель — кресло, перевернутый стол, сохранившийся фрагмент обоев на стене. Кем бы ни были жившие в этой комнате — теперь их в ней уже нет. Фактически же присутствие скрытого субъекта здесь тотально — экран задает рамку взгляда, прежде всего, внутреннего, интроспективного. Субъект-носитель этой рамки складывается из налагающихся процессов — зрение / воспоминание. Именно его взгляд, организуя пространственную рамку, делегируется зрителю. Технологические шумы как будто проявляют незримые напластования накопленной в комнате памяти всех ее прежних обитателей. Эти шелушащиеся мнемонические ключья подобны телесным касаниям, будто оставшимся после исчезновения самих тел.

Композиционно динамика нестабильности выражена через преобладание центробежных энергий картины над центростремительными. Живописные микроэлементы с высокой степе-



нюю детализации обступают зрителя, инкорпорируя и расплывая его позицию. Подобно гринберговской «all-over painting» Поллока, «дна» картины здесь нет, передний и задний планы дробятся, взаимно переходя друг в друга. Статическая перспектива зрения, фундированная выраженным центром, уступает место нелинейному движению взгляда, темпорализованной, блуждающей созерцательности.

Динамическая перспектива предполагает проникающий, тактильный взгляд, вынужденный погружаться в глубь картинного пространства, пробираясь сквозь детали словно на ощупь. Картина включает опыт видения как осязания: взгляд нащупывает траекторию движения. Внутренний топос динамически собирается и рассыпается по мере его продвижения сквозь живописные напластования. Первопричина этой динамики, этого «глитча», тотально поразившего изображение, отсутствует — изначальной «нормальной» картинке никогда не существовало. Помеха здесь предшествует целостности. Реальность дана как уже-забытая, ее изначальный облик невосстановим.

Предъявляемая серией «RM» образность есть результат работы, по меньшей мере, с тройной дистанцией. Мнемонический фигуративный образ, распыленный в помехах памяти, превращается в дигитальный код, который, в свою очередь, воспроизводится посредством экрана с цифровым глитчем, чья фактура на следующем этапе заново воссоздается — уже живописными средствами. На каждой из ступеней опосредования образ разрушается и рождается заново, акцентируя в этом акте деструкции/реконструкции неустрашимый зазор, преграду между прошлым и настоящим

в опыте субъекта. С другой стороны, художники аналитически препарируют этот разрыв, материализуя само усилие преодоления границы. Попадая в эту воспроизводимую картиной ловушку памяти, зараженной энтропией, зритель принуждается к усилию воспоминания через забвение, выстраиванию взгляда на историчность повседневности как на парадоксальную «целостность не-единства».

Произведения Шаровой-Окружнова не обладали бы столь притягательной силой воздействия, будучи реализованными в иных медиумах. Их магнетический эффект заключен в неотчуждаемой материальности картины здесь-и-сейчас. Подобно вполне классическим полотнам, эти произведения являют собой, прежде всего, вложенный в них опыт проживания живописи как практики повседневного существования, долгого и кропотливого труда, то есть реального человеческого усилия. Медленно воссоздавая свои глубокие пространства, погружаясь в них, инвестируя в живописную плотность собственную жизнь и телесность, художники переносят протяженность настоящего в картинную плоскость, пытаясь примириться тем самым с необратимостью времени как разъедающей субстанции и ненадежностью памяти.

Константин Зацепин

Родился в 1980 году в Самаре.

Историк и теоретик современного искусства.

Сотрудник филиала Третьяковской галереи

в Самаре. Автор книг «Пространства взгляда»

(2016) и «Анатомия художественной среды» (2015).

Живет в Самаре.