

ХЖ 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 «NaturalMente...» 1996–2020 г. Материал: доска липа сердцевидная, левкас на желатине, горячие и холодные слои, мел, лен. Художественное изображение создано с помощью программы 3DS MAX (источник с использованием стилистических элементов: лампа накаливания Osram, эко-мех соболя). Авторская ручная работа выполнена в технике пассивирования. Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2020 г.

В рекламе ХЖ использована скульптура Владимира Амодео «Нос». Исполнена в память первого посещения Николаем Васильевичем Гоголем усадьбы Сергея Тимофеевича Аксакова в Абрамцево 14 августа 1849 года. 2020 г.

«Художественный журнал» издается при поддержке

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

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

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.

ПРИНТ

КОМИКС

© ХЖОРАЛ.



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 115

Кто приходит после субъекта?

«Вопрос “Кто приходит после субъекта?” предполагает, что сегодня нечто, называемое “субъектом”, в своей наиболее очевидной конфигурации может быть идентифицировано, как и может быть идентифицировано его предполагаемое преодоление в соответствующих дискурсах, — отмечает Жак Деррида и добавляет: “Мнение” это, однако, довольно путаное» (Ж. Деррида и Ж.-Л. Нанси «Кто приходит после субъекта?»). И, действительно, расценивать субъекта как нечто идентифицируемое, как и полагать безусловной доксой его «ликвидацию», было бы неосторожным. Несомненно, субъект, сформировавшийся в эпоху современности, подвергся существенной корректировке, однако — как констатировали в своей дискуссии тридцатилетней давности Деррида и Нанси — сам этот процесс корректирования или даже «ликвидации» сохраняет референтность субъекту и, следовательно, есть форма его сохранения. Этот ход мысли актуален и поныне. «Да, утверждения представителей нейронаук, трансгуманизма, эволюционной биологии, киберготических и других плоско-онтологических трендов о человеке как об объекте, машине, биороботе, а в желаемой перспективе и киборге, управляемом случайной комбинацией биохимических алгоритмов, кажутся вполне резонными и корректными... Но неужели отрицающий не задается вопросом относительно того, кем является тот, кто промышляет, произносит и описывает сами эти отрицания?» (Т. Даими «Смещение в “межеумье”»). Эту неизбывность субъектности, субъективности, самости, Я и т.п. можно сформулировать «обратившись не к сложным философским сравнениям, а к непосредственному опыту». «Сколько бы мы ни старались вывести наши мысли за пределы собственного субъективного видения и, возможно, даже поднять его до созерцания сублимированных, идеальных, сверхчеловеческих “объектов”, но достаточно неожиданно возникшей физической боли или неприятного осознания чего-то (например, отсутствия кошелька в кармане), чтобы моментально вернуть нас к суровой реальности нашего маленького одиночного существования» (М. Сенальди «История “маленького Я...”»).

Отсюда нетрудно признать, что вся наша практика — личная, повседневная, как и социальная, профессиональная — есть, по сути, форма удержания нас в границах субъектности. Контаминация привычки и повторения с пластичностью и эластичностью позволяют нам сохранять контроль над субъективностью и подвергать ее корректировке и дизайнированию (Л. Конончук «Об акробатической субъективности»). Аналогично и любая форма социального действия «совмещает в себе элементы автобиографии и этнографии», «социальную обусловленность и интимно-личное пространство без необходимости установить искусственную иерархию между ними» (С. Бурханова-Хабазде «Метод автоэтнографического кураторства»). Социальные теоретики сегодня могут говорить о реляционном характере субъекта, т.е. о его субстанциональной сопряженности с другим и другими, но при этом описываемый им социальный порядок далек от «гармонии». Базовые социальные единицы «имеют свой “замысел”: они стремятся распространяться и размножаться до такой степени, чтобы стать целым миром» (Т. Терранова «Неомонадология производства социальной памяти»).

Более того, субъект становится сегодня не только предметом дизайнирования и моделирования, но и скрупулезного описания, вскрывающего в нем нюансы и черты, казавшиеся ранее несущественными. Так, предметом интереса в субъекте становится в частности его первичный телесный слой — кожа. Впрочем, сегодня и сама эта дерматологическая поверхность субъекта подвергается дизайнированию и моделированию, а в этой процедуре усматриваются политические смыслы и пафос (А. Кучанский «Толщиною с дисплей»). Наконец, оказывается интересным в субъекте не только его дерма, но и то, что срывается за ней — кровь, слизь и прочие биологические жидкости. Субъект — это сгусток (А. Ишонин «Текст с неизвестным заглавием»). Эта физиологизация субъекта если и не спровоцирована опытом эпидемии COVID-19, то, несомненно, узнает себя в нем.

Отметим в заключение, что «тотальная практика самоизоляции в 2020 году, которая оставила миллионы людей по всему миру наедине с собой, поставила новые проблемы перед организацией интерфейсов, в которых привычное субъективное высказывание могло бы сочетаться с компенсацией потерянных ситуаций коллективности» (С. Бабкин «Я-фотография, мы-интерфейс»). Впрочем, об этом — о ситуациях коллективности — речь пойдет уже в следующем 116 номере...

МОСКВА, ОКТЯБРЬ 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 «Граунд»
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
В ЗАЩИТУ ИДЕНТИЧНОСТИ
Илья Будрайтскис
- 12
ДИАЛОГИ
КТО ПРИХОДИТ ПОСЛЕ СУБЪЕКТА?
Жак Деррида и Жан-Люк Нанси
- 34
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
**ПИСЬМО ИЗ КИЕВА, ИЛИ О ТОМ,
ЧТО БЫЛО ДАЛЬШЕ. О ВЗРЫВЕ
В БЕЙРУТЕ, ПРОТЕСТАХ В МИНСКЕ,
САМОИЗОЛЯЦИИ И ВООБРАЖАЕМОЙ
ВЫСТАВКЕ**
Николай Карабинович
- 40
РЕФЛЕКСИИ
СМЕЩЕНИЕ В «МЕЖЕУМЬЕ»
Теймур Даими
- 52
ЭССЕ
**ИСТОРИЯ «МАЛЕНЬКОГО Я». ПРИКЛЮЧЕНИЯ СУБЪЕКТА
«ПО-ИТАЛЬЯНСКИ»**
Марко Сенальди
- 60
СИТУАЦИИ
ЧЕМ НЕ ВЛАДЕЕШЬ
Глеб Напреенко
- 66
ИССЛЕДОВАНИЕ
**МЕТОД АВТОЭТНОГРАФИЧЕСКОГО
КУРАТОРСТВА**
Саша Бурханова-Хабадзе
- 76
ЭССЕ
**ОБ АКРОБАТИЧЕСКОЙ
СУБЪЕКТИВНОСТИ И ЕЕ (ВОЗМОЖНЫХ)
СРЕДОВЫХ ТРЕНЕРАХ**
Лера Конончук
- 86
ТЕОРИИ
**НЕОМОНАДОЛОГИЯ ПРОИЗВОДСТВА
СОЦИАЛЬНОЙ ПАМЯТИ**
Тициана Терранова
- 100
ПЕРСОНАЛИИ
Я-ФОТОГРАФИЯ, МЫ-ИНТЕРФЕЙС
Сергей Бабкин
- 106
ЭССЕ
**ТОЛЩИНОЮ С ДИСПЛЕЙ:
ГРАНИЦЫ МИКРОПОЛИТИЧЕСКОГО
И РЕДИЗАЙН СЕБЯ**
Алексей Кучанский
- 112
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ТЕКСТ С НЕИЗВЕСТНЫМ ЗАГЛАВИЕМ
Андрей Ишонин
- 118
ЭССЕ
**ИСКУССТВО В ЭПОХУ
НЕЙРОЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА**
Алексей Боголепов
- 125
КНИГИ
СВОЕВРЕМЕННОСТЬ КУЛЬТУРОСЛАВИЯ
Георгий Литичевский
- 129
ВЫСТАВКИ
**КАРТИНКИ, ТРАВИНКИ И НАПАЛМ.
О ХИЩНОЙ ЖИВОПИСИ ИВАНА
НОВИКОВА**
Иван Стрельцов



Барбара Крюгер «Не будь придурком».

Илья Будрайтскис

В защиту идентичности

1. Похоже, что сегодня «политика идентичности» находится в центре кризиса политики как таковой. Левые видят в идентичности препятствие для классовой солидарности, правые — разрушение единства нации и традиционной морали, а либералы рассматривают ее как главную угрозу консенсусу плюралистического гражданского общества. Идентичность как верность личному или групповому опыту, который не может быть понят извне, становится на пути широких политических коалиций, блокирует возможности для диалога и создает непримиримые оппозиции различных картин мира. Таким образом, политика теряет любые универсальные основания и оказывается неспособна сконструировать тот или иной образ «народа», претендующего на власть и признание. Идентичность одновременно отстраивает себя как внутреннее ощущение, непроницаемое для других, и производит внешнюю экспансию, требуя сопереживания и привилегий, причитающихся жертве.

Политика идентичности, рожденная из практик борьбы угнетенных групп 1960–1970-х гг., сейчас окончательно превратилась в форму, которая может быть успешно адаптирована любым политическим флангом (что убедительно доказывает подъем ультраправых «идентитарных» движений в Западной Европе). И если изначально политизация идентичности была связана с просвещением и рефлексией собственного угнетенного положения, то к настоящему моменту она обрела внеисторическое качество неизменной сущности, предшествующей существованию. Эта сущность проявляется не только как уязвимая и жертвенная, но и как оружие, инструмент безостановочной лич-

ной экспансии. Именно на таком понимании «самости» основана неоллиберальная добродетель «антихрупкости» (antifragility) — способности действовать так, как будто внешних обстоятельств не существует. История успеха в такого рода проповедях бизнес-коучей выступает не как результат личного опыта, но напротив — способности его игнорировать и каждый раз, столкнувшись с неудачей, начинать все заново. Это своего рода антиистория, каждая страница которой должна постоянно обнуляться, снова и снова создавая возможность для действия вне обстоятельств. Проблема идентичности, таким образом, начавшись как борьба за признание, трансформировалась в радикальное не-признание и превратилась в господствующую форму конформизма, примирения с данностью.

В конце 1970-х понятие «политика идентичности» впервые появляется в текстах афроамериканского феминистского «Combahee River Collective», чтобы объяснить ситуацию людей, испытывавших угнетение по разным признакам — гендерным, расовым и классовым. Это указание на множественность (интерсекциональность) угнетения было обращено к массовым движениям, чтобы сделать их более открытыми для равноправного диалога. В начале 2020 года лидер Combahee, легенда американского черного феминизма Барбара Смит, констатировала, что политика идентичности превратилась в «модное словечко», и призвала к поддержке Берни Сандерса, так как его избирательная кампания оказалась точкой притяжения всех угнетенных групп американского общества, в которой артикулировались их коллективные требования и на-

дежды¹. Так ли необходим отказ от политики идентичности сегодня? Какие стратегии такого отказа существуют? И какую альтернативу идентичности они предлагают?

2. Победа Дональда Трампа в 2016 году спровоцировала масштабную дискуссию в американском публичном пространстве, в которой главная вина за эту политическую катастрофу была возложена на «идентитарный либерализм», доминировавший среди сторонников Хиллари Клинтон. В рамках этой дискуссии Фрэнсис Фукуяма выступил с программным текстом, в котором попытался представить идентичность в качестве необходимого слагаемого нового исторического синтеза, создание которого стоит на повестке дня. Согласно Фукуяме, последние десятилетия были отмечены конфликтом двух типов признания: на смену классической американской демократической идее, предлагавшей признание другого в качестве равного (и таким образом, снимавшего различия), пришла идентитарная, где признание, напротив, носило партикулярный и обособляющий характер. Такое признание означало, что различные группы «обладают аутентичным внутренним «я»... и рассматривают внешнее по отношению к ним общество как фальшивое и репрессивное». Подобная идентичность была негативным принципом, который должен быть преодолен через инклюзивную национальную идентичность, построенную не на опыте или личных характеристиках, а на «основополагающих идеалах» своих стран. Фукуяма, неисправимый в своем прогрессивно-либеральном гегельянстве, полагает, что обе стороны признания — равенство и различие — должны объединиться и вернуть политике ее публичные и делиберативные основания².

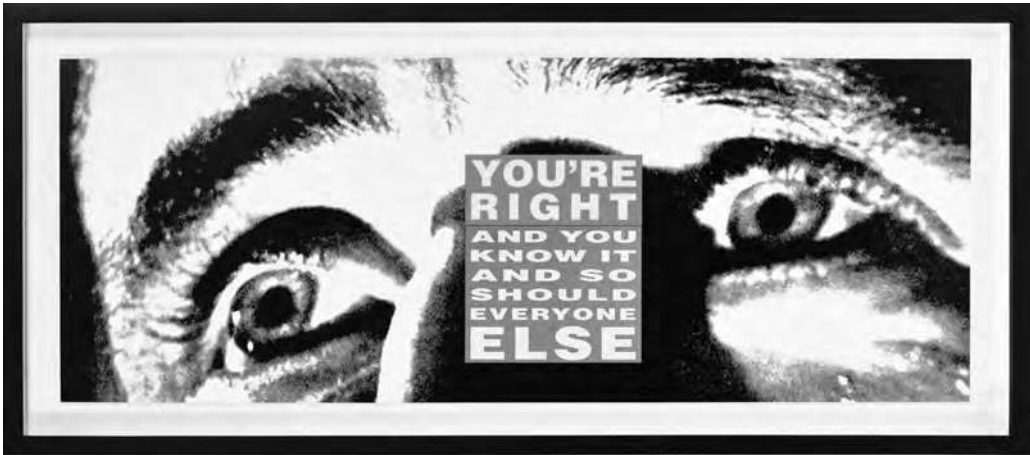
Другой критик идентичности, историк философии Марк Лилла, пишет о необходимости «постидентитарного либерализма», который снова, как во времена Ф.Д. Рузвельта, будет обращаться к американцам как гражданам, а не представителям партикулярных сообществ. Для этого необходимо, как считает Лилла, лишить интеллектуалов возвышенной позиции учителей морали и направ-

вить их усилия на просвещение общества о подлинной (относительной и невысокой) ценности «больших идей», предлагающих разные версии исправления мира, якобы избравшего неверное направление. «Пост-идентитарный либерализм» в версии Лиллы не будет, однако, простым возвратом назад, к политике демократов времен «Нового курса», но также синтезирует опыт освободительных движений 1960-х, развивавших потенциал свободы, изначально заложенный в американском проекте³.

В обеих версиях либеральный ответ на вызов политики идентичности выглядит как преодоление истории: Америка должна вернуться к собственной «норме», постисторическому состоянию, в котором травматичный опыт и следующая из него критика действительности растворяются в демократическом процессе. Идентичность здесь историзируется и признается в качестве неизбежного момента общественного развития — но лишь для того, чтобы выявить ее преходящий не-сущностный характер и примирить с настоящим.

Со стороны радикальных левых можно выявить две различные стратегии отношения к идентичности. Первая основана на оппозиции идентичного и классового, где идентичность выступает как своего рода «ложное сознание», в котором подлинное «я» сливается со стигматизированным положением индивида в обществе⁴. Если идентичность статична и основана на принятии своего актуального положения угнетенного меньшинства как сущности, то классовая принадлежность динамична и потенциальна, так как предлагает борьбу за преодоление актуального состояния. Иными словами, класс стремится выйти за собственные границы, а идентичность их защищает и воспроизводит. Такая позиция имеет отчетливый телеологический характер и отсылает к иерархии противоречий, в которой каждый конфликт имеет основное содержание, связанное с классовым антагонизмом, и вторичное, идентитарное, имеющее подчиненный характер.

Другая левая стратегия предлагает не преодоление идентичности через классовую борьбу, но принятие ее как одной из точек



Барбара Крюгер «Ты прав, и ты это знаешь, как и все остальные», 2010.

разрыва, составляющих карту сложных (не соподчиненных друг другу) противоречий существующего общества. В таком подходе идентичность определяется не как сущность, но как сумма обстоятельств исторического движения, приведшая к тому положению, в котором находится ее обладатель. Идентичность, таким образом, не является ни герметичным неподвижным опытом, ни необходимой ступенью в историческом синтезе (как считает Фукуяма). Идентичность разомкнута и подвижна, она создает переживание истории как неомогенного времени, лишенного общей «цели». Понимаемые таким образом идентичности не могут «быть основанием чего-либо... они многогранны и постоянно нарушают спокойствие»⁵.

Можно сказать, что в таком случае оппозицией политике идентичности становится политизация идентичности, в которой собственный опыт и наследие прежних поколений раскрываются через их место в общей структуре угнетения и неравенства. В одном из своих программных эссе знаменитый афро-американский писатель Джеймс Болдуин говорил, что «цвет — это не человеческая или персональная реальность, но политическая реальность». Вопрос расы, объясняет Болдуин, определяет не положение конкретного меньшинства, но является центральным для понимания всей американской истории как перманентного конфликта, скрытой

гражданской войны. Через рефлексию опыта расового угнетения эта история раскрывается не как стремление к реализации демократического всеобщего признания, но негативно, как путь катастрофы. И осознание этого беспощадно ставит перед чернокожим вопрос: «Действительно ли я хочу интеграции в дом, объятый пожаром?» Подвергая критике любые проекты «черной автономии», Болдуин обращается, прежде всего, к белым — для которых история черных должна открыться как их собственная подлинная и вытесненная история⁶. Этот «континент истории» становится новым основанием политики, где она не стремится к консенсусу, но обнажает конфликт и создает возможность для совместной борьбы.

3. Характерно, что широко распространенное сегодня понятие «новая этика» начинает использоваться в теологии на рубеже XIX–XX вв. в связи с идеей о необходимости контекстуализации событий, моральное значение которых меняется со временем. Этот подход предлагал историческое понимание Библии не в качестве вневременного «морального компендиума», а как текста, который должен быть соотнесен с конкретным опытом эпохи⁷. Речь здесь идет не о релятивизме, но о стремлении христианства участвовать в актуальной борьбе за человече-



Барбара Крюгер «Я не мишень».

скую душу, и даже точнее — сохранять свое место внутри конфликта, не занимая отстраненную позицию проповеди «вечных» (а потому бессильных) ценностей. Следуя такому определению «новой этики», можно провести параллель с грамшианской концепцией борьбы за гегемонию, которая означала не что иное, как стремление оспорить существующий моральный консенсус, фиксирующий позицию победителя. Целью этой борьбы была «политическая и моральная реформа», в которой изменение социального порядка было неразрывно связано с моральной трансформацией человека.

Сегодняшнее обострение дебатов об идентичности и личных границах выявляет две перспективы: «негативной свободы», в которой индивид отстаивает свою автономию от внешнего воздействия, сохраняя верность своей неизменной сущности, и активного участия в переустройстве общества, невозможного без внутренней переоценки.

Первая из них предполагает восприятие другого в качестве потенциальной угрозы или препятствия для собственной экспансии. Однако обратной стороной такого радикального индивидуализма, парадоксальным образом, является воспроизводство сообщества, в котором индивид ощущает свое моральное превосходство. Борьба за «новую этику», таким образом, оборачивает-

ся коллективным преследованием тех, кто не готов ей соответствовать. Бесконечно порождаемые социальными медиа волны «моральной паники» формируют коалиции «гонимых на гонителей» (следуя за определением Рене Жерара), в которых целью является сам процесс преследования жертвы. Успешное завершение каждой такой «бури миметических кризисов» не создает новой моральной ситуации, но утверждает старую, основанную на скрытом или явном противостоянии каждого с каждым.

Так, пресловутая *cancel-culture* предполагает наложение запретов на все, что не соответствует изменившимся этическим критериям общества в целом (или наиболее информированной его части). Запреты выстраиваются в набор моральных реакций, выражение которых превращается в простой акт верности безличным правилам. Гибкость и подвижность этих правил сегодня служит воспитанию неолиберального субъекта, способного быстро подстраиваться под обстоятельства (при этом «не изменяя себе»). В наше время свобода, как и прежде, гарантирована всем, и «никто не должен нести ответственности за свой образ мыслей», однако «в действительности наше иррациональное общество организовано так, что в нем более-менее воспроизводится лишь образ жизни его лояльных членов».

И, как и прежде, «быть аутсайдером — самое страшное преступление после особо тяжких»⁸.

Если проницательный анализ Адорно опирается на описание стандартов, задаваемых «культурной индустрией», то сейчас ее место заняли платформы, где воспроизводство «общества» становится инициативой самих участников. Индивид в них оказывается уже просто не объектом воздействия, но превращается, так сказать, в «субъект-объект» — действующее лицо, которое, тем не менее, находится в еще большем рабстве у безлично одобряемой «нормы», чем прежде. Он не выносит новых суждений, способных поставить под сомнение существующие нормы, но подтверждает новый общий стандарт. Поддерживая внешнее правило, актор платформ утверждает и неприкосновенность границ собственной идентичности.

Альтернативой этой конформистской политике идентичности может быть лишь описанная выше стратегия политизации идентичности. Эта стратегия исходит из понимания свободы как процесса освобождения от ложной «нормы» неистинного и неправильного общественного целого. Выступая против давления внешних правил, она также направлена против статичной «внутренней свободы», так как предлагает опыт личной трансформации. Эта свобода от неистинной нормы, внешнего, предлагает и изменение внутреннего, которое становится местом разрыва и конфликта. Подлинная «новая этика» в отношении внутреннего мира должна нести не мир, но меч. Такая пересборка личности, невозможная без политического действия, соответствует возвращению вытесненной истории, локализации себя внутри безжалостных и несправедливых обстоятельств.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Smith B.* I helped coin the term “identity politics”. I’m endorsing Bernie Sanders. Доступно по <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/feb/10/identity-politics-bernie-sanders-endorsement>.

² *Fukuyama F.* Against Identity Politics. The New Tribalism and the Crisis of Democracy (Sept/Oct. 2018). Доступно по <https://www.foreignaffairs.com/artic->

[les/americas/2018-08-14/against-identity-politics-tribalism-francis-fukuyama](https://www.foreignaffairs.com/artic-les/americas/2018-08-14/against-identity-politics-tribalism-francis-fukuyama).

³ *Lilla M.* The Once and the Future Liberal. After Identity Politics. Harper Collins publishers, 2017.

⁴ *Lancaster R.* Identity politics can only get us so far (08.03.2017). Доступно по <https://www.jacobin-mag.com/2017/08/identity-politics-gay-rights-neoliberalism-stonewall-feminism-race>.

⁵ *Hayder A.* How Identity politics has divided the Left. Interview (27.05.2018). Доступно по <https://theintercept.com/2018/05/27/identity-politics-book-asad-haider/>.

⁶ *Baldwin J.* Letter from a region in my Mind (Nov.1962). Доступно по <https://www.newyorker.com/magazine/1962/11/17/letter-from-a-region-in-my-mind>.

⁷ The New Ethics and the Historical Interpretation of the Bible (Editorial)/The Biblical World. Vol. 34, No. 4 (Oct. 1909). P. 219–223.

⁸ *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс. М.: Ad Marginem, 2016. С. 69–70.

Илья Будрайтскис

Родился в 1981 году в Москве.

Историк, теоретик, публицист.

Преподаватель «Шанинки»

(Московской высшей школы социальных и экономических наук),

читает авторские курсы в ряде других образовательных институций.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Гюнтер Брус «Венская прогулка», 1965.

Жак Деррида и Жан-Люк Нанси

Кто приходит после субъекта?*

Жак Деррида: В твоём предваряющем настоящую дискуссию пригласительном письме можно выделить две формулировки: 1. «Кто приходит после субъекта?», где местоимение «кто» отсылает к грамматике, уже не подчиненной «субъекту»; 2. «Господствующий дискурс недавно ушедшей эпохи завершился самоликвидацией». Однако не следует ли сначала принять меры предосторожности в отношении доксы, которая в некотором роде определяет саму постановку вопроса? При этом осторожность отнюдь не предполагает критику. Несомненно, необходимо сослаться на такую доксу, хотя бы для того, чтобы ее проанализировать и в случае необходимости дисквалифицировать. Вопрос «Кто приходит после субъекта?» (на этот раз я делаю акцент на «после») предполагает, что сегодня, согласно известному философскому мнению, нечто, называемое «субъектом», в своей наиболее очевидной конфигурации может быть идентифицировано, как и может быть идентифицировано его предполагаемое преодоление в соответствующих дискурсах. «Мнение» это, однако, довольно путаное. Путаница происходит, по меньшей мере, из-за грубого смешения большого числа дискурсивных стратегий. И если наиболее почтенные из этих стратегий во Франции на протяжении последних двадцати пяти лет обращались к анализу «проблемы субъекта», то они отнюдь не ставили перед собой задачу что бы то ни было «ликвидировать» (я, впрочем, не ведаю, какому философскому концепту может

соответствовать это слово, место которому, на мой взгляд, в других кодах: финансовом, криминальном, террористическом, гражданской и политической преступности; ведь мы не говорим о ликвидации иначе как с позиций закона, читай — полиции). Диагноз «ликвидация» в целом, как правило, избочивает заблуждение и проступок, он обвиняет: мы хотим «ликвидировать», мы в состоянии это сделать, мы этого не допустим. Таким образом, диагноз подразумевает обещание: мы будем вершить правосудие, спасем или реабилитируем субъекта. Лозунг, следовательно, таков: возвращение к субъекту, возвращение субъекта. Необходимо при этом, в рамках своего рода эллипсиса, задуматься, не задана ли сама структура субъекта возможностью подобного повторения или, как это называют, *возвращения*, а, если более серьезно, не пребывает ли она, по сути, *перед законом*, не является ли формой отношения к закону и, если таковой существует, самим опытом закона? Но оставим это... Приведем лучше несколько примеров этой запутанности, прибегая к именам собственным как показателям. «Ликвидировал» ли Лакан субъекта? Нет. Смещенный «субъект», о котором он говорил, хоть и не имеет черт классического субъекта (с этим, впрочем, еще следует тщательнее разобраться), остается все же необходимым для экономии лакановской теории. К тому же, он является коррелятом закона.

Жан-Люк Нанси: Но Лакан, пожалуй, единственный, кто настаивал на сохранении имени.

* Впервые опубликовано в англоязычном журнале «Торой» в 1988 году под заглавием «Who is coming after the subject?». Настоящий перевод сделан по последующей и более полной публикации на языке оригинала («Il faut bien manger» ou le calcul du sujet») в: «Cahiers Confrontations», №20, зима 1989 (https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/derrida_manger.htm).

Ж.Д.: Вот именно, что не единственный. Нам еще предстоит обсудить Филиппа Лаку-Лабарта, но отметим пока, что, например, альтюссеровская теория если и стремилась дискредитировать авторитет субъекта, то лишь за счет признания его неустрашимым местом в теории идеологии, которая в свою очередь так же неустрашима, подобно *mutatis mutandis*, трансцендентальной иллюзии в кантовской диалектике. Это место принадлежит субъекту, конституированному интерпелляцией (окликанием), бытием-окликаньем (мы здесь вновь имеем дело с «бытием-пред-законом», с субъектом подчиненного закону и ответственного перед ним). Что касается дискурса Фуко, то тут можно сказать разное в зависимости от того, какой этап его развития оказывается предметом обсуждения. Если имеется в виду его история субъективности, то, вопреки многочисленным заявлениям об исчезновении в ней фигуры человека, без сомнения, о «ликвидации» Субъекта в ней речи не идет. И даже на своем позднем завершающем этапе Фуко отталкивался от морали и от определенным образом понятого этического субъекта. В рамках этих трех дискурсов (Лакан, Альтюссер и Фуко) и для некоторых идей, на которые они делают особый упор (Фрейд, Маркс и Ницше), субъект скорее переинтерпретирован, переопределен, перерегистрирован, но точно не «ликвидирован». Вопрос «кто?», особенно у Ницше, акцентируется со все большей настойчивостью. То же верно и для Хайдеггера, основной мишени и адресата доксы, о которой мы говорили. Онтологическое вопрошание по поводу «субъекта» в его картезианских и посткартезианских формах — это все что угодно, но не ликвидация.

Ж.-Л. Н.: Тем не менее, для Хайдеггера эпоха, завершающаяся как эпоха метафизики, возможно, завершающая «эпохальность» как таковую — эпоха метафизики субъективности, а конец философии — выход из метафизики субъективности.

Ж.Д.: Но этот «выход» не является выходом, он не позволяет отождествлять себя с выходом за пределы, с истечением срока, и тем более с «ликвидацией».

Ж.-Л. Н.: Конечно, нет! Но я не вижу, какую еще нить, позитивную или аффирмативную, можно тянуть из понимания Хайдеггером тематики или проблематики субъекта, тогда как

из его понимания истины, явления, феномена можно вытянуть многое...

Ж.Д.: Да. Но надо учесть две вещи. То крайнее общее и поспешное описание доксы, которое я рискнул здесь предложить, не удосужившись внимательно и дифференцированно проанализировать разнообразные стратегии ее подхода к «субъекту». Мы могли бы привести более близкие нам примеры, но оставим это. Доксический эффект состоит в том, чтобы сказать: все эти философы верят, что субъект оставлен ими позади.

Ж.-Л. Н.: Следовательно, сейчас настала пора вернуться к нему. И это лозунг момента.

Ж.Д.: К эффекту лозунга я и стремился. Вторая вещь: то, что ты называешь «тянуть нить» из Хайдеггера, возможно, помимо прочего, следует по аналогии (к которой следует относиться очень осторожно) между функцией *Dasein* в «Бытии и времени» и функцией субъекта в онтологически-трансцендентальном, даже этико-юридическом, диспозитиве. Конечно, *Dasein* не сводим к субъективности, но экзистенциальная аналитика еще сохраняет формальные черты аналитики трансцендентальной. *Dasein* и все, что отвечает на вопрос «кто?», занимает — отодвигая, разумеется, множество других вещей — место «субъекта», *cogito* и классического «я мыслю» [*Ich Denke*]. Он сохраняет некоторые из их основных черт (свободу, решительность действия [*décision-résolue*], чтобы вспомнить старую традицию, обращение или свое присутствие, «зов» [*Ruf*] к моральному сознанию, ответственности, вменение в вину, врожденную виновность [*Schuldigsein*] и другое). И каковы бы ни были движения мысли у Хайдеггера после «Бытия и времени» и «после» экзистенциальной аналитики, они ничего не «оставляют позади», ничего не «ликвидируют».

Ж.-Л. Н.: То есть ты склонен считать, что мой вопрос о том, что «придет после», ошибочен или опасен?..

Ж.Д.: Твой вопрос, по вполне обоснованным стратегическим соображениям, перекликается с дискурсом «мнения», который, мне кажется, надо подвергнуть критике или деконструкции. Я не согласился бы участвовать в дискуссии, которая бы исходила из того, что мы предположительно знаем, что такое субъект, как если бы этот «персонаж» был один



и тот же для Маркса, Ницше, Фрейда, Хайдеггера, Лакана, Фуко, Альтюссера и кого-нибудь еще, кто хотел бы его «ликвидировать». Интересной мне была бы дискуссия, которая, вне обусловленной доксой запутанности, подвела бы нас к вопросу более насущному и серьезному. Например, а что если «субъект», не будучи «ликвидированным», все-таки оказался реинтерпретированным, смещенным, децентрированным, заново вписанным в другой контекст? И тогда: 1) что происходит с проблематиками, которые предполагают классическое определение субъекта (научную и другую объективность, этическую, правовую, политиче-

скую и т.д.), и 2) кто или что «отвечает» на вопрос «кто»?

Ж.-Л. Н.: Для меня «кто» обозначает место, такое место «субъекта», которое возникает в процессе собственной деконструкции. К примеру, какое место занимает *Dasein*?

Ж.Д.: Чтобы разобраться с этим вроде как топологическим вопросом («Каково место субъекта?»), может быть, стоит отвергнуть невозможное, т.е. восстановить или реконструировать то, что было деконструировано, и спросить: что в традиции — определим ее со всей строгостью (скажем пока, что она идет от Декарта к Канту и Гуссерлю), — подразуме-

вается под понятием субъекта? Ведь достаточно подвергнуть некий предикат деконструкции, как единство концепта и его имени оказывается радикально затронутым. Предикаты эти могут быть, к примеру, субъективными структурами как «заброшенное бытие» или здесь-бытие, как *hupokeimenon*, с его чертами устойчивости и стабильности, перманентного присутствия, длительности в отношении к себе, что связывает «субъект» с сознанием, человечностью, историей и, прежде всего, с этическим или юридическим законом, с законом или с политической силой порядка символического или несимволического...

Ж.-Л. Н.: Ты предлагаешь переформулировать вопрос, сохраняя в позитивном смысле слово «субъект»?

Ж.Д.: Необязательно. Я условно сохраняю это понятие как индекс, как указатель в рамках дискуссии, но я не вижу необходимости во что бы то ни стало сохранять слово «субъект», особенно если контекст и конвенции не могут не вводить заново то, что находится под вопросом.

Ж.-Л. Н.: Я плохо понимаю, как можно сохранять это понятие без риска оказаться совершенно непонятым. Вместо «субъекта» может быть нечто подобное «месту», т.е. специфическая точка прохождения. Подобно тому, как Бланшо понимает писателя: точкой перехода, источником голоса, который улавливает «шепот» и отделяет себя от него, но не является «автором» в классическом понимании. Как назвать это место? Вопрос «кто?», кажется, сохраняет что-то от субъекта, может быть...

Ж.Д.: Да.

Ж.-Л. Н.: А не подходит ли лучше «что?», например, «процесс», «функционирование», «текст»?

Ж.Д.: В случае текста я бы не сказал «что»...

Ж.-Л. Н.: Можешь уточнить?

Ж.Д.: Да, но немного позже, это подождет. Я наивно полагал, что мы должны избегать разговора о «субъекте», как мы — ты и я — это первоначально делали и могли бы продолжать, но это идиотизм. Да, это идиотизм. Впрочем, мы могли бы и инсценировать субъекта, представить субъекта в его субъективности как самого «идиота» (невинного, чистого, девственного, естественного и первородного, на-

ивного, великого дебютанта: настолько же великого, возвеличенного, независимого, сколь и подчиненного и т.д.).

В тексте или в письме, по крайней мере, таком, которое я пытался исследовать, есть, я бы не сказал место (и это открытый вопрос, эта топология некоторого предоставленного не-места, одновременно необходимого и не-находимого), но позиционирование (без позиции, где «без» не обозначает негативности) для «кто», окруженного проблематикой следа и различия [*différance*], утверждения, подписи и так называемого собственного имени, — йекта (прежде всего субъекта, объекта, проекта) как *целенаправленное блуждание* [*destinerrance*] отсылок [*des envois*]. Я пытался разработать эту проблематику на многочисленных примерах.

Но вернемся немного назад — к вопросу «кто?» (я заранее отмечу, как бы в скобках, что, возможно, недостаточно заменить весьма неопределенное «кто» на «субъект», слишком нагруженный метафизическими определениями, чтобы осуществить решительный сдвиг. В выражении «вопрос „кто?“», акцент может падать также и на слово «вопрос». Не только чтобы спросить, кто ставит вопрос или о ком ставится вопрос (насколько синтаксис предопределяет ответ), но и есть ли субъект, или даже есть ли «кто», предшествуя этим самой возможности вопрошания. Я еще не знаю, кто мог бы задать себе эти вопросы и как? Но уже очевидно, что здесь открывается множество возможностей: «кто» может предшествовать, и это наделяет его способностью вопрошания (как Хайдеггер определил *Dasein* и выбрал его в качестве образцовой путеводной нити в вопросе сущего), или же скорее — что, в сущности, то же самое — кто является возможным как раз в силу его способности вопрошания своей субъектности (кто есть кто? кто это?). Но есть и другая возможность, которая меня по преимуществу и интересует: она выходит за пределы самого вопроса, вписывает его в опыт «утверждения», в опыт «да», или «связывает» [*en-gage*] (этим словом я пользовался в моей книге «О духе. Хайдеггер и вопрос», чтобы описать *Zusage*, это молчаливое согласие с языком, с меткой, что предполагает самое первоначальное вопрошание), это «да-да»¹, которое отвечает прежде появления возможности формулировки вопроса, которое

ответственно без автономии, до и ввиду всякой возможной автономии «кто-субъекта» и т.д. Отношение к себе в данной ситуации не может быть чем-то кроме различия, то есть инаковостью или следом. Здесь не только не смягчается обязательство, но и, напротив, находится единственная возможность, которая не является ни субъективной, ни человеческой. Это не значит, что она или нечеловеческая, или бессубъектная, но что посредством этого вывихнутого утверждения (следовательно, без «твердости» [fermeté] и «законченности» [fermeture]) чего-то похожего на субъект, на человека или на что бы то ни было, что может принять форму. На этом закрываю эти долги скобки.)

Вернемся к теме. Чего мы хотим достичь посредством деконструкции «субъекта», спрашивая, кто в структуре классического субъекта продолжает отвечать на вопрос «кто?».

К тому, что мы недавно упомянули (имя собственное в экзпроприации, подпись или утверждение без твердости [affirmation sans fermeté], след, саморазличание, целенаправленное блуждание и т.д.), я бы добавил то, что осталось одновременно равно востребовано классическим определением субъекта и позднейшими неклассическими мотивами, а именно — определенную ответственность. Единичность «кто» — это не индивидуальность тождественной самой себе вещи, это не атом. Она (единичность «кто») распадается и разделяется, собираясь для того, чтобы ответить другому, зов которого в некоем роде предшествует ее самоидентификации, потому что этот зов не может отвечать, не будучи уже ответченным, даже если я думаю ответить «нет» (я пытаюсь объяснить это в другом месте, в частности в «Улиссе. Грамофоне»). Без сомнения, вот где пролегает связь с основными вопросами этической, юридической и политической ответственности, вокруг которых конструируется метафизика субъектности. Но если мы хотим избежать слишком быстрого восстановления этой метафизической программы и не испытывать на себе ее обманчивые ограничения, следует двигаться медленнее и не торопиться с этими словами...

Ж.-Л. Н.: Для меня субъект — это, прежде всего, как у Гегеля, «то, что может содержать в себе свое собственное противоречие». В деконструкции этой «собственности», мне кажется,

что «то что», «что» из «себя», выявляет место, и «вопрос “кто?”», таким образом, более не предназначается «себе». Тот, кто более не имеет этой «собственности», и все же тот, кто. Я спрашиваю о «нем».

Ж.Д.: В рамках напоминания: не будем забывать предостережения Ницше о том, что способно связать метафизику и грамматику. Эти предостережения должны быть скорректированы и проблематизированы, но они не теряют актуальности. То, что мы ищем с помощью «вопроса “кто?”», возможно, больше не выявляет грамматику, относительное или вопросительное местоимение, которое всегда отсылает к грамматической функции субъекта. Как разорвать этот контракт между грамматикой субъекта или субстантива и онтологией субстанции и субъекта? Различающаяся единичность, которую я упомянул, может даже не отвечать грамматической форме «кто» в той фразе, в которой «кто» есть субъект глагола, кто приходит после субъекта и т.д. С другой стороны, если Фрейд не зря мыслил децентрированного субъекта, о котором мы много говорили в последние годы, является ли «я» единственным среди элементов топики или в распределении позиций бессознательного, кто способен ответить на вопрос «кто?»? И если — да, то каковы будут последствия этого ответа? Следовательно, если «единичность» становится мотивом, которого мы продолжаем придерживаться, то не обязательно и *априори* необходимо, чтобы она переводилась как «кто» или оставалась прерогативой «кто». В тот самый момент, когда эти последствия, скажем, были поставлены под сомнение субстанциалистской или субъективистской метафизикой, Ницше или Хайдеггер, каковы бы ни были между ними различия, продолжали поддерживать вопрос «кто?» и высвободили «кто» из деконструкции субъекта. Но мы все еще можем задаться вопросом, насколько это законно. И наоборот, чтобы умножить предварительные предосторожности и не пренебрегать основной интригой этой загадочной истории, как мы можем забыть, что даже в наиболее характерном трансцендентальном идеализме, гуссерлианском, даже там, где основание мира описано согласно феноменологической редукции, как самосознание в форме эго, даже в феноменологии, которая отделяет бытие от сущего как объект вообще и субъект



вообще, даже в этой великой философии трансцендентального субъекта, бесконечный генерический (пассивный) анализ *эго*, времени и *альтер эго*, выводит к области предэгологического и предсубъективного. Значит, в основе того, что определяется как «трансцендентальный идеализм», лежит горизонт вопрошания, который больше не контролируется эгологической формой субъективности или интерсубъективности.

Во французской философской конъюнктуре время, когда в шестидесятых годах некоторая центральная гегемония субъекта обнаружила себя подвергнутой сомнению, было также временем, когда, при еще популярной фено-

менологии, мы начинали интересоваться теми местами гуссерлианского дискурса, в которых эгологическая форма и наиболее субъективный трансцендентальный опыт казались скорее конституированными, чем конституирующими, и в общем, столь же фундированными, сколь и безосновательными. Вопрос времени и другого связывался с вопросом об этом трансцендентальном пассивном генезисе.

Ж.-Л. Н.: Тем не менее, только углубляясь в построение Гуссерля, «копаясь» в нем, ты смог заложить основы своей работы...

Ж.Д.: Именно внутри, если можно так сказать (но, конечно, это проникновение со взломом), живого присутствующего, этой *Urfrom*

трансцендентального опыта, который субъект производит с не-субъектом, или *эго*, не будучи способным превратить его в непосредственный и наличный опыт, маркирует с помощью *не-эго* и, прежде всего, *альтер эго*. *Альтер эго* не может представить себя, стать непосредственным присутствием для *эго*. Есть только аналогическая аппрезентация *альтер эго*. Оно не может предстать «персонально», оно противостоит главенствующему принципу феноменологии, а именно — интуитивной данности в непосредственном представлении. Абсолютный субъект не отделяется от другого и от времени, не выпадает за пределы феноменологии, но побочен по отношению к ней, по крайней мере, пограничен ей, на границе ее возможности. Только тогда, когда мы заинтересовались этими трудностями совершенно другим образом (Левинас, Тран-Дюк-Тао, я³), следуя другим траекториям (Маркс, Ницше, Фрейд, Хайдеггер), в пятидесятые-шестидесятые годы мы начали смещать центрирование субъекта и вырабатывать на его месте дискурс «заговора», как некоторые тогда говорили. Но если определенные послышки и были найдены «в» Гуссерле, уверен, подходящие аналогии можно обнаружить и у Декарта, Канта и Гегеля. Насчет Декарта, мы могли бы, например, открыть в духе твоей работы³ парадоксы, апории, фикции и чистейшие выдумки подобного свойства. Не идентичные, но аналогичные. Это могло бы лишить ложной простоты и гомогенности наше отношение к чему-то вроде Субъекта, который никогда ни для кого не был Субъектом. Вот чего я хотел коснуться с самого начала. Субъект есть фикция, ты это вполне ясно показал. Но это не означает, что его не следует воспринимать всерьез (он сама серьезность), не следует интересоваться принятой фикцией и тем, о чем она предполагает вести речь.

Ж.-Л. Н.: Сказанное тобой буквально означает, что нет и никогда не было «присутствия по отношению к себе», которое бы не предполагало требуемого присутствием отстранения от себя. Таким образом «деконструировать» здесь означает показать это отстранение в присутствии и одновременно препятствовать простому разделению устаревшей «метафизики субъекта», которая была изначально другой. Тем не менее, что-то все-таки произошло, раз есть история как мысли о субъекте, так и о его деконструкции. Имело ли место то, что

Хайдеггер определил как «эпоху» субъектности, или, скорее, всегда ли «субъект» был только эффектом поверхности, устоявшейся настолько, что мы не можем приписать ее открытие мыслителям? Но в таком случае, о чем говорит Хайдеггер?

Ж.Д.: Большой вопрос. Я не уверен, что смогу с ходу приступить к нему. В какой-то степени, в которой я мог бы приписать хайдеггерианский дискурс субъекту субъекта, меня всегда смущало, что он выделяет эпоху субъектности. Его вопросы по поводу онтологической недостаточности картезианской позиции субъектности мне кажутся, без сомнения, необходимыми, но недостаточными, особенно в том, что могло бы касаться *репрезентации* субъектности и пары субъект-объект для предположений, базирующихся на принципе достаточного основания в его лейбницанской формулировке. Я пытался это объяснить в другом месте. Выведенный Спинозой принцип мне также кажется значимым. Ведь это пример великого рационализма, который не опирается на принцип достаточного основания. Рациональный субстанционализм Спинозы проводит радикальную критику и финализма, и репрезентативного (картезианского) детерминизма идеи; это не метафизика *cogito* и не абсолютная субъективность. Цель этой форклюдии [forclusio] (отбрасывания) тем более масштабна и означает, что определенная Хайдеггером эпоха субъективности также является эпохой рациональности или техно-научной рациональности метафизики модерна.

Ж.-Л. Н.: Но если форклюдия Спинозы состоит в том, что он отделял себя от того, что доминирует в каком-то другом месте, то не подтверждает ли это доминирование?

Ж.Д.: Случай Спинозы для меня сейчас не особо важен. Хайдеггер выводил гегемонию модерна из субъекта репрезентации и из принципа достаточного основания. И если отграничение осуществляется в силу необоснованной форклюдии, такая интерпретация эпохи не может не стать проблематичной. Она сразу становится таковой в дискурсе.

Я позволю себе здесь вставить еще одну ремарку. Мы говорили о разрыве, о внутреннем разъединении, различии, о целенаправленном блуждании и т.д. Кто-то скажет: это несправедливо, то, что мы называем «субъект», не является абсолютной данностью, чистой

волей, самоидентичностью или самопредставлением в сознании, но, скорее, несовпадением с собой. Вот упрек, к которому нам надо бы возвратиться. По какому праву мы называем это субъектом? И, наоборот, по какому праву могли бы мы запретить называть это «субъектом»? Я думаю о тех, кто мог бы сегодня восстановить дискурс субъекта, который вместе с тем не был бы «преддеконструктивистским», не был бы фигурой самодисциплины, самоадекватности, центром и источником мира и т. д., но, скорее, определял бы субъект в качестве законченного опыта не-идентичности себе, опыта невыводимого [indérivable] оклика, так как он идет от другого, следа другого, с парадоксами и апориями «бытия-пред-законом» и т.д. Возможно, мы отыщем эту нить позже. Пока же, раз мы говорим о Хайдеггере, позволь мне добавить следующее. Я верю в силу и в необходимость (как и в некоторую необратимость) жеста, посредством которого Хайдеггер заменил концепт *Dasein* на концепт, отмеченный чертами бытия-в-наличии (*vorhanden sein*), то есть посредством интерпретации времени, не подвергнув его онтологическую структуру необходимому сомнению. Последствия этого замещения огромны. Мы, несомненно, в полной мере их еще не ощутили. Развернуть их, импровизируя, не составит большого труда, но я хотел бы сначала отметить следующее: время и пространство этого перемещения создают зияние, обозначают разъем; они оставляют слабые места или напоминают о глубинной онтологической слабости этических, юридических и политических оснований демократии и дискурсов, которые мы можем противопоставить национал-социализму во всех его формах («худших» или тех, которые Хайдеггер и другие только могли мечтать ему противопоставить). Эти основания были и, по существу, остаются запечатанными для философии субъекта. И тут же мы обнаруживаем вопрос, который мог бы стать ключевым: можем ли мы рассчитать необходимость экзистенциальной аналитики в том, что потрясает субъекта и ориентирует его на этику, право и политику (и подходят ли еще эти слова?), читай — на «другую» демократию (будет ли это демократией?), на другой тип ответственности, который защищает от того, что я буквально секунду назад поспешил назвать «худшим». Не жди от меня однозначного отве-

та. Я думаю, что в некотором роде мы только над этим и работаем, позволяем себе с этим работать, и ответ может появиться только в результате долгой и кропотливой перспективы. Он не зависит от спекулятивного указания и еще меньше от мнения. Может быть, только от философской дискурсивности. То есть, каковой бы ни была сила, необходимость или необратимость хайдеггерианского жеста, точка отправления экзистенциальной аналитики находится в зависимости хотя бы от того, что она сама подвергает сомнению. Подобная зависимость — в начале моей книги «О духе» я увязал ее с сетью сложностей (с вопросом о вопросе, техникой, животностью, эпохальностью), — более непосредственно связана с аксиоматикой субъекта: точка отправления — а из нее и следует «вычитывать» смысл бытия — суть бытие, которым мы являемся, ведь мы существа *вопрошающие*, открытые вопросу о сущем и о существе бытия, каковым мы собственно и являемся, имеем это отношение к присутствию и к близости, это отношение к себе, которого, в любом случае, недостает всему, что не есть *Dasein*. Даже если *Dasein* не является субъектом, начальная точка (к тому же обобщенная Хайдеггером как онтологически-феноменологическая) остается аналогом в своей «логике» тому, что она на следует, осуществляя его деконструкцию. Это не ошибка. Без сомнения, это необходимая фаза, но сейчас...

Ж.-Л. Н.: По этому поводу я хотел бы заметить, что ранее ты сделал все возможное, чтобы отдалить, распылить идею «классической» проблематики субъекта. Сейчас ты выбираешь у Хайдеггера то, что могло остаться зависимым от классической позиции или мысли о субъекте. Я вижу в этом противоречие.

Ж.Д.: Я не сказал, что «проблематики субъекта не существует», а лишь то, что «она не позволяет свести себя к гомогенности». Речь идет не о запрете, а, напротив, о поиске определения, при условии, что будут учтены различия, некоторые аналогии и общие источники. Например, исходная точка в структуре отношения к себе как к *реаппроприации* (*réappropriation*) мне кажется присущей так же и трансцендентальному идеализму, спекулятивному идеализму как мысли об абсолютной субъектности, как и экзистенциальной аналитике, которая предлагает ее деконструкцию. «Бытие

и время» всегда касается наиболее присущих Dasein'у возможностей в его *Eigentlichkeit* (подлинности), каковой бы ни была единичность этой «проприации» (*propriation*), которая, на самом деле, не является субъективацией. Более того, исходная точка экзистенциальной аналитики в Dasein не делает упор лишь на отношении к себе, но и на возможности вопрошать. Следовательно, в работе «О духе» я пытался показать, что под этим предполагалось и что могло произойти даже у Хайдеггера, если бы такая привилегия вопрошания усложнилась или была смещена. Для краткости я бы сказал, что в отношении к «да» или к предполагаемому в любой постановке вопроса *Zusage* надо найти новое (постдеконструктивистское) определение ответственности «субъекта». Но мне всегда казалось, что раз путь проложен, то лучше бы забыть ненадолго это слово. Не забыть, оно незабываемо, но спрятать, подчинить законам контекста, который больше не управляет тем, что помещено в его центр. Иначе говоря, не говорить о нем, но писать его, писать «на» нем, например, как на субъектиле⁴.

Настаивая на нем как таковом, я издаലെка описываю неизбежное возвращение догматического различия между отношением к себе человеческому, то есть способному сознавать, к языку, к отношению к смерти как таковой

и т.д., и отношению к себе *нечеловеческому*, неспособному на феноменологическое как таковое — и это снова возникающий вопрос о животном⁵. Никогда в западной философской традиции различие между животным (которое не имеет или не является Dasein'ом) и человеком не было настолько радикальным и строгим, как это имеет место у Хайдеггера. Животное никогда не будет субъектом и Dasein'ом. Оно не имеет даже бессознательного (Фрейд) и отношения к другому как другому, тем более не имеет оно животного лица (Левинас). Так посредством Dasein'a Хайдеггер определяет человеческое в человеке.

Почему я редко говорил о «субъекте» или о «субъективности», но только, в том или ином месте, об «эффекте субъективности»? Потому что дискурс о субъекте даже там, где он признает различие, неадекватность, разрыв в само-чувствовании [*auto-affection*] и т.д., продолжает привязывать субъективность к человеку. Даже если он признает, что «животное» способно на самочувствование (и тому подобное), этот дискурс никоим образом не соглашается на признание его субъективности, так что этот концепт несет на себе печать всех предположений, о которых я только что вспомнил. Отсюда, конечно, вытекают ответственность, свобода, истина, этика и право.



«Логика» следа и различия определяет реапроприацию как экзпроприацию. Реапроприация необходимо производит противоположное тому, на что она претендует. Экзпроприация не является качеством человека. Как только имеется отношение к себе в своей наиболее «элементарной» форме (но по этой же причине ничего элементарного нет), мы можем в ней распознать различные фигуры.

Ж.-Л. Н.: Если ты не хочешь ограничить конечную «субъективность» человеком, почему ты ограничиваешься животным?

Ж.Д.: Ничего нельзя исключать. Я сказал «животное» из соображений удобства и для того, чтобы воспользоваться указателем, который настолько же классический, насколько и догматичный. Различие между «животным» и «растением» также представляет проблему. Разумеется, отношение к себе в экзпроприации радикально другое (и это потому, что оно касается мысли о различии, а не об оппозиции) по отношению к тому, что мы называем «не-живым», «растением», «животным», «человеком» или «Богом». Вопрос всегда выводит к различию между живым и неживым. Я пытался запечатлеть эту сложность, присутствующую как у Гегеля и Гуссерля, так и у Фрейда и Хайдеггера.

Ж.-Л. Н.: Работая с понятием свободы, я пришел к вопросу — не восстанавливает ли хайдеггерианское различие *Dasein*, с одной стороны, и *Vor-* или *Zu-handensein*, с другой, для всего существующего род субъектно-объектной оппозиции?

Ж.Д.: Категории *Vorhandenheit* (наличность) и *Zuhandenheit* (сподручность) были предназначены во избежание как объекта (коррелята субъекта), так и инструмента. *Dasein* прежде всего заброшен. То, что может связать аналитику *Dasein* с наследием субъекта, так это, возможно, преимущественно определение *Dasein* как *Geworfenheit*, заброшенного бытия: не субъекта, который был заброшен, а именно заброшенного бытия, еще более изначального, чем субъективность и объективность. Это более изначальная пассивность, чем традиционная пассивность и чем *Gegenstand* (старое немецкое слово, *Gegenwurf*, обозначающее объект, сохраняет это отношение к действию забрасывания без установления некой позиции *stehen*). Я пытаюсь помыслить этот опыт заброшенности субъек-

тия за пределами хайдеггерианских записей, о которых я говорил только что, связывая их с другой мыслью о предназначении, случае и целенаправленном блуждании⁶.

Ж.-Л. Н.: Что в этом заброшенном бытии становится вопрошающим кто?

Ж.Д.: С самого «рождения» и, без сомнения, даже прежде него заброшенное бытие себя реапроприировало, или, скорее, экзпроприировало в формах, которые не были еще субъектными или объектными. Вопрос «кто?» становится тогда вопросом «кто заброшен?», «кто» стал «кто» с начала целенаправленного блуждания заброшенного бытия? Ответ всегда касается следа, но также и возможности итерабельности [*d'itérabilité*], это значит, что эта экс-апроприация не может полностью стабилизироваться в форме субъекта, что подразумевает наличие, то есть субстанцию, стазис, позу. Не быть в состоянии себя полностью стабилизировать значит быть способным себя лишь просто стабилизировать, т.е. быть способным на относительную стабилизацию того, что остается неустойчивым. Экс-апроприация больше не заканчивается, она никогда не становится тотальной. Не следовало бы воспринимать эти фигуры как метафоры (метафоричность предполагает экс-апроприацию) и ограничивать их согласно грамматической оппозиции активного/пассивного. Между вброшенным и упавшим (*Verfallen*) есть также место возможного перехода. То, о чем надо продолжать вопрошать, это почему *Geworfenheit*, не будучи спрошенным, в дальнейшем становится все более маргинальным концептом в мысли Хайдеггера. И экс-апроприация не становится границей, если под этим словом мы подразумеваем закрытость или негативность. Она подразумевает нередуцируемость отношения к другому. Другой сопротивляется любого рода субъективации и даже идеализации-интериоризации того, что мы называем работой скорби. То, что я пытался описать в «Гласе» или в «Воспоминаниях (Полю де Ману)»⁷, — это не-субъективируемость в опыте скорби. В том, что ты описываешь как опыт свободы в твоей последней книге⁸, содержится открытие, которое также противостоит субъективации, то есть тому модернистскому концепту свободы, который есть субъективная свобода. Я думаю, нам надо будет к этому вернуться.

Ж.-Л. Н.: В том, что ты называешь экс-апроприацией, так как она не закрывается, и именно потому, что она не закрывается (скажем, в и вопреки «пассивности»), нет ли в этом также необходимости в чем-то вроде единичности? В любом случае, нет ли в этом чего-то от порядка единичного, что я собственно подразумевал под вопросом кто?

Ж.Д.: Для Хайдеггера в *Jemeinigkeit*, вне и внутри субъективного или субъективного «меня», есть единичность, неустранимость незаменимого в структуре *Dasein'a*. Единичность или нередуцируемая твердость в *Mitsein* (также в состоянии *Mitsein'a*), но она не принадлежит индивиду. Последний концепт рискует всегда производить знак и для эго, и для органичной или атомичной неделимости. Да (здесь) *Dasein'a* сингуляризируется, не редуцируясь ни к одной из категорий человеческой субъективности (меня, разумного существа, сознания, личности), в частности потому, что они ее подразумевают.

Ж.-Л. Н.: Ты выходишь к вопросу «кто приходит после субъекта?», возвращенному в форме «кто приходит перед субъектом?».

Ж.Д.: Да, но «перед» не обладает временным смыслом, смыслом, присущим логике, или даже трансцендентальной онтологии, если учесть то, что сопротивляется традиционным схемам онтологически-трансценденталистских вопросов.

Ж.-Л. Н.: Но я все еще не понял, оставляешь ли ты место для вопроса «кто»? Признаешь ли ты его постоянность или, напротив, не хочешь его задавать, хочешь оставить его в стороне.

Ж.Д.: То, что не придает мне уверенности, но, напротив, приводит в беспокойство, так это необходимость оставлять засечки везде, где мы отвечаем на вопрос «кто?», не только в терминах субъекта, но также в терминах *Dasein*, концептуальных оппозиций, которые еще недостаточно подвергались сомнению, в том числе Хайдеггером. Только что я делал на это аллюзию, и это то, чего я пытался достичь посредством всех отсылок к Хайдеггеру. Мы не сможем реформировать, или реформулировать строгим образом дискурс о «субъекте», о том, что будет иметь место (или что заменит место) субъекта (права, морали, политики, множества категорий, подчиненных одной и той же турбулентности), как только через

опыт деконструкции, о которой надо вновь напомнить тем, кто не хочет видеть в ней что-то кроме негативности, отрицания, даже благочестивого нигилизма. Концепт (то есть также и опыт) ответственности куплен этой ценой. Мы еще не до конца за него расплатились. Я говорю об ответственности, которая не будет глуха к установкам мышления. Как ты когда-то сказал, деконструкция невозможна без чувства долга. Если она имеет место, она должна быть также долгом, если, конечно, она должна быть. Субъект, если он должен быть, приходит *после*. После не следует ждать столь маловероятного конца деконструкции, чтобы брать на себя ответственность! Но для описания истока, смысла и статуса этой ответственности концепт субъекта по-прежнему остается проблематичным. Меня смущает не то, что он неадекватен: несомненно, не может и не должно быть никакого адекватного концепта того, что мы называем ответственностью. Она должна нести и несут в себе сущностную избыточность. Она не регулируется ни принципом достаточного основания, ни какой бы то ни было калькуляцией. Я бы даже сказал, в немногочисленной резкой манере, что субъект является также принципом калькуляции, в политике (вплоть до нынешнего концепта демократии, который еще менее прозрачен, гомогенен, представлен, так что мы не верим и не притворяемся, что верим в него, и который должен быть переосмыслен, радикализован в качестве будущего), в праве (и я бы сказал о правах человека то же, что сейчас сказал о демократии) и в морали. Калькуляция необходима, и, как ты знаешь, я никогда не относился к ней снисходительно, не смотрел на нее с «хайдеггерианской» высоты. Расчет есть расчет. И если я так часто говорю о некалькулируемом и неразрешимом, так это не из-за простого пристрастия к игре или не для того, чтобы дисквалифицировать решение, напротив: я думаю, нет ни такой ответственности, ни такого этико-политического решения, которые не должны были бы преодолевать препятствия некалькулируемого или неразрешимого. Здесь должно быть что-то кроме расчета, программы, казуальности, в лучшем случае «гипотетического императива».

Вот почему некоторая закрытость — полная или полая [*saturée ou suturée*] — самоидентичности, структуры столь близкой к само-



идентификации, придает сегодня концепту субъекта свой догматический флер. С этой дистанции, которую никогда не стоит упускать из виду, производится, мне кажется, что-то вроде аналогии к концепту *Dasein*. То есть вопреки всему, что он открывает и дает для мысли, для вопрошания, для распределения, этот концепт по-прежнему занимает место аналогии к трансцендентальному субъекту, который определяется в «Бытии и времени», исходя из оппозиций, как мне кажется, еще не подвергнутых необходимому вопрошанию. И здесь мы натываемся на вопрос о человеке. Только человеку — а Хайдеггер именно так его определяет — доступна возможность, будучи неограниченным «кто», стать субъектом, или, если быть ближе исходному смыслу, стать *Dasein*'ом и *Dasein*'ом, заброшенным в мир (*geworfen*). Это находится в оппозиции ко всякой другой форме отношения к себе, например, к тому, что мы называем вообще живущим, т.е. к понятию, остающемуся все еще слишком не проясненным. И поскольку мы не деконструировали эти оппозиции — они сильны, неуловимы, иногда очень неявны, — под именем субъекта, под именем *Dasein* мы реконструируем незаконно ограниченную идентичность. Незаконно, но подчас именем закона — именно так! — именем некоего закона, потому что это значит приостановить некий закон, юриди-

чески-политическую калькуляцию, так что мы прерываем вопрошание. Деконструкция вызывает к другому законодательству или, скорее, позволяет быть позванной им, законом, еще только возникающим, иными словами, предписывающим большую ответственность.

Дело не в установлении оппозиции к этому огромному разнообразию традиционных дискурсов о человеке, животном, растении или камне, другому дискурсу об этих «предметах», но в проводимом в собственных интересах нескончаемом анализе всей концептуальной машинерии, которая вплоть до этого места позволяла говорить о «субъекте». Анализ всегда выходит за рамки и отличается от просто анализа. Он трансформирует или переводит текущую трансформацию. Его перевод трансформативен. Это объясняет нервность или напряжение тех, кто хочет закрыть эти темы, все эти «слова» («человек», «субъект» и т.д.) для вопрошания, кто дирижирует этико-политическим подозрением в отношении деконструкции.

Если мы все еще хотим говорить о субъекте — юридическом, этическом, политическом, психологическом и любом другом, — и о том, что связывает его семантику с семантикой субъекта пропозиции (отличного по качествам, атрибутам, а также субстанциям, феноменам и т.д.), или с темой или тезисом (суб-

ектом дискурса или книги), надо сначала подвергнуть вопрошанию основные предикаты, все субъекты которого суть субъект. Их много, и они различны по типу или порядку субъектов, но упорядочены вокруг бытия присутствия: самоналичия, что подразумевает, таким образом, определенную интерпретацию темпоральности — самоидентичность, позиционность, собственность, персональность, эго, сознание, волю, интенциональность, свободу, человечность и т.д. Надо подвергнуть вопрошанию авторитет бытия присутствия, но сам по себе вопрос — это не первое и не последнее слово. Я пытался показать это, например, в книге «О духе», но так же и везде, где говорил о «да, да», о «входите» или об утверждении, которое не адресуется только субъекту. Пребывание по ту сторону вопрошания или предшествование ему является всем чем угодно, но не пред-критикой. Пребывание по ту сторону критики устанавливает ответственность настолько же не редуцируемую, насколько восстающую против традиционной категории «субъекта». Это то, что приводит к узнаванию процесса различания, следа, итерабельности, экзапроприации и т.д., которые воплощены везде, то есть за пределами человечности. Перестроенный таким образом дискурс может попытаться иначе поставить вопрос о том, что, возможно, должно быть человеческим субъектом, моралью, правом, политикой человеческого субъекта. Эта задача нам еще только предстоит, до этого еще очень далеко. Опыт или открытие онто-феноменологического как такового — это, возможно, не только то, чего лишен камень или животное, но и то, чему нельзя и не следует подчинять другого в целом, «кто» другого, которое никогда не могло бы ни появиться абсолютно как таковое, ни исчезнуть как иное. Большие вопросы о «субъекте», подобные вопросам права, этики или политики, всегда возвращаются к этому месту.

Если вернуться к той семантике метания или «субъективного», которая учреждает понятие субъекта, то следует заметить, что *Geworfenheit* (заброшенное бытие) *Dasein*'а, еще до субъективности, не просто характеризует состояние, факт, бытие, брошенное в мир при рождении. Оно также может описывать способ, как быть брошенным, предоставленным, подвергнутым призыву (*Ruf*). Вспомни

анализ *Gewissen* и *Schuldigsein*. Хайдеггер, в частности, демонстрирует недостаток, который, с антропологико-онтологической точки зрения, имеют изображение (*Bild*) кантовского трибунала (разума) и обращение к психическим способностям или личным действиям для описания зова и «нравственного сознания». Перевод остается двусмысленным. *Gewissen* еще не «моральное сознание», возможность которого он обуславливает, также и *Schuldigsein* не является виновностью: скорее, возможностью быть виновным, возможностью или вмененностью. У меня возникает соблазн соотнести это обращение с тем, о чем загадочно, с множеством пробелов говорит Хайдеггер — с «голосом друга», с «согласием» этого голоса, который *Dasein* весь «несет в себе». Я обсуждаю это в одном из текстов⁹, но здесь замечу, что описанный таким образом «кто» дружбы, голос друга, принадлежит экзистенциальной структуре *Dasein*. Это не страсть или аффект среди других. «Кто» дружбы предшествует всякому субъективному определению, подобно зову (*Ruf*), который провоцирует или призывает «совесть» и, следовательно, открывает ответственность. При неопределенном открытии этого вопроса у меня возникает соблазн прочесть тебе из «Непроизводимого сообщества», или из «Неописуемого сообщества», или эти несколько строк из «Дружбы» Бланшо: «И когда мы задаем вопрос: "кто был субъектом этого опыта?", этот вопрос, возможно, уже составляет ответ, если в том, кто его поставил, он утвердился именно в этой вопросительной форме, заменив закрытое и единственное "Я" на открытость оставленного без ответа "кто?"; не то чтобы это означало, что ему стоило только спросить себя: "что это я за такой?", — напротив, гораздо более радикально и без уступок собраться, уже не как "я", а как "кто?", незнакомое, скользкое существо, неопределенное "кто?"»¹⁰.

Источник зова, исходящего из ниоткуда, во всяком случае, еще не являющимся ни божественным, ни человеческим «субъектом», устанавливает ответственность, лежащую в корне всех последующих ответственностей (моральных, юридических, политических), любого категорического императива. Сказать об этой ответственности и даже об этой дружбе, что она не «человеческая» и не «божественная», не подразумевает, что она просто нечелове-

ческая. Однако, может быть, более «достойно» человечности сохранить в ней некоторую бесчеловечность, строгость некоторой бесчеловечности. В любом случае этот закон не оставляет нам никакого выбора. Что-то из зова другого должно сохраниться неаппropriируемым и несубъективируемым, каким-то образом неидентифицируемым, предположением без предположения [supposition sans supposé], чтобы остаться принадлежащим другому, сингулярным зовом к ответу или ответственности. Вот почему определение единичного «Кто», во всяком случае его субъектное определение, всегда является проблематичным. И должно таковым остаться. Это не только теоретический императив.

Ж.-Л. Н.: В этом смысле, и в самом деле, определение «кто» проблематично. Но в другом смысле, вопросительное «кто?», которое я использовал, чтобы сформулировать вопрос, не является ли оно определяющим? Я имею в виду, что оно предопределяет — как любой вопрос предопределяет схему его ответа — чей-то ответ. Ответчик предопределен, то есть тоже называется. Так, как мне кажется, можно обрести нечто вроде путеводной нити твоего ответа. Но потом я замечаю, что одним и тем же жестом или, по крайней мере, в одном и том же ответе ты держишься в стороне от вопроса «кто?», относишься с недоверием к нему, и все же все чаще спрашиваешь «кто?» Ты его одобряешь, исключая то, что априори ограничивало бы вопрос человечеством.

Ж.Д.: Да, это ограничило бы его грамматикой, установленной не только так называемым западным языком, но тем, что считается самой гуманностью языка.

Ж.-Л. Н.: Позволь мне стороннюю ремарку. В курсе Хайдеггера, на который ты, говоря о животном, ссылаешься, есть, насколько я помню, нечто странное: ближе к концу Хайдеггер приписывает животному печаль, печаль, связанную с «его обделенностью миром». Этим единственным указанием не противоречит ли Хайдеггер многому из того, что он говорил раньше? Как такая печаль могла бы стать просто нечеловеческой? Или, по-другому, почему такая печаль не свидетельствовала бы, несмотря ни на что, об отношении к миру?

Ж.Д.: Речь Хайдеггера о животном жестокая и неловкая, иногда противоречивая. Он не

говорит: «животное обделено миром» (welt-arm), но в отличие от камня мир у него все-таки есть. Он говорит: животное *обладает* миром в режиме не-обладания. Но и это не-обладание не является в его глазах ничтожением, той *обделенностью* миром, которая была бы человеческой. Тогда к чему это негативное определение? Откуда оно взялось? Для животного нет исходной категории существования: оно, очевидно, не *Dasein* (бытие не может явиться животному, быть и не подвергаться сомнению как таковое (als)), не *vorhanden* и не *zuhanden*. Его простое существование вводит принцип беспорядка или ограничения в концептуальность «Бытия и времени». Возвращаясь к твоему замечанию, животное может быть печально, а может, кажется, печальным потому, что у него есть мир, правда, в том смысле, в котором Хайдеггер говорит о мире как мире духа, и потому, что для него есть открытость этого мира, но открытость без открытости, обладание (мира) без наличия. Отсюда и впечатление печали — для человека или по отношению к человеку, в обществе человека. От определенной печали в его феноменологии, как если бы животное оставалось человеком, окутанным, страдающим, лишенным доступа к миру человека, который оно все же предчувствует, к истине, слову, смерти, бытию сущего как такового. Хотя Хайдеггер и защищается от этой антропотелеологической интерпретации, она, как мне кажется, требует того, что в ее описании есть-в-режиме-не-есть-мир. Исходя из этой логики, давай попробуем поставить несколько вопросов. Например, слышит ли животное тот зов, о котором мы говорили выше, — этот источник ответственности? Отвечает ли животное? Вопросает? И особенно зов, который слышит *Dasein*, может ли он, по своему происхождению, прийти к животному или исходить от животного? Есть ли приход животного? Может ли голос друга быть голосом животного? Возможно ли дружба между животными? Как и Аристотель, Хайдеггер сказал бы: нет. Есть ли у нас ответственность перед живущим вообще? Ответ всегда отрицательный; и вопрос формируется, ставится таким образом, что ответ в канонизированном или гегемонистском дискурсе метафизиков или западных религий, в том числе и в самых оригинальных формах, которые он может принять сегодня,

например, у Хайдеггера или Левинаса, — обязательно «нет».

Я апеллирую к этому не для того, чтобы прийти на помощь вегетарианству, экологизму или обществам по защите животных, — что я тоже мог бы захотеть сделать, и таким образом мы бы получили доступ к самому центру темы. Прежде всего, я хотел бы подчеркнуть, следуя этой необходимости, жертвенную структуру речей, на которые я ссылаюсь. Я не знаю, является ли «жертвенная структура» — самым правильным выражением. В любом случае речь идет о признании места, оставленного свободным, в самой структуре этих дискурсов, которые также являются «культурами», для некриминализируемого убийства: проглатывания, внедрения или интросекции трупа. Реальная, но также и символическая операция, когда труп «животный» (кому бы пришлось в голову, что наши культуры плотоядны, потому что животные белки были незаменимы?), символическая — когда труп «человеческий». Но «символическое» очень трудно, воистину невозможно разграничить в данном случае, отсюда и громадность задачи, ее существенная избыточность, некая аномия или монструозность того, на что здесь приходится отвечать, или *перед* чем (кем? чем?) надо отвечать.

Придерживаясь первоначальных типичных возможностей, рассмотрим проблему уже не со стороны Хайдеггера, но Левинаса, для которого субъективность, о которой он много говорит в необычной, новой и сильной манере, сначала выступает как *заложница*. Таким образом, переосмысленная, она будет передана другому в святом открытии этики, в истоке самой святости. Субъект отвечает за другого, прежде чем быть самим собой в качестве «я». Эта ответственность за другого, для другого, приходит к нему, например (но это уже не просто пример), в «не убий». Ближнего своего не убий. Все остальное связано с этим, и должно связываться постоянно: не причиняй ему страданий, что иногда хуже смерти, не вреди, не ешь его, даже частично, и т. д. Другой, ближний, друг (Ницше пытается отделить эти две ценности в «Заратустре»), несомненно, находится в бесконечном отдалении от трансцендентности. Но «не убий» обращается к нему и предполагает его. Оно стремится к тому же, что он устанавливает, к другому как человеку. Именно «не убий» есть то, заложни-

ком чего субъект становится в первую очередь. «Не убий» — со всеми его последствиями, которые безграничны — никогда не слышалось ни в иудео-христианской традиции, ни, по-видимому, Левинасом, как «не убий живого». Оно обрело свой смысл в религиозных культурах, для которых хищное жертвоприношение жизненно важно, как бытие-плоть. Другой, как он позволяет себя помыслить в соответствии с императивом этической трансцендентности, — это и есть другой человек: человек как другой, другой как человек. Гуманизм другого человека — фраза, в которой Левинас как раз приостанавливает иерархию атрибута и субъекта. Но другой-человек есть субъект.

Такие оригинальные дискурсы, как Хайдеггера и Левинаса, в самом деле, переворачивают некий традиционный гуманизм. Тем не менее, несмотря на разделяющие их различия, они оба в глубине остаются гуманизмами, так как не осуществляют жертвоприношение жертвы. Субъект (в смысле Левинаса) и *Dasein* — это «люди» в мире, где жертва возможна и где ей не запрещено посягать на жизнь вообще, только на жизнь человека, другого ближнего, другого как *Dasein*. Хайдеггер говорит не это. Но в том, что он ставит у истоков нравственного сознания (вернее, *Gewissen*), животному явно отказано. Подобно *Dasein*'у, *Mittsein* не предоставляется, если можно так выразиться, живому вообще. Но только тому бытию-к-смерти, которое делает *Dasein* чем-то другим, что в положительном смысле превышает живое. Насколько бы ни была оправдана с определенной точки зрения упрямая критика Хайдеггером витализма или философий жизни, а также и всякого рассмотрения жизни в структуре *Dasein*, это не имеет никакого отношения к тому, что я называю «жертвенной структурой». Мне кажется (это, во всяком случае, пока гипотеза, которую я пытаюсь сформулировать наряду с тем, что в другом месте я назвал «фаллогоцентрической» структурой), определяется невидимый контур всех этих мыслей, независимо от того, каким был отход Левинаса от онтологии (во имя того, что он называет метафизикой) или Хайдеггера от онтотеологической метафизики. Приходя к этому выводу слишком быстро, я попытался бы связать вопрос «кто» с вопросом «жертвы».

Речь идет не столько о том, чтобы напомнить о фаллогоцентрической структуре поня-

тия субъекта, по крайней мере, в его главенствующей схеме. Когда-нибудь я хотел бы продемонстрировать, что эта схема подразумевает мужественность — Плотоядность. Если бы не некая тавтология или, вернее, гетеро-тавтология как априорный синтез, я бы сказал о карнофаллоцентризме, что можно перевести как «спекулятивный идеализм», «становление-субъектом субстанции», «абсолютное знание», проходящее через «спекулятивную Страстную пятницу»: достаточно серьезно отнестись к идеализирующей интериоризации фаллоса и необходимости его прохождения через рот, будь то слова или вещи, фразы, хлеб или ежедневно принимаемое вино, язык, слова, слова и т.д., губы или грудь друг друга. Мы можем это опротестовать: есть (признанные недавно, ты это хорошо знаешь) этические, юридические, политические темы, отдельные (почти) граждане, которые также являются женщинами и/или вегетарианцами! Но они стали признаваться понятийным и правовым аппаратом лишь с недавнего времени и как раз в тот момент, когда понятие субъекта начало претерпевать деконструкцию. Случайно ли это? И то, что я здесь называю схемой или образом, что связывает понятие с интуицией, помещает фигуру мужчины в детерминирующий центр субъекта. Власть и автономия (ибо, даже если она подчиняется закону, это подчинение есть свобода) по этой схеме предоставляются скорее мужчине (*homo* и *vir*), чем женщине, и скорее женщине, чем животному. И, конечно, взрослому, а не ребенку. Мужественность взрослого мужчины, отца, мужа или брата (канон дружбы, я покажу это в другом месте, отдает предпочтение братской схеме) принадлежит схеме, которая доминирует в понятии субъекта. Он не просто хозяин и активный обладатель природы. В наших культурах он принимает жертву и ест плоть. Поскольку у нас не так много времени и места, и рискуя наделать крику (со стороны, мы знаем, кого), я спрашиваю тебя: в наших краях кто имел бы хоть какой-то шанс стать главой государства и получить таким образом доступ «к голове», объявив себя публично, и, следовательно, в качестве образца, вегетарианцем^{11?} Вождь должен быть пожирателем плоти (для того, чтобы быть, кстати, самому «символически» — см. выше — съеденным). Не говоря уже о безбрачии, гомосексуализме

и даже женственности (которая сейчас, да и то редко, принимается во главе чего-либо, а особенно государства, только в том случае, если позволяет перевести себя в мужественную и героическую схему. Вопреки распространенному мнению, «женское положение» в Европе, особенно с точки зрения права, ухудшилось с XIV по XIX века, достигнув наихудшего состояния в то время, когда Наполеоновский кодекс включил в позитивное право понятие предмета, о котором мы говорим).

Отвечая на эти вопросы, ты получишь не только схему *главенствующего*, общий знаменатель главенствующего, даже сегодня, в политике или государстве, праве или морали, ты получишь главенствующую схему самого субъекта. Что то же самое. Если сейчас граница между живым и неживым кажется, по крайней мере, в качестве разграничения оппозиции, столь же небезопасной, как и граница между «человеком» и «животным», и если в опыте (символическом или реальном) «есть-говорить-интернализировать» этическая граница проходит уже не строго между «не убий» (человека, ближнего) и «не убий живого вообще», а между некоторым числом бесконечно разных способов зачатия-присвоения-усвоения другого, то, в конечном счете, этическая граница находится между «не убий» (человека, ближнего) и «не убий живого вообще». Что же касается «Блага» всех моралей, то этот вопрос приводит к определению наилучшего, самого уважительного и благодарящего, также самого даящего способа обращаться к другому и обратиться другого к себе. Для всего, что происходит на краю отверстий (оральности, но также и уха, глаза — и всех «чувств» в целом) метонимия «хорошо питаться» всегда будет взята за правило. Вопрос уже не в том, «нормально» или «хорошо» «есть» другое, а в том, какое другое. Мы все равно его едим и позволяем себе есть его. Так называемые неантропофагические культуры практикуют символическую антропофагию и даже строят на этой антропофагии свой высший социус, а то и возвышенность своей морали, политики и права. Вегетарианцы тоже едят животных и даже людей. Они практикуют другой способ отрицания. Таким образом вопрос о морали не ставится, и никогда не ставился, как есть или не есть, есть это или не это, живое или неживое, человек или животное, но, так



как, в любом случае, надо *есть хорошо*, и это хорошо, и это благо, и нет другого определения блага, как *хорошо есть*? И что это подразумевает? Что значит *есть*? Как установить эту метонимию интроспекции? И как сама формулировка этих вопросов в языке дает пищу? В чем, если хочешь, плотояден сам вопрос? Бесконечно метонимический вопрос о «надо хорошо есть» не должен быть питательным только для меня, для некоего меня, который бы тогда ел плохо, этот вопрос надо, как ты бы, возможно, сказал, *разделять*, и не только в языке. «Надо хорошо есть» — означает, прежде всего, не брать и понимать в себе, а *учиться и давать есть*, учиться-давать-есть-другому. Мы никогда не едим сами по себе, таково правило «хорошо есть». Это закон бесконечного гостеприимства. И все различия, разрывы, войны (можно даже сказать, религиозные

войны) ставят на кон «хорошо есть». Сегодня как никогда раньше. Надо хорошо есть — максима, условия и содержание которой достаточно было бы просто варьировать. До бесконечности. Она говорит о законе, необходимости или желании (я никогда не верил в радикальность этого иногда полезного различия), *orexis'e*, голоде и жажде («надо», «надо хорошо»), уважении к другому в тот самый момент, когда, испытывая их (я говорю здесь о метонимическом «есть» как о понятии самого опыта), человек должен начать отождествлять себя с ней, ассимилировать ее, усвоить ее, понять ее в идеале (чего нельзя делать абсолютно, без обращения к другому, без абсолютного ограничения самого понимания, отождествляющего присвоения), говорить с ней словами, которые также проходят через рот, ухо и зрение, соблюдать закон, который

является и голосом, и трибуналом (она слышит себя, она в нас, в тех, кто *перед ней*). Возвышенная утонченность в уважении к другому — это также способ «хорошо Есть» или «Благо есть». Благо тоже естся. Надо его хорошо есть. Я до сих пор не знаю, кто есть «кто», и, тем более, что значит «жертва»; чтобы определить это последнее слово, я оставляю только один намек: необходимость, желание, разрешение, оправдание убийства, смерть, данная как отрицание убийства. Убийство животного, этот вид отрицания, не было бы убийством. И я бы связал это «отрицание» с насильственным учреждением «кто» как субъекта. Излишне подчеркивать, что этот вопрос о живом субъекте и «кто» занимает центральное место в самых насущных проблемах современных обществ, будь то рождение или смерть, переход от аксиоматики до процедуры при лечении спермы или яйцеклетки, суррогатное материнство, генная инженерия, так называемая биоэтика или биополитика (каковой должна быть роль государства в определении или защите живого субъекта?), в общепринятых критериях для определения, а то и «эвтаназийной» провокации смерти (как обосновать господствующую апелляцию к сознанию, к желанию, к коре головного мозга?), изъятие и трансплантация органов и т. д. (напомню, кстати, что вопрос о трансплантации вообще всегда — и тематически с самого начала — был существенным для деконструкции фаллоцентризма).

Вернемся немного назад: по отношению к кому, к какому другому субъект прежде всего оказывается заброшен (*Geworfen*) или выставлен в качестве заложника? Кто является «ближним» в непосредственной близости трансценденции — другой Хайдеггера или другой Левинаса? Эти две мысли о трансценденции, думается, столь различны, столь же различны или схожи, как бытие и другой, но мне они кажутся подчиненными одной схеме. То, что осталось впереди или что осталось погребенным в практически недоступной памяти, — это мысль об ответственности, которая еще не останавливается на этой определенности ближнего, на господствующей схеме этой определенности. При желании можно было бы показать, что проблемы или вопросы, которые я здесь формулирую, касаются не только метафизики, онтологической и некоторых мыслей, претендующих на их преодоление, но и этно-

логии религиозных пространств, в которых эти мысли «появлялись». Я выдвигаю предположение, особенно в книге «О духе», что, несмотря на большое количество отрицаний, Хайдеггер был иудео-христианским мыслителем. (Однако «этнология» или социология религии была бы соизмерима с данными проблемами только в том случае, если бы в ней, как побочной науке, не господствовала концептуальность, унаследованная от метафизик или онтологических. Такая этнология, в частности, должна была бы иметь место в столь сложной истории индуистской культуры, представляющей, пожалуй, самое тонкое и решительное подтверждение нашей схемы. Не противопоставляет ли она, собственно, политическую иерархию — или осуществление власти — религиозной иерархии, запрещающей, разрешающей, а то и навязывающей себе мясную пищу? Обобщая, можно подумать об иерархии варн, если не каст, и о различии между жрецами-брахманами, ставшими вегетарианцами, и воинами-кшатриями, которые ими не стали)...

Ж.-Л. Н.: Я прерву тебя, потому что хочу еще раз, в оставшееся нам время, задать несколько вопросов. Первый, если выразить очень кратко и общо: при перемещении, которое ты посчитал необходимым, от человека к животному — что происходит с языком?

Ж.Д.: Идея о том, что человек является единственным говорящим существом, в своей традиционной или хайдеггеровской форме, представляется мне одновременно и не поддающейся объяснению, и весьма проблематичной. Конечно, если определять язык таким образом, чтобы он был зарезервирован тому, что называется человеком, что добавить? Но если заново вписать язык в сеть возможностей, которые не просто окружают его, а, не редуцируя, маркируют изнутри, все меняется. Я имею в виду, в частности, печать вообще, след, итерабельность, различие, возможности или необходимости, без которых не было бы языка и которые являлись не только человеческими. Дело не в том, чтобы стереть разрывы и гетерогенности. Я ставлю под сомнение только то, что они предоставляют место единому, линейному и неделимому оппозиционному ограничению, двоичной оппозиции между человеком и под-человеком [*infrahuman*]. И то, что я здесь делаю, должно дать представление о научных знаниях касательно слож-

ности «языков животных», генетического кодирования, всех форм маркировки, внутри которых так называемый человеческий язык, каким бы первичным он ни был, не позволяет «разрезать» только один раз там, где мы хотели бы разрезать в целом. Ты же знаешь, что, несмотря на видимость, я говорю здесь об очень «конкретных» и очень «актуальных» проблемах: этике и политике живого. Сейчас меньше, чем когда-либо, известно, где отрезать — и при рождении, и при смерти. И это также означает, что мы никогда не знали, как вырезать (*découper*) субъекта. Сегодня как никогда раньше. Если бы у нас было время и место для этого, я бы хотел поговорить и о СПИДе, событии, которое можно было бы назвать историческим в эпоху субъективности, если бы мы еще отдавали должное историчности, эпохе и субъективности.

Ж.-Л. Н.: Второй вопрос: исходя из логики, которую ты развернул и придержишься, чтобы в долгой перспективе иметь возможность вернуться или прийти, наконец, к вопросу об этической, юридической, политической ответственности и т. д., что можно сказать об этой или этих ответственностях сейчас? Можно ли говорить о них только в рамках «морального обеспечения»? И что бы это значило? Я бы добавил сюда вопрос о том, что, возможно, сегодня признано Вопросом или «фигурой» ответственности — об Освенциме. В тех случаях, когда общий консенсус признает абсолютную ответственность и призывает к ответственности, чтобы не допустить его повторения, утверждаешь ли ты то же самое — заблаговременно или нет — или ты говоришь, что ответ на этот вопрос должен быть отложен?

Ж.Д.: Я бы не подписался под выражением «моральное обеспечение». Самая требовательная ответственность не велит, по крайней мере, слепо полагаться на аксиомы, о которых мы только что говорили. Они по-прежнему удерживают понятие ответственности в границах, вне которых они не позволяют отвечать, и во всех схемах сами составляют образцы традиционной морали и права. Но для этой дополнительной ответственности, что вызывает деконструирующему жесту, о котором я говорю, никакое ожидание невозможно и незаконно. Деконструктивистское объяснение с заблаговременными предписаниями может потребовать неутомимого терпения для еще од-

ного начала, но утверждение, мотивирующее деконструкцию, является безусловным, императивным и непосредственным — в том смысле, который не обязательно или не только кантовский, и даже если это утверждение, так как оно двоякое, как я пытался показать, постоянно остается под угрозой. Вот почему оно не дает ни передышки, ни отдыха. Оно всегда может побеспокоить, по крайней мере, установленный ритм всех пауз (тема-пауза, станс, стабилизирующая остановка, тезис или, вернее, гипотеза, в которой мы всегда будем нуждаться), она всегда может беспокоить по субботам, воскресеньям... и по пятницам... я позволю тебе закончить эту монотеистическую фразу, это немного утомительно.

Ж.-Л. Н.: Думаешь ли ты, что молчание Хайдеггера о лагерях — почти полное молчание, в отличие от его относительного молчания по поводу собственных отношений с нацизмом, — могло бы быть таким «деконструктивистским объяснением», иным, но сопоставимым, и которое он пытался бы вести молча, не доходя до объяснения? (Я мог бы задать этот вопрос о других, о Батае, например, но давай сегодня остановимся на Хайдеггере.)

Ж.Д.: И да, и нет. Та дополнительность ответственности, о которой я только что говорил, никогда не допустит молчания. Повторяю: ответственность или чрезмерна, или она не является ответственностью. Ограниченная, размеренная, калькулируемая, рационально распределяемая ответственность — это уже становление-правом морали; это также подчас мечта спокойной совести — в лучшем случае, малых или великих инквизиторов — в худшем. Я полагаю, надеюсь, ты не ждешь от меня, что я просто скажу, что «я осуждаю Освенцим» или «я осуждаю любое молчание об Освенциме». Что касается последней фразы или ее эквивалентов, то я нахожу несколько неприличной или даже непристойной механику импровизированных судебных процессов против всех, кого, как мне кажется, можно обвинить в том, что они не называли и не мыслили «Освенцим». Принуждение к содержательной речи, стратегическая эксплуатация, красноречие доноса — все это было бы чем-то менее болезненным, если бы мы начали с того, что называем «Освенцим» и что думаем об этом, если мы что-то думаем. Причем тут референт? Доступно ли метонимическое использование



этого имени? Если да, то что его регулирует? Почему именно это название, а не название другого лагеря, других массовых истреблений и т. д. (И кто серьезно отвечал на эти вопросы)? Если нет, то к чему это постоянно забываемое и столь серьезное ограничение? Если мы признаем — и эта уступка мне видится повсюду, — что вещь остается невысказанной, что у нас еще нет соразмерной ей речи, если мы признаем, что нам нечего сказать о реальных жертвах Освенцима, тех, кого мы все же позволяем себе описывать с помощью метонимии или называть *via negativa* (негативным образом), то мы перестаем диагностировать предполагаемые умолчания, чтобы заставить признать «сопротивление» или «недомыслие» других в кантонаде. Конечно, молчание об Ос-

венциме никогда не будет оправданным, равно как и инструментальные разговоры о нем — чтобы ничего не сказать, ничего, что само по себе, тривиальным образом, не служило, прежде всего, присвоению доброй совести, чтобы не быть козлом отпущения, не слушать нотации, занять место и быть при параде. Что же до того, что ты называешь пресловутым «молчанием» Хайдеггера, то это не легко описать, и для этого потребовалось бы больше времени и места. Я считаю, что для его интерпретации или суждения — что не всегда сводится к одному и тому же — следовало бы, по меньшей мере, принять во внимание, что до сих пор мы говорили не только о субъекте, человеке, животном, но и о жертве. То есть о многих других вещах. Необходимое условие,

которое требует уж слишком длинных речей. Что же касается выхода за рамки этого необходимого, но недостаточного условия, то я предпочитаю, чтобы мы ждали, скажем, *другого момента*, возможности для другого суждения: другого ритма и другой формы.

Перевод с французского ИЛЫИ ДЕЙКУНА.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: *Derrida J. La voix et le phénomène*, Paris: P.U.F., 1967. P. 94.

² См., например, *Деррида Ж. Голос и феномен*. СПб: Алетейя, 1999. Эта долгая заметка развивает следствия из следующей фразы Гуссерля: «Мы не можем сказать ничего другого, как: этот поток есть нечто, что мы называем так по Конституируемому, но он не есть нечто темпоральное "Объективное"». Это есть абсолютная субъективность и имеет абсолютные свойства того, что следовало бы образно назвать "поток", что берет начало в актуальной точке, первичной точке-источнике, "теперь" и т. д. В актуальном переживании мы имеем первичную точку-источник и непрерывность эхомоментов (*Nahhallmomenten*). Для всего этого не хватает названий» (цит. по Гуссерль Э. *Феноменология внутреннего сознания времени*, § 36. М.: Гнозис, 1994. С. 79). В продолжении заметки описывается «бытие-вне-себя» во времени как опространствливание, которое я завершаю так: «Нет никакой конституирующей субъективности. Само понятие конституции должно быть деконструировано» (цит. по Деррида Ж. *Голос и феномен*, прим. к с. 122).

³ *Nancy J.-L. Ego sum (La Philosophie en effet)*, Paris: Flammarion, 1979.

⁴ *Derrida J. Forcener le subjectile // Artaud, Dessins et Portraits*, Paris: Gallimard, 1986.

⁵ См. *Derrida J. De l'Esprit*, Heidegger et la question, Paris. Galilée, 1987. P. 27, 75 и *Derrida J. Psyché, Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. С. 415.

⁶ См. также: *Mes chances // Confrontation №19*. Paris, 1988, где я выявил отношение заимствования между Хайдеггером и мыслью демокритовского типа.

⁷ *Derrida J. Mémoires (pour Paul de Man)*. Paris: Galilée, 1986.

⁸ *Nancy J.-L. L'Expérience de la liberté*. Paris: Galilée, 1988.

⁹ См. *Derrida J. The Politics of Friendship // The Journal of Philosophy*, №11, November 1988.

¹⁰ *Blanchot M. L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971. P. 328.

¹¹ Сам Гитлер не ставил свое вегетарианство в пример. Это потрясающее исключение может быть присовокуплено к гипотезе, которую я уже здесь упомянул. Некоторое реакционное и компульсивное вегетарианство всегда вписывается, в качестве отрицания, инверсии, вытеснения, в историю каннибализма. Какова граница между копрофагией и известной копрофилией Гитлера? (*Stierlin H. Adolf Hitler, psychologie du groupe familial*, trad. fr. Paris: P.U.F., 1975. P. 41.) Я отсылаю здесь к драгоценным указаниям Рене Майора (*Major R. De l' lection*. Paris: Aubier, 1986. P. 166, note 1).

Жак Деррида

Родился в 1930 году в Эль-Биар (Алжир).

Один из выдающихся философов современности. Автор фундаментальных книг исследований «Письмо и дифференция», 1967; «О грамматологии», 1967; «Рассеяние», 1972; «Почтовая открытка. От Сократа к Фрейду и далее», 1980; «Истина в живописи» и др. Ввел в оборот методологические понятия «деконструкции», «дифференции» и др. Неоднократно обращался в своих работах к осмыслению литературной и художественной практики.

Скончался в 2004 году в Париже.

Жан-Люк Нанси

Родился в 1940 году в Бордо.

Философ, автор теории сообщества как бытия-вместе.

Среди работ Нанси исследования самых разных направлений: общеполитических, посвященных политической, социальной, культурной проблематике, теории искусства, поэзии, кино, музыке. В числе переведенных на русский язык: «Непроизводимое сообщество», «Складки мысли Делеза», «Corpus», «Нацистский миф», «В ответе за существование», «О событии» и др. Живет в Страсбурге.



Материал иллюстрирован: Николай Карабинович «Оркестр несуществующих инструментов», 2019–2020.
Эскизы к проекту. Предоставлено автором текста.

Николай Карабинович

Письмо из Киева, или о том, что было дальше. О взрыве в Бейруте, протестах в Минске, самоизоляции и воображаемой выставке

Нет, больше никаких теорий и сложных философских концепций.

Только поэтическое беснование и рифма, запутанность и невнятность. Никакой логики, а главное, четкой структуры. Но — не забывая об ответственности за бред. Мысль бежит прочь, смеясь и вздыхая, вперед к новым далям.

Читать письмо вслух, постараться набрать как можно больше воздуха в легкие и произносить этот текст на выдохе, чтобы режим чтения был синхронизирован с биением сердца. Легкая тахикардия и головокружение. Агогика. Мне бы хотелось, чтобы это письмо было звуковым, поэтому пусть «Just like Arcadia» Джenezиса Пи Орриджа сопровождает ваше чтение. Представим себе невозможное: письмо-воспоминание или исследование, где Жак Аустерлиц и Тульс Люппер пробираются к Роб Грийе и Ильязду. Вокруг да около. Идя по следу прочь, «away, fade away», как пела Ари Ап.

Сегодня 14 августа 2020 года.

Я нахожусь в Киеве.

До Минска 529 км.

До Бейрута 2630 км.

Какое усилие нужно совершить, чтобы быть сейчас рядом с людьми на улицах и оказаться в Минске и Бейруте одновременно?

На север или на юг?

Здесь и не здесь.

Здесь и внутри.

Герой этого текста — туземец по имени Всюду.

Обдумываю воображаемое путешествие для этого персонажа, дорогу, «подорож». Представим такой маршрут: если стоять лицом к югу — двигаться вниз по течению Днепра к «омріянной» Гилее, затем, минуя Одессу, через Буджак к дельте Дуная, затем через Галац, Варну и Бургас, наконец, пробраться в Стамбул. Даже несмотря на длящийся локдаун, это вполне осуществимый план. Дальше четкость размывается, ясность уходит за горизонт Газантепа и упирается в песчаную неизвестность Сирии.

Дорога в Минск намного проще — всего-то проехать Чернигов, перейти границу, побывать в Бобруйске. 3 часа и вот он — Минск.

Но как запрыгнуть в невозможное, быть и там, и там одновременно?

Что происходит в этих местах сейчас?

Прямые, как струны, проспекты Минска и тихие, пыльные улочки Бейрута.

Ускользящая хореография: танец (orchesis) и письмо (graphie) коллективного тела просты. В отличие, скажем, от Киева, с его статичным майданом. Прислушаться к улице. Разобраться в этой партитуре.

Композиции и импровизации с главным слушателем — покровителем путников Гермесом. Карлхайнц Штокгаузен со своим 11 сентября.

Концерт сопротивления, сыгранный на натянутых струнах города. Эхо взрывной волны, сметающей правительство. Рев, разлетевшийся над Левантом.

Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмонецкий дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды...

Пропал Ершалаим — великий город, как будто не существовал на свете. Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях. Странную тучу принесло с моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана¹.

Какой путь проделала взрывная селитра, прежде чем оказаться в порту Бейрута?

Из Батуми в мозамбикскую Бейру (где отвалившееся «т»? — наверное, на дне бейрутской гавани). Пятилетняя пауза и крещендо искры сварщика, заделывающего дыру в складском заборе. Мог ли он вообразить последствия?

Когда-то, тоже в августе, из испанского порта Палос вышел другой корабль, возглавляемый Христофором Колумбом. Более 6000 жертв сейчас и более 56 000 000 тогда. Что было дальше?

Игра в города, не простое жонглирование топонимами — попытка обозначить хотя бы несколько пульсирующих точек, виднеющихся из наших укрытий. Места, за которыми мы следим сейчас. Попытаться соединить эти точки. Множество линий. Смотреть на них как на узор.

Этот текст — короткий поэтический конспект, выжимка из впечатлений последнего времени, тон которого иногда срывается в пафос и патетику. Как обозначить новый приходящий мир? Новый художник — не

геометр, соединяющий эти точки. Подпорки-ходули из теоретических рассуждений рассыпаются, не успев обозначить своих границ. Забыть о ясности, правдоподобию и последовательном повествовании — один из возможных ответов. Смотреть в вихрь.

Наш цифровой след и след селитры, след жженных шин и тени демонстрантов.

Безвизовый режим исчезает, и старые границы возникают вновь, становясь еще более непреодолимыми. Этот текст как *plaisir du text* — карантинное караоке, можно попробовать его спеть: строчки возникают и пропадают в никуда, бегут врассыпную. Запрет на передвижение, даже, точнее, движение как таковое.

Локдаун без передышки. Отпуск без конца.

Всем оставаться на своих местах!

Запрет на перелеты гражданской авиации — внезапное и исковерканное осуществление требований *Skolstrejk för klimatet*² — приводит к другому восприятию длин и дистанций, а значит, и к растянутому времени, длящейся территории. Теперь больше недостаточно пары часов, чтобы захудалые села юга Украины сменились аккуратными рейнскими городами. Вместо нескольких часов на самолете — несколько дней на машине или месяцев пешком.

Мы находимся на руинах глобализации, в средневековых замках самоизоляции.

Впереди тайные тропы и невиданные дали — неочевидное воображаемое путешествие на север и на юг.

Неясные траектории складываются в витиеватый узор. Опираясь на эти два громких события — взрыв в Бейруте и протесты в Минске, учитывая длящуюся пандемию, мне бы хотелось поговорить о преодолении вновь возникших рубежей.

Как, сидя в Киеве, солидаризироваться с горожанами Минска и Бейрута одновременно, как организовать с ними стихийный союз?

Самораспускающиеся союзы, словно голландские тюльпаны. Жители Харлема захотели иметь черный цветок — сообщает нам Википедия. Я всегда завидовал этим жителям Харлема, захотевшим иметь черный цветок. Сколь бесконечно странное желание для

жителей Харлема, сколь поэтично оно. Ведь речь могла идти о чем-то более значимом, чем черный цветок. Например (тут мы возвращаемся в повседневность), о честных выборах или отставке правительства, не справляющегося с очередным экономическим кризисом. Неудачная революция роз в одной южной республике или цветок на щите ОМОНа. Фантазия жителей Харлема — новый закон.

Описать новый мировой порядок с помощью специального слова, нового перевода. Цветоводы-любители (нидерл. *liefhebbers*) и спекулянты луковицами (нидерл. *bloemisten*). Утрата смысла и утрата обоняния. Главный симптом ковида — anosmia. «Знатки сожалели об утраченном аромате, а иезуит Этьен Бине рассуждал о том, что если бы природа наградила тюльпаны не только красотой, но и ароматом, то люди окончательно потеряли бы рассудок».

Не теряя обоняния, держа нос по ветру, я говорю:

«Каждый город, каждая точка открывает тайну».

Только бы пройти по извилистым пыльным дорогам. Бежать вперед, прикрыв глаза. Одна нога здесь, другая там. Дорога, длиной в одну сторис в Инстаграм.

15 секунд и главный жест современности — свайп.

Сфотографируйтесь на фоне этого текста.

Присвойте его себе.

Мне бы хотелось знать, где сейчас находишься ты, читатель?

Или точнее так: я хочу знать, как выглядит квартира, из которой ты выходишь на улицу, присоединяясь к протесту? Улицу без движения, наполняя ее своим танцем.

С разных сторон, через толстые стены изолированных убежищ кроме вируса нас атакует лавинообразный реакционный контент.

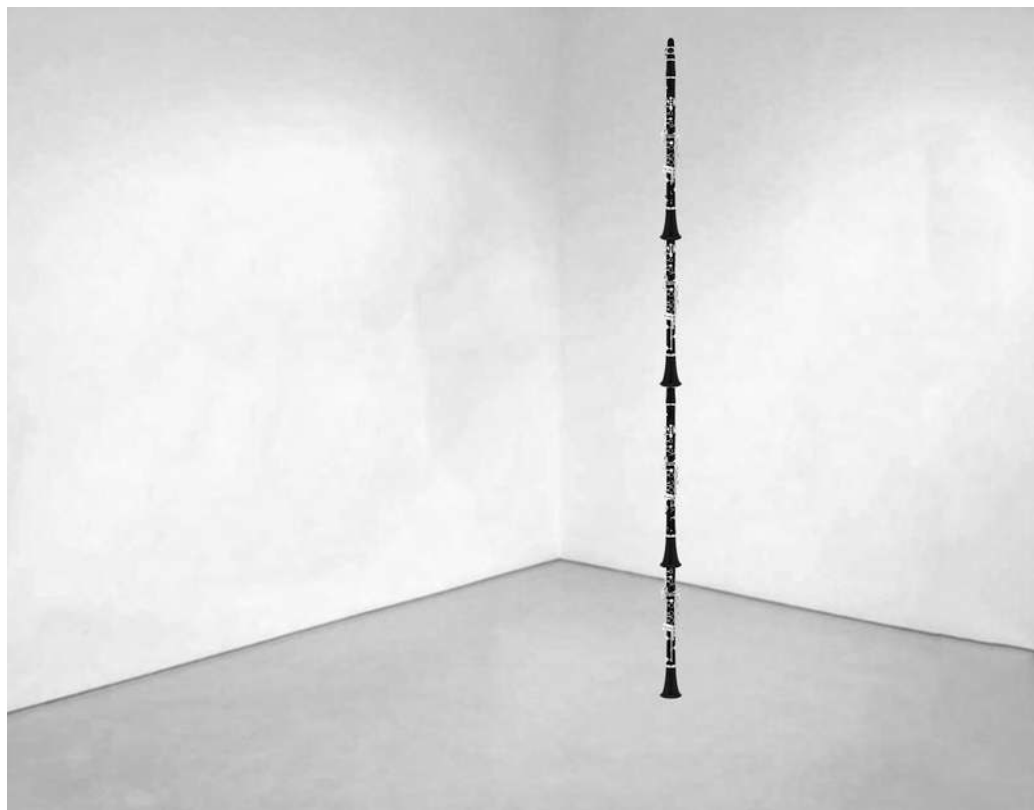
Сейчас общим местом является критика институций за бессилие и отсутствие чуткости к изменившимся обстоятельствам. Пожалуй, еще только ленивый не написал о токсичности и инертности институций перед лицом стремительно меняющейся действительности. Большинство предъявляемых моделей — зум-семинары, Инстаграм-токи



и другая мусорная активность — лишь хаотичные метания, в основе которых лежит страх дефицита внимания и потеря влияния. Страх съедает душу. Кричащие из онлайн голоса — «мы продолжаем», «мы перешли», «мы с вами и уже здесь» — халтура и профанация. Лamentации об исчезновении зрителя, больше нет контроля над показателями посещаемости — к тебе никто не придет, о наивный музей.

На фоне поспешного перекочевывания институций в онлайн удачным, точнее, работающим примером другой цифровой активности мне видится сайт «cultprotest.me», который служит визуальным архивом и свободной картотекой материалов для прямого политического действия. По сути — зрителям предъявляют некий каталог, которым можно воспользоваться для свержения режима. Цифровые копии обретают материальность: плакаты на улицах в руках у людей.

Забастовка на территории искусства?



Очевидно, что альтернативой поспешной диджитализации контента является отказ от производства, стачка (вспоминаю другое письмо, на этот раз из Белграда).

Международная забастовка художников 1979 года была «протестом против продолжающейся репрессивности художественной системы и отчуждения художников от результатов их творчества». Горан Джорджевич разослал приглашения множеству художников по всему миру с предложением принять участие во всеобщей забастовке. Сейчас отличный момент для забастовки не столько художника, сколько институции. Институция, бастующая сама против себя. Уроборос. Речка движется и не движется.

Еще в начале февраля представить себе последствия так стремительно разворачивающейся пандемии было невозможно, даже прибегая к помощи самых утопических фильмов-катастроф. Мне кажется, самое

время, наконец, применить этот неожиданный опыт и наполнить действительность воображением. Фантазировать свободнее.

Мы перестаем замечать координаты реальности.

Заморские страны больше недоступны. Арт-туризм в режиме ожидания.

За редким исключением, сейчас любая выставка — невозможная выставка.

Может быть, стоит присмотреться к этому формату и, освободившись, приняться за воображаемые выставки?

Невозможная выставка, перекочевывающая из воображения в реальность и обратно. В отсутствии четких границ движение приобретает хаотичный порядок.

Воспользоваться этим метанием и увидеть, куда приведет след.

Я представляю себе копии фрагментов копий картины «Предвестники Апокалипсиса» 1969 года, сделанные Гораном Джор-

джевичем в интерьерах Хенрике Науман. Выставка в жилой белградской квартире, выставка «Родня» в Одессе на Солнечной и эстетика продолжения. Перечисление можно длить. Но кто станет зрителем подобной воображаемой выставки? Корнелиус Гурлитт, живущий среди авангарда. Зрители-невидимки.

А может быть, не только в России искусство — это магия?

*Порвалась дней связующая нить. Как мне обрывки их соединить?*³

Конечно, находиться в Бейруте и Минске одновременно, как и в других местах, которые требуют солидаризации, физически не представляется возможным. Остаются фантазия и воображение. Режим мультиэкранности, позволяющий быть и здесь, и там как прообраз. Тупик без берегов.

Бейрут и Минск одновременно. Не путешествие, но, скорее, прогулка.

Прогулка как единственная возможность протеста. Прогулка по пеплу в Бейруте вместо серфинга по неумелым попыткам заполнить визуальное пространство. Ближе к реальности.

Мы должны пересмотреть общность, окинуть взглядом пейзаж и пересобрать реальность из всех деталей.

Подводный поток, уносящий ввысь.

Искусство как воплощение магии, следует только найти ключи к заговорам.

Новое язычество с множеством богов.

Экспериментальные техники воображения. Синтез и алхимия.

Невидаль, новый герой Всюду, разрушающий рамки атомизации.

Говорить с призраками и делать воображаемые выставки.

Новый тип художественного производства против диджитализации.

Будущее сейчас на дорогах Минска и Бейрута.

Строить мосты.

Играть в воображении.

Не запад и восток.

А север и юг?

С ног на голову.

С этого момента мой текст начинает путаться.

Киев, август 2020.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: Академия, 1994.

² «Пятницы ради будущего» — международное общественное движение школьников и студентов, участники которого требуют от политиков «быстрых и решительных действий» по борьбе с глобальным потеплением.

³ Derrida J. Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. (2006 / 1993).

Николай Карабинович

Родился в 1988 году в Одессе.

Художник, куратор, музыкант.

Живет в Генте и Киеве.



Материал иллюстрирован кадрами из видео Теймура Даими «Parapairs», 2009. Предоставлено автором текста.

Теймур Даими

Смещение в «межеумье»

*Я допытывался самого себя.
Гераклит*

1

Ситуация, связанная с COVID-19, как лакмусовая бумажка, проявила самые актуальные вопросы современности: цифровизация, искусственный интеллект, сознание-мозг, общество контроля (или дисциплинарное общество), трансгуманизм-постгуманизм-ингуманизм, нечеловеческие агенты vs человеческое, не теряющая актуальность тема свободы и т.д. Их можно объединить под одним заголовком — человек перед вызовом наступившей действительности VUCA: V (volatility) — нестабильность, U (uncertainty) — неопределенность, C (complexity) — сложность, A (ambiguity) — неоднозначность. Эту нечеловеческиразмерную действительность можно назвать нелинейным топосом гипернеопределенности, «Великим Внешним» (по К. Мейясу), лакановским «Реальным», ну, или страной «черных лебедей». Коронавирус, как холодный агент-посланник из принципиально иного, явился именно из этой самой страны. И поставил человека перед фактом ползучей экзистенциальной катастрофы, а социум — перед вызовами, не ответив на которые, мы можем потерять контроль над алгоритмическим самоуправлением и коллапсировать как целостная и веками формируемая система. Впрочем, ниже я собираюсь показать, что в самой реакции на очередное контагиозное возмущение топоса гипернеопределенности человек, с одной стороны, и глобальный социум, с другой, не только не являются союзниками, но и преследуют противоположные цели. Социум

видит в топосе гипернеопределенности страшного и могущественного врага и намеревается посредством все ускоряющейся оптимизации своих функциональных органов достичь уровня гиперопределенности как панацеи от вторжения иррационального иного. При этом социум в этой ситуации, через изобретения разных типов страха смерти (например, страха перед коронавирусом), стремится и человека завербовать к себе в союзники. Уверен, это союзничество с социумом губительно для человека, для которого онтологически родным может оказаться вовсе не социум, а как раз иррациональный топос гипернеопределенности, а родиной — страна «черных лебедей». Почему это так и какой в таком случае стратегии мышления придерживаться человеку?

2

Когда почва уходит из-под ног, инстинктивно пытаешься за что-то ухватиться, чтобы окончательно не кануть в бездну. Чтобы удержаться на плаву, нужно найти точку опоры. И, разумеется, если мир на твоих глазах теряет привычные очертания и ничто из внешнего не гарантирует безопасность, то опорой в ситуации свирепой гипернеопределенности должно стать нечто внутреннее, переживание собственной самости, которую традиционно маркируют как «я» или «я есть». Интуиция подсказывает нам, что опору следует искать в той бесконечно внутренней аутентичной субъектности, что не имеет подобий и аналогов во всем привычном и известном нам. Но является ли это искомое тем самым личным местоимением «я»? Выражаясь иначе, мож-

но ли аутентичную субъектность идентифицировать как «я»?

Выскажем предположение, что, несмотря на обилие подрывных дискурсов в философии последних двух веков, в интеллектуальном мейнстриме до сих пор под местоимением «я» понимается прошедший через многие интерпретационные фильтры картезианский субъект, когда-то пробужденный максимой «*cogito ergo sum*». Здесь важно отметить принципиальность его прохождения через историко-философские фильтры, так как, обращаясь к декартовскому *cogito*, мы вряд ли имеем дело с первичной интенцией французского философа. Картезианский субъект, пройдя через мясорубку редукционизма последующих эпох, предстает перед современными исследователями не просто как замкнутая на самой себе эксклюзивная самоочевидная данность сознания, но как данность сознания, отождествленная с принципом человеческой исключительности; «я» оказалось замкнутым на человека, что только оттеняло и утверждало идею антропоцентризма.

Но была ли когнитивная революция Декарта антропоцентрично окрашенной? Скажем так, потенциал этой революции явно превышал человеческий формат, но исторически так сложилось, что картезианский субъект невольно оказался в плену человеческого. Декарт совершил немыслимую для западной интеллектуальной традиции, жидущуюся на презумпции безусловной истинности тотально имманентного, операцию, заявив, что реальность состоит из двух субстанций — мысли (духа) и протяженности (материи). В философии, пронизанной эллинистическим (платоническим) духом, пантеизм веками в той или иной форме успешно претендовал на универсальность. Даже христианство не смогло пошатнуть проникшее в подкорку человека представление о мире, понимаемом как бесконечное единство форм, перетекающих друг в друга. И вот появляется Декарт и своим «я мыслю...» утверждает, что в протяженности тотально имманентного как абсолютной субстанции «имеется» невозможная, но парадоксальным образом присутствующая точка разрыва, неотжественная этой протяженности, а зна-

чит, ограничивающая ее абсолютность. Незыблемость тотально имманентного была враз поколеблена событием обнаружения трансцендентной точки сознания, разомкнутой в нон-топологию «иной бесконечности». Сознание и материя оказались фатально разведенными и проблематично (непонятно, как и где) пересекающимися. Это открытие стало ничуть не менее значимым для философии, чем «коперниканский поворот» Канта. Даже больше — оно оказалось подобно скандалу, взрыву, извержению вулкана. Декарт инспирировал вскрытие метафилософского измерения, которое могло бы спровоцировать неожиданные и радикальные открытия в философии сознания, понятого как абсолютной независимая субстанция. Независимая от всего того потока внешних данных, которые, подвергаясь (посредством кантовских априорных форм) исчислению и реификации, вплетаются в ткань коллективного человеческого опыта как матрицы всевозможных инновационных картин мира. Увы, ирония заключалась в том, что сей революционный шаг был несвоевременным. Для только-только зарождающихся эмпирических наук, нацеленных на скрупулезное исследование материи, этот акт разрыва гомогенности целого представлялся недопустимо избыточным, так как отвлекал внимание от прикладных задач по обустройству мира.

Метафорически выражаясь, Декарт выпустил джинна (сознание) из бутылки (материя), тем самым «подсунув свинью» естественнонаучным дисциплинам, которые в XVII–XVIII вв. стали набирать обороты, постепенно превращаясь в один из главных структурообразующих факторов общества Нового времени. Уже Спиноза, выстраивавший свою имманентистскую философию после Декарта, пытался преодолеть непримиримый дуализм своего старшего коллеги, введя понятие гомогенной самотождественной субстанции, состоящей из множества атрибутов. В целом же, в случае с неожиданно эмансипировавшимся от материальной протяженности сознанием, наука и философия в качестве защитной реакции выбрали хитрую долгосрочную стратегию. Она состояла в том, что якобы возрастающий интерес к проблематике сознания сопровождался

тактикой его неявного понижения и, соответственно, нивелирования субъектности как мыслящего начала. Научное сообщество, в рамках которого рациональность и формальная логика ставились во главу угла исследовательской парадигмы, стало постепенно загонять джинна (мысль/сознание) обратно в бутылку (материальное тело). Если до XX века это не так бросалось в глаза, то с конца XIX с подачи эволюционной биологии, все более набирающей символический вес, атаки на сознание стали очевидными: на первом этапе эта атака происходит под влиянием появившихся позитивизма и экспериментальной психологии, второй этап (конец 1940-х–начало 1950-х гг.) приходится на время возникновения кибернетики, когнитивных и компьютерных наук (когда появляется статья А. Тьюринга «Мышление и компьютер»), на третьем этапе (с конца 1980-х до нашего времени) прорывы и открытия в области нейронаук рассказали нам о морфологии и функционировании мозга больше, чем было известно за всю историю человечества. В итоге, несмотря на не теряющую актуальность психофизиологическую проблему («трудная проблема сознания» Дэвида Чалмерса), в результате длительной позиционной борьбы, радикальность декартовского акта была погашена, а чуть приоткрытые Декартом врата в измерение немислимой свободы заблокированы.

В академической среде и в сети нейронаучных лабораторий мыслящее начало уже давно не рассматривается как независимая субстанция и единодушно сведено к мозгу. Что касается «трудной проблемы сознания», то в ее рамках аналитические философы изыскивают пути логического доказательства индуцируемости ментальных актов мозгом. Примечательно, что отсутствие доказательной базы в этом вопросе не мешает тому факту, что в когнитивистике, нейронауках и аналитической философии сознания негласной научной истиной остается утверждение, что именно мозг индуцирует работу сознания, а никак иначе; или, по-другому — вектор от *нейронного* к *ментальному* принимается по умолчанию, как сам собой разумеющийся. Оспаривать эту тенденцию на академических площадках или же ставить



под сомнение ее истинность чревато обвинением в обскурантизме. А разговоры, скажем, о панпсихизме+ — даже в качестве одного из легитимных направлений в аналитической философии сознания — или предложения рассматривать связку «мозг-сознание» не в причинно-следственном, а в корреляционном смысле, всегда сопровождаются унижительными оговорками, которые произносятся мыслителями почти извиняющимся тоном, дабы избежать «гнева» со стороны профессионального научного сообщества. Таким образом, если Декарт говорил о *несоизмеримости* мыслящей точки субъектного начала материальной протяженности, то когнитивный капитализм реанимирует актуальность тотально имманентного, безопас-



ляционно утверждая — в исчисляемом мире все соизмеримо со всем.

3

В этой ситуации приручения сознания и замыкания субъектного мыслящего начала на естественный интеллект, который и производит мыслительную активность, самой злостной темой явилась проблематика искусственных нейронных сетей, а самым модным трендом — целенаправленный, долгосрочный и щедро финансируемый (на разных стадиях разработок) проект по комплексной реализации цифрового будущего — алгоритмического Абсолюта, как зримого апофеоза тотально имманентного. Этот

цифровой Абсолют в среде кибер-специалистов часто именуют нейронетом, а популярный израильский историк Юваль Ной Харари — «Интернетом всех вещей», упоминая даже и о новой «религии» — датаизме, которая претендует стать тоталитарной идеологией нейронета. Столпами же этой идеологии можно назвать акторно-сетевую теорию и объектно-ориентированную онтологию, хотя, по сути, весь пафос плоских онтологий заключается в утверждении истины, что мир есть интеракция равнозначных объектов, лишенных субъектного начала и представляющих собой набор исчисляемых и конечных алгоритмов. На это стерильное, рациональное будущее и нацелен когнитивный капитализм, который намеревается следовать путем восходящей по экспоненте оптимизации алгоритмических потоков внутри себя, чтобы исключить любые возможные противоречия, ошибки, сбои и помехи в функционировании своей автоматической системы. Любопытно, что если лет тридцать тому назад связанные с цифровой проблематикой идеи трансгуманистов выглядели маргинальными и мелькали в малотиражных экзотических изданиях, то сейчас это стало социально-политическим мейнстримом и широко освещается в солидных научных журналах.

Таким образом, картезианское «я мыслю...» в своем акценте на «я» как несгораемом ядре чистой рациональности постепенно привело к появлению искусственного интеллекта (как влиятельного фактора современности), который в идеальной, но технологически вполне осуществимой перспективе мыслится как концептуальное сердце нейронета — реализация мечты прекрасодушных гуманистических утопистов всех времен об идеальном обществе, земном рае. Глобальное общество уже давно активно социализирует приватные зоны антропосферы. Дело за малым — довести до логического предела оцифровку человеческой природы и поставить жирную точку на проекте «homo sapience» как устаревшем механизме обработки данных. Ю. Харари в своей книге «Homo Deus» прямо так и пишет: «Но когда Интернет всех вещей обретет силу, люди могут превратиться из инженеров в чипы, из чипов в биты и в конце концов растаять

в стремление данных, как ком земли, брошенный в бурную реку»¹.

По сути, оптимизирующаяся социосфера навязывает человеку проект его пролонгированной экзистенции. Только вот незадача — устранение мыслящего субъектного начала (через отмену человека) лишает глобальный социум подпитки. Ведь само формирование человеческого общества на ранних этапах истории было крайне энергозатратным предприятием, вызванным необходимостью противостоять суровой природной среде. Нужно было выживать посредством непрерывных энерго-интеллектуально-технологических инвестиций в развитие общества как второй, искусственной природы. И эта подпитка шла как раз из тех тайных регистров человеческого бытия, которые к нашему времени, попав в слепое пятно человеческого восприятия, оказались исключенными из современной картины мира. Но игнорирование «нефизикалистских» регистров не избавляет общество от последствий этого игнорирования. Поэтому тотализация алгоритмического насилия и ускоряющаяся оптимизация глобального социума будут неизбежно вызывать ответную реакцию — ассиметричные удары снизу, сопротивление со стороны нонконформистских, маргинальных сообществ, для которых эти животворные регистры имеют отнюдь не только символическое значение.

Таким образом, современный глобальный социум не союзник, а враг человека. Он не только не способен защитить от вызовов топоса гипернеопределенности, но и сам в своем отрицании субъектного начала уязвим перед этим топосом. При этом опереться (в поиске надежной опоры) на картезианское «я» означает вновь повторить эволюционный путь от «я» до искусственного интеллекта — согласно логико-эволюционному вектору, опередившись на «я», мы, рано или поздно, неизбежно соскользнем в рай алгоритмического Абсолюта. Под картезианским «я», в том усеченном понимании, каким оно дошло до нас, я понимаю конструкт «человека», с которым ассоциируется весь комплекс этических добродетелей, разработанных еще гуманистами Возрождения и усиленных мыслителями Просвещения,

в первую очередь, Кантом. Речь о рациональном человеке, руководствующимся разумом, наделенным свободой воли и на основе приобретаемых им знаний о мире, ориентированным на увеличение общего социального блага. Этот конструкт «человека» — как позитивный проект либерального гуманизма — и оказывается фикцией, которая в своем логическом развитии приводит прямиком к «Интернету всех вещей».

4

На первый взгляд, налицо фатальная безысходность. Но это не совсем так. Имеются узкие лазейки, благодаря которым ищущий может высвободиться из лап антропо-аутич-



ного алгоритмического бытия. Если мы внимательнее посмотрим, как происходит взаимодействие искусственного интеллекта и человека, то неожиданно узнаем в умной машине образ не столь враждебно настроенного по отношению к нам трикстера, а еще точнее, фармакона, который своей двусмысленностью может обернуться для нас как ядом, так и лекарством. Предположим, что в своей ядовитой ипостаси эта машина нам известна — современный интеллектуальный рынок завален научно-популярными бестселлерами о различных версиях антиутопий, связанных с алгоритмическим будущим человечества. А вот чтобы выявить ее лекарственный аспект, нам нужно обратить внимание на следующий тонкий момент: в своей поэтапной интервенции на территорию человеческого, машинный интеллект инспирирует не столь очевидный, но крайне любопытный процесс, который я назвал бы процессом принуждаемого смещения фокуса внимания человека в сторону того, что Фрейд называл «межеумье», а я бы обозначил как абсолютно не-дефинируемое. Для прояснения этой мысли я предлагаю обратиться к известному тесту Тьюринга.

Суть теста британского математика: для выражения феномена человеческого сознания достаточно создать такую имитацию его работы, которую невозможно будет отличить от активности естественного интеллекта. Уже сейчас СМИ предъявляют нам факты, свидетельствующие о том, что, контактируя с машинным интеллектом, человек все чаще обманывается относительно того, общается ли он с человеком или искусственной системой. А раз так, говорит научно-популярная пресса, то недалек тот час, когда ИИ достигнет уровня человеческого интеллекта, а возможно, и превзойдет его. Но любопытно другое. В разговорах о тесте Тьюринга почти никогда не упоминается принципиальный для этой проблематики и разработанный самим же математиком *интервал Тьюринга*, который переводит взаимодействие машинного интеллекта с человеческим из разового акта (мол, машина уже сравнялась с человеком, и точка) в процессуальный, динамичный (машина постепенно все больше и больше приближается к человеку). Интер-

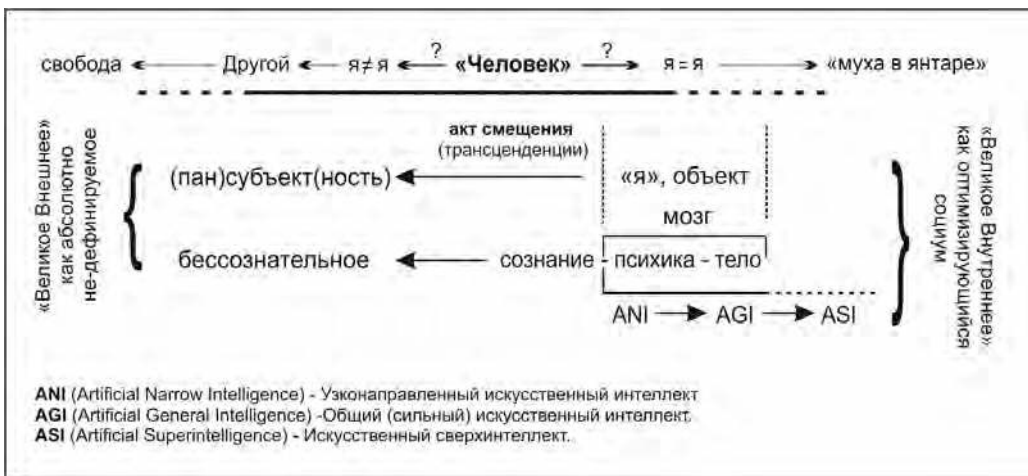
вал Тьюринга означает систему условий C , в рамках которой живое существо L (человек) и его имитация Im (искусственный интеллект) не отличаются друг от друга. Это выражается формулой $C \downarrow (L = Im)$: естественный интеллект L и его имитация — искусственный интеллект Im тождественны в рамках условий C (стрелочка, направленная вниз, обозначает здесь рассмотрение в рамках определенных условий). Отсюда нет ничего удивительного, что в одних интервалах тест уже сейчас блестяще выполняется и умная машина способна имитировать высокий уровень коммуникации с человеком, которому и на самом деле сложно определить, кто с ним общается — человек или машина. Но ведь существуют и более высокие и сложные уровни интеллектуальной активности, которым соответствуют интервалы, т. е. системы условий, в рамках которых ИИ не способен имитировать деятельность человеческого интеллекта ($L > Im$). Нетрудно догадаться, что совершенствование машинного интеллекта подразумевает «расширение» интервалов, т. е. тенденцию включения в себя все новых условий, внутри которых будут происходить очередные акты отождествления живого существа и его имитации: $C \rightarrow C2 \rightarrow C3 \rightarrow C4 \rightarrow C5 \rightarrow \dots \infty$. Другими словами, перемещаясь по усложняющейся и восходящей линии интервалов, искусственный интеллект будет осваивать все более сложные уровни имитации, все больше приближаясь к человеку. Говорить же с уверенностью о полном достижении умной машиной уровня человеческого интеллекта вряд ли корректно, ибо нужно учитывать, что искусственному интеллекту передаются лишь формализованные блоки интеллектуальных операций, имеющих вычислительную, математическую природу. Стоящая же за этими механическими операциями живая экзистенциальная инстанция — инстанция сознания — хоть и продуцирует операции, подлежащие формализации, но сама этой формализации не подлежит, так как имеет необъективируемую и недефинируемую природу (которая лежит за пределами любых вычислений).

А теперь главное, ради чего я привел пример с тестом Тьюринга. Еще раз обратим внимание на экспансивную цепочку: $C \rightarrow C2 \rightarrow$

$C3 \rightarrow C4 \rightarrow C5 \rightarrow \dots \infty$, которая показывает нам динамику интервенции искусственного интеллекта в пространство человеческой природы. Согласно этой экспансивной динамике, ИИ как бы отхватывает себе все больше и больше сегментов человеческого интеллекта, которые раньше считались исключительно человеческими (естественными) продуктами, но (в процессе расширения «интервалов Тьюринга») формализация и последующая приватизация машинным интеллектом этих сегментов разоблачали их объектную, сущностно машинную природу. В социальном формате примерно о том же говорит нам экономическая прогностика относительно того, что робототехника будет постепенно вытеснять человека из разных видов трудовой деятельности, так как эти виды легко алгоритмируются и делегируются машинному интеллекту, который оказывается экономически более эффективен и выгоден. И вот здесь обнаруживается лекарственный аспект искусственного интеллекта как фармакона. Получается, что он как бы выталкивает человека из самого себя, побуждает признавать уже приватизированные искусственным интеллектом сегменты своей природы в качестве объектных, нечеловеческих, машинных. То есть посредством экспансивной политики искусственного интеллекта невольно производится апофатическая операция вытеснения-выталкивания луча внимания человека из объектных зон

его же собственной природы в сторону не-объективируемого, невычисляемого, недефинируемого. И не является ли сама эта операция эмансипаторной по отношению к человеку как субъекту? То есть освобождающей человеческий дух от отождествления с машинными, механистическими аспектами многомерной человеческой структуры? И вот здесь, держа в уме этот процесс смещения, я предлагаю вновь обратиться к декартовскому «я мыслю...». Но так как в аналитике самоидентификации (отождествлении «я» и мысли) декартовский ход содержал в себе неявные коннотации, позволившие последующим физикалистским дискурсам заблокировать сущностный потенциал *cogito*, я призыву на помощь психоаналитический подход Лакана, который, исследуя эту тему на семинаре ««Я» в теории Фрейда и технике психоанализа», фактически заблокировал этот потенциал.

Лакан с самого начала семинара вспоминает программную для своих размышлений максиму А. Рембо: «Я — это Другой» и, вторя этой формуле, заявляет: «Ядро нашего бытия не совпадает с нашим “я”». Тем самым он производит операцию расщепления, децентрации «я», которая в рассматриваемой нами выше ситуации коррелирует с операцией смещения внимания человека (субъекта) с объектных сегментов своей природы в сторону необъективируемых регистров. Ведь одной из причин, по которой радикаль-





ный акт Декарта оказался исторически «скомпрометирован», заключалась в отождествлении французским философом «я» и сознания, или, что примерно то же самое, в констатации самотождества «я»: я = я. Декарт посредством ментальной операции радикального сомнения, очень напоминающей феноменологическую редукцию, исключив все, что можно было отсечь как подозрительное и неочевидное в своей подлинности (что могло бы быть фиктивным творением злокозненного бога), пришел к «я» как к ядру самоочевидной данности, которое объединяет в себе субъекта и индивида. При этом слово «индивид» здесь нужно понимать этимологически как неделимый, как последнее основание. Вот эту, содержащуюся в декартовском акте «я мыслю...» констатацию единства и неделимости некой самоочевидной данности, Лакан и подверг сомнению. Для него мыслящее само себя сознание принадлежит к регистру Воображаемого и проявляется в речи — в принципе, в любом артикулированном творческом акте — как регистре Символического. Он говорит: «Сознание появляется всякий раз, когда бывает дана <...> поверхность, способная произвести то, что именуют образом. Это материалистическое определение»². Речь идет об экране (или зеркале), который производит сознание как видимое, не так ли? Вспомним определение сознания у немецкого нейрофилософа Томаса Метценгера: «Сознание — это видимость мира». А раз есть видимое, то есть и видящий, субъект видения и, соответ-

ственно, дистанция между видящим и видимым (рефлексируемым). И вот здесь, в акте понимания этого довольно очевидного обстоятельства и обнаруживается разрыв между «я-как-я» (я = я) и «я-как-Другой» (я ≠ я → Другой). Я-как-Другой, будучи неопределенной субъектной инстанцией, относится к самотождественному «я» не иначе как к объекту: «Я — это чистой воды объект»³. А что значит неопределенная субъектная инстанция? Это бессознательное, в котором, как в потоке чистой континуальной процессуальности, нет и не может быть локализуемой точки опоры. Констатация «я есть» в этом смысле уже представляет собой попытку насильственной фиксации (умерщвления) живого нелокального свидетельствования, оборачивающуюся самообманом, попаданием в ловушку рационального когнитивного аппарата (мозга), который конструирует «я» как конкретный нейрологический образ с личностно окрашенными нарративами и идеями «о себе».

Таким образом, сознание и «я» в структуре декартовского «я», находясь в статусе фиксированных и наблюдаемых, являются вполне себе машинными частями сборки той объектной нейрологической конструкции, которая называется «человеком». А свидетельствующая эту конструкцию инстанция внутри самого человека — это нечто, ускользающее от попыток фиксации его со стороны ratio и смещающееся в сторону субъекта бессознательного. Хотя здесь я говорил бы уже не о субъекте, а о (пан)субъ-

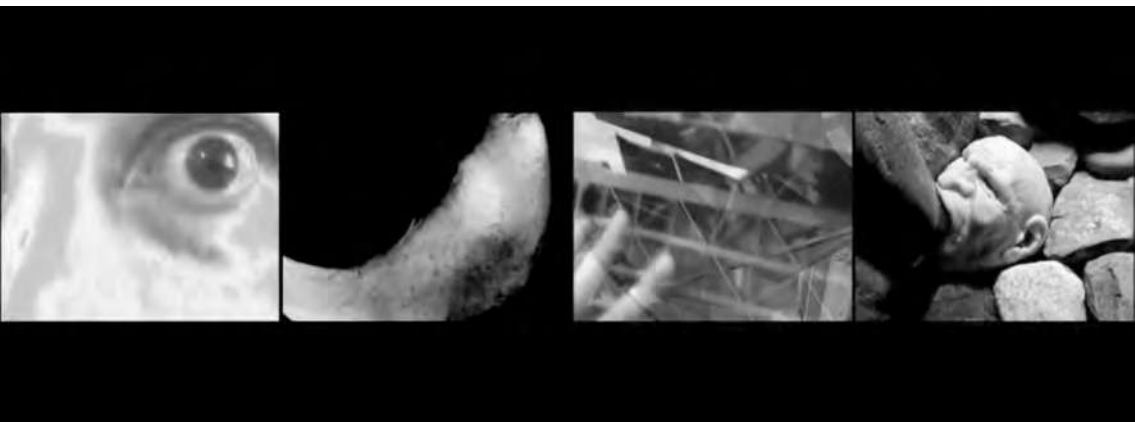
ектности, так как эта сумеречная зона бессознательного (межеемое по Фрейду/Лакану) — зона чистой ноуменальной абстракции, тогда как термин «субъект» ассоциируется с чем-то конкретным, с фиксированной точкой сборки, что подобно обездвиженной мухе в янтаре.

В связи с продолжающейся в интеллектуальном мире атакой на субъектность отмечу следующее. Да, утверждения представителей нейронаук, трансгуманизма, эволюционной биологии, киберготических и других плоско-онтологических трендов о человеке как об объекте, машине, биороботе, а в желаемой перспективе и киборге, управляемом случайной комбинацией биохимических алгоритмов, кажутся вполне резонными и корректными. Но с одной-единственной оговоркой — если не учитывать свидетельствующую все наблюдаемые в жизни процессы субъектную инстанцию, которую ведь никак не поймать за руку. А как ее не учитывать, а тем более отрицать, если сами отрицающие проговаривают неким голосом это отрицание? Неужели тот, кто говорит о множестве нечеловеческих агентов и равноправии объектов, кто жаждет расщепить себя в гомогенной и ровной объектности всего и вся, не рефлексировать относительно того, откуда доносится голос, который утверждает все это, голос, так упрямо выражающий желание быть объектом и ничем более? Неужели отрицающий не задается вопросом относительно того, кем является тот, кто промышливает, произносит и описывает сами

эти отрицания? Если отрицающий отрефлексирует присутствие голоса, твердящего осмысленные предложения, то, оставаясь на позиции интеллектуальной честности, он не сможет не признать, что этот голос восходит к источнику — топосу субъектности, — который не вписан в этот мир, никак не проявлен здесь, хотя и производит эффекты (то же наличие верифицируемого голоса), апофатически указывающие на этот невидимый источник. Если же отрицающий не рефлексировать, не задается вопросами, то он неизменно изымает из себя упрямое отрицаемое им топос субъектности, к которому тянется ниточка таинственного голоса, и оказывается в положении наивного мыслителя (речь о наивном реализме), скажем, философа докритического периода или физика ньютоновского типа, т. е. до появления теории относительности и квантовой механики. А по существу, становится тем самым картезианским «я», которое в логическом пределе своего развития приходит к триумфу алгоритмического социума.

5

Теперь мысленно сопоставим две рассмотренные нами картины: взаимодействие искусственного интеллекта с человеком и трактовку Лаканом декартовского «я», которые указывают на принципиальное для рассматриваемой нами проблематики действие — акт смещения (рис. 1). В первом случае: искусственный интеллект захватывает



в человеке-как-субъекте все то, что субъектным не является, выталкивая человека все глубже в себя, по направлению к нечеловеческоразмерному, к своему неопределяемому ядру, к полюсу абсолютно недефинируемого. Во втором: аналитика через Лакана картезианского «я» вскрывает ментальную карту человека и показывает, что человек как предполагаемый субъект-в-становлении-собой выглядит как динамичная и сложная топологическая структура с разными регистрами (если расположить эти регистры по восходящей, то приблизительно получим: тело → психика → сознание → бессознательное → абсолютно недефинируемое) и дрейфующе-скользящим вдоль этой структуры фокусом внимания (который привязан к моменту «теперь»). Если в первом случае мы отметили ситуацию принудительного смещения (фокуса внимания) в сторону необъективируемых регистров, то во втором мы обнаруживаем сам вектор этого смещения в сторону бессознательного и недефинируемого. При этом погружение в бессознательное влечет за собой рассеяние человекоразмерного субъекта в процессуальной (пан)субъектности нечеловеческоразмерной онтологии. Возможно, в этом неудобоваримом утверждении психиатры-позитивисты заподозрят патологический феномен деперсонализации. Не мудрено — именно так этот мир защищает себя от прорывов внимания и воли в сферы необусловленных потоков не объясняющей саму себя жизни по ту сторону тождества и различия. Для пояснения, что здесь имеется в виду под рассеянием, приведу цитату Х. Л. Борхеса: «Быть чем-то одним неизбежно означает не быть всем другим, и смутное ощущение этой истины навело людей на мысль о том, что не быть — это больше, чем быть чем-то, что в известном смысле это означает быть всем». В этом контексте стремления представителей «новых онтологий» разорвать круг антропоцентрической исключительности — круг корреляции в спекулятивном реализме — и выйти за пределы человеческого формата видятся намерения взбунтовавшихся против отца «детей Канта», но на самом деле демонстрируются их попытки ломиться в открытую дверь. Для континуальной (пан)субъектности

такие конструкты, как «человек», «животное», «насекомое» или «растение», представляют собой равноудаленные формы сознания, не более того. И вполне возможно, что у каждой такой формы сознания есть свой тайный код доступа к (пан)субъектности как пустотному ядру Реальности (а, скорее, лакановского Реального). Я приоритетно и нарочито использую в этой ситуации слово «(пан)субъектность», а не «субъект», именно потому, что хочу подчеркнуть не-человеческий топос, на который выводит операция смещения в сторону бессознательного. И это... — тот самый топос гипернеопределенности, о котором шла речь в начале статьи. Именно в этом немислимом топосе пересекаются глубинные, экзистенциальные интенции человека и Великого Внешнего, или Реального. Пересекаются, чтобы при последовательной и системной работе взламывать алгоритмы глобального аутичного социума. Акт смещения — есть исход из антрополовки, побег из концентрационной антропо-вселенной. Это скачок в жуткие и леденящие кровь (политкорректного множества) измерения интенсивных аффектов, безумия и смерти... Но измерения, лишённые тех значений, которыми наделила их цивилизация невротического рационализма.

Тем самым, концептуально выявив эту динамику смещения, мы получаем возможность превратить его из принудительного, как в случае с ИИ, или виртуального, как в случае с топологической разверткой субъектности в психоанализе, в волевой акт трансценденции, коим по сути он и является. Исключив религиозные коннотации, связанные со словом «трансценденция», скажу, что в этом случае он представляется мне перманентным (т. е. не разовым, а процессуальным) актом радикального разотождествления человека со всем, что регистрируется в нем самом лучом его же внимания как машинное, объектное, т. е. то омертвевшее, что доступно для наблюдения, калькуляции и алгоритмизации. Акт смещения дезавуирует политику самоидентификации как таковую, исходя из той интуиции, что выстраивание любой идентичности — это редуccionистский акт, т. е. уже репрессивная операция.

Если оптимизирующий глобальный социум действует методом исключения противоречий и всего не вписывающегося в формат рационального, то акт смещения/трансценденции, наоборот, способен актуализироваться только в режиме немислимых апорий и предельного напряжения интеллектуальной воли и интуиции.

И вот здесь для искусства как пограничной экзистенциальной практики открывается поистине завораживающая перспектива. Будучи мягкой, гибкой, странной и нечеткой сферой деятельности, которая традиционно работает с малоизученными метапсихологическими зонами человеческой природы, — например, вниманием и волей — искусство может очень деликатно и тонко провоцировать акт трансценденции/смещения. В этом случае оно как визуальная антропологическая практика возвратится к своим первичным базовым интенциям, к тому, чтобы стать «магическим» инструментом трансформации человеческой природы в нечто иное... Это воздействие на человека будет тем сильнее, чем активнее и решительнее искусство «идеологически» (т. е. идейно, но ни в коем случае не инструментально!) дистанцируется от тенденций научного мейнстрима, которые в слепом остервенении ткнут паутину алгоритмического будущего. И, наоборот, в качестве контрапункта этому культу физикализма искусству следует возродить в себе оперативный интерес к тем странным и неоднозначным доктринам и практикам человечества, которые в период XVII–XIX вв. подверглись политике культурного исключения. Думаю, ясно, что речь идет о знаниях, насчитывающих не одну тысячу лет, и которые, будучи ассоциированы с «мракобесным» детством человечества, в течение последних трехсот лет были исключены из культурной практики современного человека (вытеснены в культурное бессознательное). Именно в лоне этих как бы диких и наивных «паранаучных» знаний иное искусство может изыскать вполне действенные концептуальные модели своего гибкого и влиятельного позиционирования в меняющемся обществе. Говоря выше о необходимости дистанцирования от науко-техноцентризма, я неспроста сделал акцент на слове «идеологический».

Дело в том, что в инструментальном и технологическом планах искусство обязательно должно использовать инновационные научные открытия, так как это уже язык современности. Но, в то же время, если визуальная антропо-практика желает содержательной интеракции со зрителем, то в своих интимных, невидимых глазу поисках, посредством погружения в исключенные Новым временем смысловые пласты мировой традиции, оно будет обращаться к тревожным, фасцинирующим тканям культурного бессознательного.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Харари Ю. Н. Homo Deus. Краткая история будущего. М.: Синдбад, 2018. С. 462.

² Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (Семинар, Книга II (1954/55)). М.: Гнозис, Логос, 1999. С. 74.

³ Там же. С. 75.

Теймур Даими

Родился в 1966 году в Баку.

Художник, режиссер, теоретик и критик современного искусства.

Автор ряда экспериментальных фильмов и полнометражной картины «Последний».

Участник проекта в азербайджанском павильоне на 53-й венецианской биеннале.

Преподает в Азербайджанской государственной академии художеств (Баку).

Живет в Баку.



Пьеро Мандзони «Дерьмо художника», 1961.

Марко Сенальди

История «маленького Я».

Приключения субъекта

«ПО-ИТАЛЬЯНСКИ»

Пьетро Симондо — это, пожалуй, один из самых недооцененных итальянских художников и мыслителей. Если его имя ничего не говорит просвещенному российскому читателю, это не должно его огорчать, принимая во внимание тот факт, что оно неизвестно и большинству итальянских критиков, кураторов и философов. А между тем именно Симондо, близкий друг Ги Дебора (бывший свидетелем на его свадьбе), пригласил Дебора и других мировых интеллектуалов в июле 1957 года в небольшое местечко Коцио-ди-Арроша в Лигурии, где он жил со своей семьей. Так была дана жизнь тому, что и поныне можно считать последним подлинным авангардом XX века — ситуационизму. Вскоре исключенный из этого движения, которое со временем все больше стало дрейфовать в сторону маниакальных гонений на «инакомыслящих» (напоминая тем самым сюрреализм, завершившийся «чистками», «отлучениями», внутренними расколами и т.д.), Симондо создал оригинальные искусство и теорию, которые пусть и медленно, но становятся сегодня предметом кардинальной переоценки¹.

В отличие от «ортодоксального» ситуационизма, сосредоточенного на анализе функционирования универсальной власти «общества спектакля» (определение, давшее название знаменитой книге Ги Дебора), Симондо больше привлекало то, что Гегель определял как «сочетание возвышенного и низменного» (*Verknüpfung des Hohen und Niedrigen*)², то есть состояние инверсии универсального — сингулярного, маленького субъекта (*soggetto*), которого в оппозиции к Большому Другому можно назвать «маленьким я» (*Piccolo Sé*)³.

В статье, написанной для журнала «Eristica» (на древнегреческом — «битва, или столкновение аргументов»), Симондо, чтобы объяснить позицию субъекта, обращается не к сложным философским сравнениям, а к непосредственному опыту. «Маленькая колючка в собственной заднице, — рассуждает он с диалектической осведомленностью, но также и с очевидным комическим подтекстом, — куда более болезненна, чем обрушение балки крыши на голову твоего соседа»⁴.

И действительно, многие современные психологи могли бы это подтвердить: сколько бы мы ни старались вывести наши мысли за пределы собственного субъективного видения и, возможно, даже поднять его до созерцания сублимированных, идеальных, сверхчеловеческих «объектов», но достаточно неожиданно возникшей физической боли или неприятного осознания чего-то (например, отсутствия кошелька в кармане), чтобы моментально вернуть нас к суровой реальности нашего маленького одиночного существования. Разумеется, Симондо, будучи не только дипломированным философом, но и химиком, и, соответственно, обладавший широкими знаниями, основывался в своих умопостроениях на высокоинтеллектуальных источниках. Но его концепция, столь далекая от теорий его бывших друзей-ситуационистов, почти их антипод, идеально соответствует тому настроению, которое — особенно в Италии — доминировало в искусстве и кинематографе во времена так называемого бума или возрождения экономики (то есть в конце 1950-х и в начале 1960-х годов XX века). В те годы, когда в СССР начался медленный и неоднозначный процесс постсталин-



Кадры из фильма «Бум», 1963. Режиссер Витторио Де Сика.

ской «оттепели», Италия (оставшаяся политически и экономически связанной с США) приходила в себя после катастрофы Мировой войны (а также внутреннего столкновения фашизма и антифашизма) и взяла курс на новую идеологию — основанную на потребительстве идеологию благосостояния.

К сожалению, эта идеология благосостояния не была составляющей некоего масштабного долгосрочного гражданского проекта, в частности, потому, что после катастрофического финала фашистской диктатуры итальянцы были склонны опасаться любой партии, которая бы навязывала им некие общие правила. Недоверие, которое еще со времен Макиавелли мы, итальянцы, всегда испытывали к любой форме государства, вновь возродилось во всей своей очевидности: власть для нас — это всегда чья-то власть, противоборство не индивидуума и Универсума, а одного индивидуума с другим. Именно в этом контексте родилась фигура «маленького Я», субъекта-индивидуалиста, который интерпретирует Универсальное (или верит, что делает это) как пространство для экспансии собственного эго, полностью игнорируя диалектическую связь двух измерений — частного и публичного, субъективного и соци-

ального. Иными словами, «маленькое я», празднуя бесславный конец власти, столь восхваляемой во время ее господства и столь же проклинаемой после ее краха, игнорирует тот факт, что пришедший ей на смену сценарий крайнего индивидуализма, возможно, суть лекарство худшее, чем сама болезнь.

Кинематографический жанр, лучше других иллюстрирующий эту ситуацию — так называемые «комедии по-итальянски», которые часто снимались выдающимися режиссерами неореализма, такими, как Витторио Де Сика, и по времени совпадали с описываемой нами эпохой. В фильме «Бум» (Витторио Де Сика, 1963) главный герой Джованни (Альберто Сорди), молод, энергичен и современен, этакий прототип современных менеджеров больших надежд, пытается сделать карьеру в возрождающейся экономике Италии начала 1960-х. Перед своей женой (молодой и красивой женщиной, объектом зависти его друзей) и другими персонажами фильма (зятем, тестем, коллегами) он надевает маску «Большого Я» (*Grande Sé*) или реализовавшейся личности, бывалого человека, открытого, широких взглядов, шутника, интересного собеседника, даже обольстительного. Но под этой маской скрывается совершенно другой человек — выходец из бедной семьи, который, чтобы подняться по социальной лестнице, влез в долги и, в конечном счете, оказался на грани банкротства. Джованни не знает (или не сразу осознал), что эта маска стала универсальным правилом поведения в обществе, и когда он пытается сорвать ее, желая объяснить окружающим «какой он на самом деле», те (другие «маленькие Я») едва ли его понимают, а на самом деле не верят вовсе.

Показательный пример — когда Джованни во время игры в теннис с «влиятельным» другом открыл тому всю правду (про свои долги) и попросил займы (тридцать миллионов лир⁵), друг не поверил ему не столько из-за озвученной суммы, сколько из-за того факта, что Джованни осмелился подвергнуть сомнению вымысел (фикцию), намекнув на табуированную правду (долг), угрожая тем самым не только собственной воображаемой неуязвимости, но и всей системе в целом. Друг, исходя из своего свода правил (со своей «половины поля»), «не может поверить» табуированной просьбе Сорди; и, в конце концов, тот вынужден все

обратить в шутку: «Хорошо я тебя разыграл!» Но после, на своей «половине поля», когда друг-неприятель не слышит, он проклинает его мелочность. Но проклинает и себя, когда слышит в ответ, что если бы его просьба была «правдой», то, конечно, он получил бы эти деньги. И тогда он пробует снова, просит «по-настоящему», чтобы услышать в ответ: «Брось валять дурака, придумай что-то новенькое!»

На вопрос в шутку нельзя получить ответ всерьез; когда обнаруживается, что вопрос серьезный, уже слишком поздно, чтобы воспринять его таковым. Дело в том, что запрос на воображаемое не может быть ни правдивым, ни реальным, поскольку апеллирует не к реальности, а всего лишь к воображаемому, к вымыслу; и, следовательно, такая просьба крайне парадоксальна. Очевидно, что *Джованни* требуется больше реального (то есть больше денег), но только чтобы продолжать окружать себя тем, из чего состоит его воображаемое (спортивный автомобиль, теннисный клуб, изысканные обеды, красивая одежда и т. д.), то есть все то, что необходимо для нахождения

в воображаемом — и что, как очевидно, невозможно. Предпосылки, которые формулируют просьбу, находятся в плоскости, отличной от той, где пребывают ее формулирующие субъекты, они всегда на другой «половине поля» коммуникативной игры.

Подобный крах мы видим и в фильме «Трудная жизнь» (Дино Ризи, 1961), когда главный герой, будучи пьяным, плюет вслед автобусу с немецкими туристами, совершая символический жест отмщения партизана эпохи, когда эти же самые немцы были врагами, но бессмысленный сейчас (речь идет о 1960-х годах), и когда он вынужден наблюдать, как его жена принимает знаки внимания более сильного, богатого и эlegantного ухажера, не потому что любит его, а всего лишь чтобы защитить и прокормить себя и сына. И в том же «Буме», в конце концов, после коммуникативной дуэли в духе Пауля Вацлавика на теннисном корте, главный герой сталкивается с правдой в куда более жесткой форме, когда его шурин прямо говорит ему, что «но ведь все знают, что у тебя полно долгов!». И это означает — «все знают,



Кадры из фильма «Бум», 1963. Режиссер Витторио Де Сика.



Кадры из фильма «Трудная жизнь», 1961. Режиссер Дино Ризи.

что ты *наполнен пустотой*, что ты состоишь из одних промахов, что ты дырявый субъект (*soggetto bucato*). Правда субъекта, этого «маленького Я», лишенного символической структуры — всего лишь пустота, с которой он неизбежно столкнется не столько снаружи, сколько внутри себя.

Все вышесказанное позволяет определить персонажа итальянского «маленького Я» — на первый взгляд похожего на «банкрота», *лузера* в американском кино и литературе, но на самом деле другого. Прежде всего, *лузер*, никоим образом *не проигравший*, его поражения возвращаются в разряд символического, тем самым усиливая этику социальной системы, к которой так или иначе принадлежит и проигравший. Детектив в духе Хамфри Богарта, погружаясь в грязь буржуазного общества, делает это во имя высших идеалов, пусть они и не столь четко выражены; даже алкоголик, столь часто встречающийся в американских фильмах⁶ — на самом деле фигура жертвенная, платоническая, его проступки — часть си-

стемы и по сути лишь укрепляют ее. Пол Ньюман в знаменитом фильме Роберта Россена «Бильярдист» (1961) восстает против мафиозных боссов, контролирующих игру в бильярд, но делает это, уважая правила игры, не выходя из нее, продолжая верить в набор идеалов, где крах одного не только не отменяет, но даже укрепляет Универсальное. Критика *лузера* (типичного неудачника общества потребления) в совместной работе Теодора В. Адорно и Макса Хоркхаймера «Диалектика просвещения» в нашем случае тоже требует пересмотра. Неудачник, который признается другим и самому себе «Я неудачник, потому что это так», ими представляется свидетельством крайней материализации человеческих отношений в обществе, где сознательная покорность неудачника своей судьбе лишь подтверждает успешность самой Судьбы, которая не проигрывает никогда⁷.

Но у итальянского «маленького Я» (и в этом его характерное отличие) *нет никакой Судьбы, в которой он может узнать себя*, — ни как ус-

пешное «Я», ни как «Я»-неудачник, у него нет никакого смысла и никакого Закона — неудача здесь такая же случайность, как удача или арест (как в фильме «Задержанный в ожидании суда» Нанни Лоя, 1971). В этом отсутствии смысла, принятия собственной реальности только как «меньше чем ничего»⁸ — та глубина правды, которая была достигнута в итальянском кинематографе и оставалась недоступной американским фильмам, по крайней мере до того, как стало возможным идентифицировать Большого Другого или четкий символический кодекс, который ты или принимаешь, или борешься с ним. Иначе говоря, в американском кино поражение отдельной личности касается только ее, но оставляет в неприкосновенности саму систему, в то время как в итальянских фильмах неудача отдельной личности — одновременно коллапс всей символической системы, столь же капризной и субъективной, как и «маленький Я»⁹. Именно поэтому чувства, которые испытывает зритель, смотря итальянские фильмы из этого ряда, абсолютно другие, чем когда человек имеет дело с голливудской продукцией: в американских фильмах он целиком захвачен сюжетом, живет другой жизнью, в итальянских же его неминуемо возвращают к реальности, чтобы лишить иллюзий, вскрыть обман; здесь любой романтический или героический жест, патриотический порыв тут же превращаются в насмешку над жалкими или смешными обстоятельствами сюжета — чему виной циничная и мошенническая (и столь же комичная) судьба, в которой нет ничего универсального. Тем самым, в конце концов, и само Универсальное предстает чудоковатым и капризным одиночкой, для которого универсальное только блеф, злая шутка, которой «маленькое Я» вынуждено подчиняться. Долги, банкротство, перерасход — типичные ситуации, с которыми чаще всего сталкиваются персонажи комедии по-итальянски и которые особенно четко выявляют эту экзистенциальную ситуацию нехватки.

На первый взгляд может показаться, что речь здесь идет о типичной бедности, то есть о факторе экономического порядка, тема которой была, несомненно, ведущей в эстетической и политической программе неореализма, как если бы итальянское кино погрузилось в анализ крестьянской Италии с ее вечными голодом и нищетой. В этом случае реальная

нехватка средств для существования без особого успеха маскировалась под разные стратегии выживания, в том числе и комические уловки для покрытия долгов, встречающиеся в старой традиции комедии дель арте XVIII века с Арлекинами, которые служили двум господам — дворянину без гроша и нуворишу. Во всех этих ситуациях бедный беден, потому что родился бедным, у него нет имущества, материальных и экономических средств для существования, но если каким-то образом ему удавалось со всем этим справиться, свою жизнь он воспринимал позитивно и адекватно. В нашем же случае все иначе — и в этом определяющее своеобразие комедии по-итальянски — желудок у субъекта никогда не полон, он не может насытиться; его пустота по определению невосполнима, и именно в этом главная разница между персонажами, сыгранными Сорди, и его литературными и театральными предшественниками, от Буффальмакко до Тото. Здесь не хватает «чего-то еще» (*qualcos'altro*) кроме денег, более того — сами деньги тоже символ чего-то отсутствующего, что свойственно Символическому как таковому, его сущности (и что на протяжении всей своей истории Италия, как раньше или позже и другие народы, попытается заполнить с помощью воображения — сначала в кино, рекламе, театре, телевидении, а сегодня в личных и социальных медиа).

В этой связи уместно вспомнить критику Гегеля сущности денег у Канта, на примере знаменитых «ста талеров». Суть спора заключалась в следующем: для Канта сто талеров «не становятся меньше, когда их нет, и не становятся больше, когда они есть». То есть их наличие в моем кошельке не зависит от их сущности, а «добавляются они туда синтетически», через эмпирическую интуицию, то есть через мой опыт обращения с ними, без которого «те же самые воображаемые сто талеров остаются минимально увеличенными». Гегель же возражает, считая, что сто талеров — это вовсе не отвлеченная идея, а понятие диалектическое. Их ценность зависит от моей оценки: «Я как владелец ста талеров или как их не владелец — это, несомненно, два разных смысла». То есть моя субъективность совершенно меняется, если, например, я должен кому-то сто талеров, но их нет на моем банковском счете¹⁰.



Кадры из фильма «Задержанный в ожидании суда», 1971. Режиссер Нанни Лой.

И более чем закономерно, что именно в годы экономического бума итальянский художник-авангардист Пьеро Манцони, который был знаком с Симондо и его друзьями из Имажинистского Баухауса, в том числе с Энрико Баем, Асгерой Йорном, и членами Международного Ситуационизма, создал символ этого кризиса субъекта, произведение, которое стало легендой — «Дерьмо художника»¹¹. Произведенное в 90 экземплярах, каждый из которых подписан и пронумерован, оно представляет небольшую жестяную банку, напоминающую консервные банки с едой, которые в то время начали продаваться и в Италии. Только здесь вместо еды ее противоположность — экскременты; вместо объекта желания — «меньше чем ничего», от которого мы хотели бы освободиться, «долг», который без вариантов напоминает нам (как «маленькая колючка» Симондо и талеры Гегеля) о неминуемом банкротстве «маленького Я». Не случайно, что Манцони хотел продавать это произведение на вес, по цене золота (30 граммов), именно для того, чтобы продемонстрировать связь самого благородного материала и самого неблагородного; и также не случайно, что оно впервые было представлено публике в туристическом местечке Альбиссола в Лигурии, в августе 1961 года, в самый разгар туристического сезона¹². Туристический бум в Италии совпал по времени и с «экономическим чудом», и во многих фильмах в жанре комедии по-итальянски как фон присутствуют и столь желанные «каникулы»¹³.

Демонстрация «Дерьма» в этом контексте содержит в себе тонкую провокацию, приобретая смысл «испорченной вечеринки», когда итальянцам, которых соблазняют мнимым благополучием, предлагаются непристойные отходы того, от чего они пытаются освободиться. «Дерьмо художника» Манцони своей потенциальной провокационностью на грани комического подсказывает нам, что материалистический анализ, который смог дать объяснение бедности как проблемы экономико-политической, вызванной различием социальных слоев (крестьянский пролетариат и городской низший класс), теперь уже не в состоянии дать объяснение нехватки как психологической, так и политической, которая опустошает, угнетает «маленькое Я». Следовательно, нам необходима «критика поли-

тической экономии воображаемого», одной из первых и наиболее радикальных примеров которой и стала эта работа.

В то же время, будучи работой, произведенной промышленным способом, но каждый экземпляр которой имеет подпись, «Дерьму художника» удалось достичь настоящего *Verknüpfung* (гегельянского сочетания) продукта крайне субъективного (экскременты) и универсального (серийного), возвысив тем самым до «истинной бесконечности» именно негатив, нехватку, самый непристойный элемент, который мы все публично презираем, но который, тем не менее, объединяет всех нас как человеческих существ.

Перевод с итальянского КАРЫ МИСКАРЯН

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Большая ретроспектива произведений и текстов Пьетро Симондо ожидается осенью 2021 года в Турине в Академии изящных искусств Альбертина.

² *Hegel G. W. F. Phänomenologie des Geistes (1807) // Gesammelte Werke (GW), hrsg. H. Buchner, O. Röggeler, F. Meiner, Hamburg 1968 sgg., Bd. IX. P. 375.*

³ Я придумал этот неологизм, исходя из концепции «Большого Другого» Жака Лакана, в 2001 в статье, написанной совместно с А. Пьотти (*Maccarone m'hai provocato. La commedia all'italiana del Piccolo Sé*), с предисловием Славоя Жижека (*S. Žižek, Bulzoni editore, Roma 2001*), откуда позаимствовал некоторые присутствующие здесь размышления.

⁴ *Simondo P. in: «Eristica. Bollettino d'informazione del movimento internazionale per una Bauhaus immaginista», n 2, luglio 1956.* Журнал поддерживался художниками и интеллектуалами, такими, как Асгер Йорн (художник-анархист, член группы COBRA и основатель Имажинистского Баухауса), Энрико Бай (художник и соратник Йорна), Джузеппе Пино Галлицио (художник и друг Симондо), Туллио д'Альбисола (футурист и керамист), Этторе Соттсасс (впоследствии знаменитый итальянский дизайнер).

⁵ Сегодня около 350.000 евро или \$420.000.

⁶ Он появляется даже в сравнительно недавнем фильме Майкла Фиггинса «Покидая Лас-Вегас» (1995).

⁷ Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.-СПб.: Медиум, Ювента, 1997. С. 259.

⁸ Уже ставшая мемом цитата из эссе Славоя Жижека. *Žižek S. Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism. London: Verso, 2013.*

⁹ Политический дрейф, который, к сожалению, в наши «постполитические» времена, кажется, распространяется на многие другие национальные реальности за пределами Италии и Европы.

¹⁰ *Гегель Г. В. Ф. Наука логики. Москва: Мысль, 1970 Т. 2. С. 145.* Кстати, еще в 1805 Гегель, назначенный внештатным профессором Йенского университета без зарплаты, один раз ее получил (благодаря вмешательству Гете), те самые мизерные сто талеров (ср. Т. Pinkard, *Hegel. A Biography, Cambridge Univ. Press, 2000, p. 223*). Достаточно только этого факта его биографии, чтобы понять разницу между «концептуальными» сто талерами Канта и «символическими» Гегеля, в которые вписывается бытие субъекта, тем не менее, есть талеры, которые не только хочется иметь, но и кажется, что ты ими обладаешь (что заставляет нас действовать так, словно они настоящие), не владея ими вовсе, как тридцать миллионов в «Буме». Они даже больше чем символические, они воображаемые.

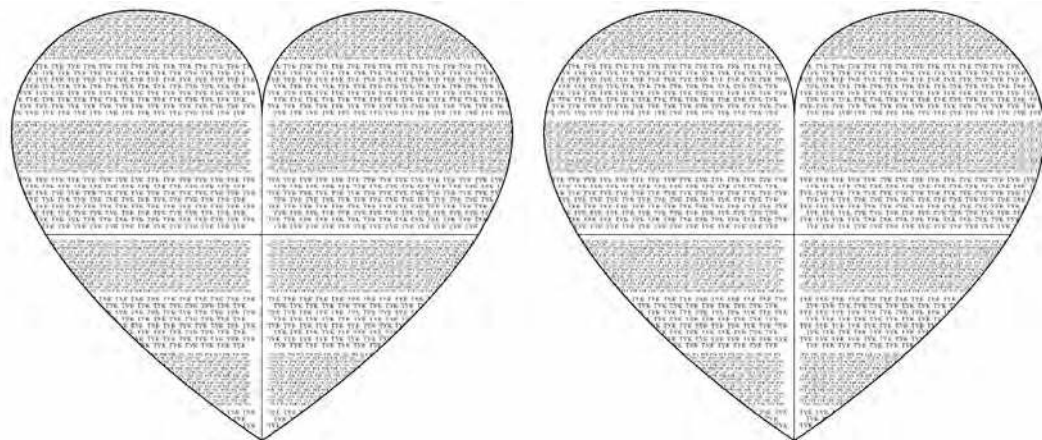
¹¹ *Silk G. Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista // Art Journal, 52, 3, 1993. P. 65–75.*

¹² *Pola F. Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola. Milano: Electa, 2013.*

¹³ Лето на Ривьере — фон в таких знаменитых фильмах, как «Обгон» (Дино Ризи, 1962), непосредственно включено в сюжет в «Пляжном зонте» (Дино Ризи, 1965), или в «Безумных желаниях» (Лучано Сальче, 1962) и многих других («Феррагосто в бикини» Марино Джероламе, 1961, «Пляжные красотки» Ромоло Гуэррьери, 1961, «Летнее безумие» Луиджи Дзампа, 1964, и т.д.).

Марко Сенальди

Родился в 1960 году. Критик, теоретик современного искусства, куратор. Преподает в Миланском университете Бикокка. Перевел на итальянский труды Славоя Жижека, Жилия Делеза, Артура Данто. Автор многих книг, среди которых «Ван Гог в Голливуде. Кинематографическая легенда о художнике» (2004); «Enjoy! Эстетическое наслаждение» (2005); «Двойной взгляд. Кино и современное искусство» (2008); «Искусство и телевидение. От Энди Уорхола до Большого Брата» (2009); «Доказательство от противного. Массмедиа и утрата идентичности» (2014). Неоднократно публиковался в «ХЖ». Живет в Милане.



Анастасия Рябова «Случай стука по чужому столу», 2016. Агит-стикеры к экспресс-конгрессу. Предоставлено художницей.

Глеб Напреенко

Чем не владеешь

Колотушка тук-тук-тук...
Н. Заболоцкий

В этой заметке я буду исходить лишь из одной неолиберальной идеологемы: представления об индивиде как о собственнике-предпринимателе, обладающем определенным количеством атрибутов, объектов и возможностей, и, соответственно, представления об интеракции между индивидами как о сделке, где происходит обмен чем-либо, чем они владеют. Я буду говорить о том, какой ракурс на несостоятельность этой идеологемы может дать психоанализ, и в этом же ракурсе прокомментирую работу Анастасии Рябовой «Случай “стука по чужому столу”», ставящую под вопрос, во-первых, концепцию социальной интеракции как обмена тем, чем владеешь, во-вторых, коррелирующую с неолиберализмом экологию событий.

Также я буду говорить о любви.

Обмен и вне его

Психоаналитические отношения — пример отношений, не вписывающихся в неолиберальную модель человеческих интеракций как торговой сделки, хотя со стороны они могут выглядеть именно так. Ведь рамка психоаналитической встречи напоминает рамку платной услуги: двое встречаются, что-то происходит, затем один из них отдает деньги другому, и они расстаются. Теми же словами можно было бы описать визит к врачу, к секс-работнику, к наркодилеру. Но какую же тогда услугу, какой объект предоставляет аналитик посещающему его анализанту? И почему эта встреча нередко повторяется вновь и вновь сообразно некоему ритму, некому биению?

Когда приходят к врачу, секс-работнику или наркодилеру — знают, зачем пришли: тут их из-

бавят от той или иной боли, предоставят ту или иную секс-услугу, выдадут то или иное психоактивное вещество. Визит же к аналитику не гарантирует получение именно того, что требуется. Более того, анализ делает ставку на своего рода чудо: возможно, происходящее в кабинете как-то коснется того, что потребовать напрямую не получается — например, того, что касается вопроса о желании. Недаром ответ аналитика иногда производит действие, напоминающее эффект от реплики, венчающей тот или иной анекдот и приводящей к парадоксальному, но закономерному исходу из тяжбы требования. (— У вас эклеры свежие? — Я бы не советовала... — А кексы? — Возьмите лучше эклеры...)

Аналитик занимает место того объекта, который оказывается в остатке от любого адресованного Другому требования: объект, который Лакан назвал объектом *a*, объектом-причиной желания. Здесь важно, что этот объект *a*, который и приводит человека на анализ, — это не наличное сущее, которое можно было бы пустить в обмен, но то, что обмену не подлежит: например, неустрашимое ощущение избытка, присутствия инородного объекта в теле, или же другое — не избыток, но обнаруживаемая в отношениях с Другим нехватка-к-бытию — лакановское выражение *manque à être* можно было бы перевести на русский именно так по-хайдеггериански. В любом случае, речь о том, что, являясь остатком первоначального аутоэротизма в диалектике отношений субъекта с Другим¹, касается отношения этого субъекта к его телу — но также и к Другому. Объект *a* — портативная форма присутствия Другого как бытия по ту сторону возобновляющегося требования: например, в форме орального или анального объекта, взгляда или голоса.

Но чтобы этот особый объект *a* обнаружился в психоаналитических отношениях, не-



Анастасия Рябова «Случай стука по чужому столу», 2016. Публика и участники, 24 июля 2016. Предоставлено художницей.

обходимо очертить место, отделенное от предуготованной цепи обмена, цепи отсылок, цепи сплетенных в смыслы языковых единиц. Например, это место может быть очерчено ценой перебоя, ценой разрыва в этой цепи — такой разрыв может возникнуть как запинка и оговорка в речи анализанта. Но если аналитик хочет именно на этом месте произвести такой разрез в речи, который был бы способен очертить искомый, не подлежащий обмену объект *a*, то аналитик сам должен выступить своего рода распоркой, которая не дала бы открывшемуся разрыву сразу же быть зашитым (как обычно мы сразу же зашиваем свою оговорку, поправившись и уяснив себе ее возможный смысл): например, остановить сеанс, очертив заявившую о себе нехватку-к бытию как не редуцируемую, не зашиваемую дыру.

Здесь не место уходить в подробности психоаналитической практики — отмечу лишь, что объект *a* — не единственная вещь, не подлежащая в ней обмену: есть также травматическая отметина языка, в своей материальности

не сводимая к языковой единице как месту в системе языковых значимостей².

Но из сказанного уже видно, что проходящего психоанализ субъекта невозможно описать подобно фигуре индивидуального предпринимателя, владеющего теми или иными ресурсами, наделенного теми или иными атрибутами. Анализ метит, скорее, во что-то, чем данный конкретный субъект не владеет, даже если это что-то всегда при нем, — метит в то, с чем субъект не совладал. Это «не совладал» есть проклятие каждого, его симптом, его, говоря словами Лакана, версия «изгнания из сексуальных отношений»³. Анализ обнаруживает в этом проклятии субъекта шанс излечения — ценой осведомленности субъекта об этом проклятии как о неизлечимости своего человеческого бытия — ценой трансформации симптома до состояния, где в нем уже невозможно видеть подлежащий починке изъян, исправимое стечение обстоятельств или недостаток ресурсов.

Все это имеет прямое отношение к любви. Что-то, а представление о любви как об об-

мене чем-то, чем обладает каждый из партнеров (например, обмене заботой), совершенно неадекватно: одна из формулировок Лакана касательно любви звучит как *давать не то, что имеешь, но то, чего не имеешь*. И то, с чем встречается любящий в своем партнере — это, в конечном счете, те отметины, которые оставило на каждом пресловутое «изгнание из сексуальных отношений», которое любовь отчаянно претендует восполнить.

Денежная оплата как завершение психоаналитической встречи выполняет важную роль рубежа между не включаемым в обмен и обмениваемым, между уклоняющимся от эквивалентности и подчиненным ей: деньги, универсальный эквивалент, — объект, не просто включенный в сеть отсылок, в цепочку обменов, но основанный на ней и в каком-то смысле сам ею являющийся. Деньги в анализе существуют на этом пограничье: есть мир обмена, но мир этот выстроен вокруг того, что обмену не подлежит; или иначе: то, что не подлежит обмену, кадрировано тем, что можно обменять, обрамлено тем, чем можно уплатить⁴.

Стук

Стук. Что это? «Может, сердца, а может, стук в дверь»? Симптом любви, просьба о допуске, извещение о присутствии, суеверное упреждение опасности?

Стук — связан с предчувствием Другого, но это Другой, замерший на пороге, еще не вполне находящийся тут: стук сердца при приближении любимого, стук, защищающий от вторжения злого духа.

Стук — элементарная форма ритма, форма повторения единичного элемента — напоминающая повторение вопрошания в том или ином длинном анекдоте, оттягивающая итоговую развязку. Повторение требования любви, повторение аналитического сеанса, повторение, оставляющее что-то в резерве: место объекту *a* в остатке этого длящегося ритма. Если ему и есть место, то в паузе между ударами: не прокрадется ли действительно в этой тишине властный Другой — Другой в обличье голоса?

Эта связь стука с вопросом о Другом может быть переведена в форму мучительной зависи-



Анастасия Рябова «Случай стука по чужому столу», 2016. Скайп-доклад Елены Яичниковой, 24 июля 2016. Предоставлено художницей.



Анастасия Рябова «Случай стука по чужому столу», 2016. Постановочная документация стука при свидетелях, 3 августа 2016. Предоставлено художницей.

мости субъекта от конструируемого им Другого — я говорю о «Случае “стука по чужому столу”» Рябовой: речь и о не-владении пресловутым столом, и о попытке превращения стука как события в объект, который можно было бы передать в собственность Московского музея современного искусства, и о драматической коллизии, приведшей к саморазрушительному изъятию работы автором с уже открывшейся выставки.

В статье Александры Новожиновой «Дар бедняка»⁵ подробно комментируется работа Рябовой. Я с сокращениями приведу цитату из этого текста. «В своей ... работе «Случай “стука по чужому столу”», сделанной в 2016 году для Московского музея современного искусства, Анастасия Рябова пытается осуществить то, что сама она называет “неудобным даром”. Специально для передачи в дар музею Рябова сконструировала (в ее терминах) “проблематичный артефакт”, которым является стук по чужому столу. ... На самой выставке была представлена документация юридически про-

думанного резнактмента передачи стука по чужому столу в присутствии нотариуса и свидетелей ... и проведен “Экспресс-конгресс” с участием музейных сотрудников, юристов и теоретиков. По итогам конгресса музей, как предполагалось, должен был расшифровать и выставить в том же помещении документацию, на основании которой Рябова собиралась вынести резолюцию. Эта резолюция, в свою очередь, должна была лечь в основу совместно составленных Рябовой и музеем рекомендаций для Министерства культуры по изменению принятой инструкции музейного хранения. Эти шаги сделали бы возможным запуск передачи в дар музею “Стука по чужому столу”. Резнактмент и документация были выставлены, конгресс проведен, но дальнейшие шаги музей совершать не торопился. Он был готов выставить временный и как будто партиципаторный “проект” и, конечно, организовать в его связи яркое событие (“Экспресс-конгресс”), но этот проект интересовал его лишь как видимость, то есть буквально как артефакт — но не как

проблематичный артефакт. Музей не готов был начать работать над своим законом. Расшифровка конференции и видеодокументация запаздывали — у музея были другие дела, а «работа» уже была выставлена. «Халатность» музея в отношении ее неудобного дара — вероятно, музей тогда не понял еще, что принятие дара равносильно объявлению войны, — заставила Рябову совершить невольный с точки зрения деловых отношений художника и институции акт. Она лично сняла работу из экспозиции. Есть обидчивые любовники, которые после разрыва забирают все, что они дарили».

Такая попытка очертить «то, чего не имеешь» и вручить это Другому, который об этом и не просил, как отмечает Новоженова⁶, — конструкция отчаянной любовной драмы. Драма эта, однако, адресована партнеру, не наделенному отдельным телом. «Случай “стука по чужому столу”» — попытка сборки конструкции из нескольких тел и бестелесных элементов, связующим звеном среди которых выступает сам стук. Реализацию проекта сопровождало производство и распространение Рябовой бумажек с бесчисленно повторяющимися буквами «тук тук тук», часть из которых имела форму вырезанных цветочков и сердечек — ключевых символов любовного дара — множественных аватаров объекта а.

Производство событий, точнее, ивентов, и хранение наследия — две функции современного музея, противопоставляемые друг другу, как тяготеющие к логике неолиберальной и, соответственно, к логике социального государства⁷. Первая логика — скольжение множества постоянно возобновляемых уникальных интеракций, вторая — идея стабильного всеобщего депозитария. В первой логике другой предстает как равный тебе, с которым вы производите обмен чем-то, чем вы уже владеете или что способны генерировать, во второй — Другой есть сокровищница. Работа Рябовой направлена поперек этого противопоставления — не просто потому, что она пытается переплести две указанные функции музея, но и потому, что она подрывает их обе: во-первых, тут конструируется тот объект, которым сама Рябова не владеет, и, во-вторых, этот объект нацелен на место в Другом, которое этому объекту заранее не предусмотрено.

Неолиберальная концептуализация субъекта в его отношении к Другому ложна как минимум там, где ставится вопрос о любви. Именно это позволило мне объединить в одном тексте психоаналитические отношения и работу Рябовой с ее вызовом Другому. Ведь одна из движущих сил психоанализа — любовь в переносе.

А бьющееся «тук тук тук» сердце, почитаемое за орган любви (в рисунках Рябовой есть и иные органы любви), — не есть ли оно то, чем ты сам не вполне владеешь?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога (1962–1963). М.: Гнозис/Логос, 2011. С. 284.

² Здесь я говорю в терминах Фердинанда де Сосюра.

³ Лакан Ж. Семинары. Книга 20. Еще (1964). М.: Гнозис/Логос, 2011. С. 172.

⁴ Подробнее о функции денег в анализе можно прочесть в статье Бассольс М. Деньги, время и не все // Международный психоаналитический журнал № 9 (в печати).

⁵ Новоженова А. Дар бедняка. // Разногласия № 10. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/13222-dar-bednyaka>.

⁶ Там же.

⁷ См. Бикбов А., Напреенко Г. Из энциклопедии музей превращается в презентационную площадку // Разногласия № 2. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10484-iz-entsiklopedii-muzej-prevraschaetsya-v-prezentatsionnyu-ploschadku>.

Глеб Напреенко

Родился в 1989 году в Москве.

Психоаналитик, искусствовед,

автор (совместно с Александрой Новоженовой) книги «Эпизоды модернизма» (2018).

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован документацией интерактивного проекта-расследования «А также» (художник: Алев Адил, куратор: Саша Бурханова-Хабадзе). Галерея Электрозавод, Москва, Апрель 2016. Фотограф Влад Шатило. Предоставлено автором текста.

Саша Бурханова-Хабадзе

Метод автоэтнографического кураторства

Перспектива автоэтнографа

Автоэтнография — вид качественного исследования, который совмещает в себе элементы автобиографии и этнографии. Эта методология берет за основу постмодернистское позиционирование исследователя как субъекта, чей личный опыт и мировосприятие (*авто*) имеют значение только в контексте культурного опыта общества, группы и поколения, к которым принадлежит (*этно*). Анализ этой двойственности — того, как ее переживает субъект — обычно принимает форму текста (*граф*), написанного от первого лица. Особенность автоэтнографического текста в том, что он позволяет исследователю описать «насквозь и поперек» неразделимость социально-обусловленного и интимно-личного пространства в его проекте: без необходимости установить искусственную иерархию между ними¹.

Сказать, что работа независимого куратора автоэтнографична — это тавтология, пусто и неочевидная. Многие кураторы будут отрицать включенность в интердисциплинарное академическое сообщество автоэтнографов, притом сами используют их инструментарий. Другие (и таких, думаю, большинство) никогда не задумывались о собственной работе в сфере современного искусства как о глобальном автоэтнографическом проекте. Перспектива, которую я предлагаю в этой статье, описывает ответственность куратора как не имеющую смысла в отрыве от принципов и методов автоэтнографии, а также специфического понимания его позиции как исследователя-автоэтнографа.

В настоящий момент этот подход считается новым в профессиональной среде. Среди многих примеров его применения важно от-

метить работу куратора Идессы Хенделес, в которой она анализирует и помещает в контекст «духа времени» собственную методологию²; исследование историка искусства Руи Матье Амарала, рассматривающего практику Харальда Зеемана через призму автоэтнографии, как сочетающую в себе личный и коллективный опыт его поколения художников³, автоэтнографический эксперимент Брюса Филлипса, в котором он проанализировал формирование собственной мотивации в ходе курирования шести выставок⁴. Моя диссертация (PhD) продолжает начатую этими авторами традицию.

Привилегии и ответственность куратора-автора

Появление независимого кураторства в 1960-е годы стало символическим «перерождением» кураторской практики из историко-музейно-архивной работы в автоэтнографический проект. Независимый куратор позиционирует себя как автор, свободный агент и автономный этический субъект⁵, действия и решения которого не соотносятся с организацией (музеем) и не следуют институциональным нормам. Переход от музейной практики к независимой Сет Зиегелауб описал термином «демистификация»⁶. Демистифицировать — вынести на публику и подвергнуть критике — новому куратору предстояло процессы, которые обычно проходили за закрытыми дверями музеев и галерей: выбор художников и произведений искусства для включения в выставку, интерпретация и производство смыслов. Делая процессы видимыми для зрителя, куратор открыто брал на себя ответственность за принятые решения,

которые манифестировала выставка как финальный продукт⁷. Стоящее за демистификацией стремление отдавать себе отчет в том, что, как и почему они делают, понимать собственные мотивы и предрассудки, анализировать процессы и отношения, которые имеют место в работе, становится атрибутом профессионализма независимого кураторства.

Появление куратора-автора повлекло фундаментальные изменения в распределении функций в сфере искусства. Авторская выставка воспринимается скорее как социальное мероприятие, а не презентация дидактического материала. Некогда пассивные, внимающие зрители становятся осведомленными в культуре приглашенными гостями: они судят выставку. Критики, напротив, более не судьи: они рекламируют; не ставят под вопрос выбор темы или работ художников и вместо этого оценивают стенографию и цитируют кураторский текст. Как описывают этот переход социологи Майкл Поллок и Натали Эник, выставка как таковая больше не существует как «прозрачный медиум, созданный институцией» для демонстрации работ художников; она воспринимается как «произведение человека с определенной репутацией»⁸. Экспертное знание (которое ценилось в музейной выставке) уступает место индивидуальному взгляду и жизненному опыту — постепенно разбавляя ряды выставочных кураторов (изначально: музеологов и историков искусства) экспертами из других областей: академиками, философами, критиками, режиссерами театра и кино и другими желающими выступить в роли автора и озвучить свою позицию.

Привилегия формировать и продвигать собственную позицию предполагает принятие ответственности за сказанное. Так, выбор позиции куратора — автора выставки — подразумевает добровольный отказ от позиции художника, критика, галериста или другой возможности быть включенным в процесс ее производства. Как пишет Беатрис фон Бисмарк, в отличие от прочих перечисленных, «позиция куратора изначально нефиксирована, неопределена и неясна»: важно, что именно каждый куратор «вкладывает в ее определение», как он понимает «условия и последствия своей работы»⁹. Саморефлексия и зна-

ние собственной мотивации быть куратором возводится Бисмарк в статус кураторской этики: «определяя позицию, с которой человек хочет говорить как куратор, он определяет, в чем заключается сама суть кураторства сегодня и чем оно может стать в будущем»¹⁰. В академической среде это видение прививается молодым кураторам: не пытайтесь быть объективными (объективности не существует); вместо этого старайтесь разобраться, как формируется ваша кураторская субъективность. Разберитесь, как ваше происхождение, образование, круг общения и личные увлечения (помимо многих других переменных) влияют на характер и эстетику ваших проектов. Когда я училась в кураторской магистратуре в Голдсмит, эта позиция манифестировала себя в мантре, которую регулярно повторяли нам преподаватели: не говорите нам, почему эта тема важна в принципе — объясните нам, почему она важна именно для вас.

Покидая академию, молодой куратор — поглощенный водоворотом проектов и выбирающий стратегию оппортунизма («делать то, что хорошо смотрится в резюме», «работать с престижными организациями и художниками») — часто теряет способность ответить на этот вопрос. Его профессиональное становление происходит в поле, перегруженном информацией, где новизна ценится больше глубины, скорость предпочитается долговечности. В компании коллег он заводит привычку говорить цитатами из книг по современной философии и быть в курсе трендов. Требование «объяснить важность для себя» истолковывает как призыв сосредоточиться на собственных инстинктах и развивать профессиональное «чутье». Многие кураторы сегодня работают инстинктивно и добиваются успеха. Критик Джек Кастл так описывает главенство «чутья» над осознанностью действий: «добавочную стоимость работе куратора добавляет его уникальная способность выбирать и сочетать вещи определенным образом, в его стиле»: в итоге оказываются важны именно эти интересные сочетания, а не причины, по которым куратор выбрал их¹¹. Похожим наблюдением делится критик Энди Миллер. «Мы ожидаем, что куратор много знает про современное искусство, но не обязан

объяснять, что ему нравится и почему» — ровно до того момента, пока «его проекты нравятся зрителям». Вопросы о том, что повлияло на выбор куратора, начинают задавать только в том случае, если выставка не нравится¹².

В момент посещения кураторской выставки зрителю, безусловно, будет трудно понять, чем руководствовался куратор. Однако в долгосрочной перспективе это отличие проявит себя: то, что мы привыкли называть единым стилем, «почерком куратора»¹³, который прослеживается в его разных по теме, характеру, функции, географии и масштабу проектах, и будет являться манифестацией осознанной авторской позиции. Предложение включить саморефлексию в процесс кураторской работы не отменяет ценности развития профессионального чутья. Куратору скорее предлагается поместить чутье в контекст. Он мог бы рассуждать таким образом: «Я чувствую, что эта тема важна для меня. Для кого еще важна эта тема? Кто эти люди (общества, организации)? Откуда они пришли в современное искусство? Какие цели они преследуют? Каковы их интересы? Что обще-

го у меня с ними? Чем мы отличаемся? Как знакомство с их перспективой и профессиональным/жизненным опытом меняет мои собственные?» Подобные вопросы — типичные для автоэтнографического подхода — не только добавляют глубины кураторскому проекту, но также помогут сформулировать стратегию для выбора его участников (художников) и места проведения (галереи, музея или другой площадки). В этом случае куратор будет в первую очередь смотреть на ценности («что для них важно?») и этические установки («как они готовы этого добиться?») потенциальных коллег по проекту, а не на внешние признаки работ художников, репутации и резюме людей, престижность организаций.

Применение метода: проект «А также» (2015–2018)

Моя исследовательская практика в настоящий момент сводится к переводу классических методов автоэтнографии под проблемы и задачи саморефлексии в современной кураторской практике. Я сформулировала и протестировала три последовательных шага, ко-





которые помогают куратору определить, понять и вписать в проект собственную позицию во всей ее сложности и противоречивости. Я их проиллюстрирую рассказом о проекте «А также» (2015–2018) — интерактивной пьесой в формате детективного расследования, над которым я работала вместе с художником Алев Адил.

«Предметом расследования» в проекте стали нетипичные профессионально-личные отношения, которые мы выстроили с Адил. До начала работы над «А также» она выступала в качестве научного руководителя моей диссертации (PhD) — и в традиционной иерархии университета я существовала как ее студент. Приняв решение создать совместный художественный проект (как часть моей диссертации), мы активировали новую плоскость отношений: куратора и художника — с новой иерархией, в которой я стала руководителем процесса. Наконец, за месяцы совместной работы над диссертацией и пьесой «А также», между мной и Адил сформировались дружеские отношения, не предполагающие иерархии как таковой.

Мне казалось важным разобраться, как сочетаются три субъективности — студента, куратора и друга — в художественно-исследовательском проекте, и насколько типичен для моих коллег (кураторов и художников) тот конфликт ценностей и интересов, который я переживала, пытаюсь сбалансировать эти разные роли. Для того, чтобы собрать интересующие меня данные (опыт участников проекта и реакцию коллег), я начала работать над методом контекстуализации собственных переживаний в трех разных плоскостях: система ценностей и жизненный опыт Алев Адил, с которой я работала бок о бок и у которой училась; понятие профессионализма и нормы кураторов современного искусства, к которым я себя относил; правила поведения и код этики, который был принят в университете, где я писала диссертацию. Чтобы адресовать каждую из этих плоскостей, мне нужно было разработать методологию, которая позволила бы отследить связь между «частным», личным (моей точкой зрения, принятием решений, действиями) и «общим», коллективным (точками зрения

художника, коллег-кураторов и университетского сообщества). Инструменты для конструирования такой методологии я нашла в теории автоэтнографии. Экспериментируя с ее традиционными методами, я сформулировала трехфазный метод работы, которым пользуюсь до сих пор.

Фаза 1.

Вопросы: «Что важно для меня? Почему это важно?»

Методы: ведение дневника, неструктурированные интервью с участниками проекта, посещение выставок с художником и их обсуждение.

Цель моей диссертации — разобраться, как определяется и формируется профессиональная этика в сообществе кураторов современного искусства. Термином «этика» я здесь определяю ряд принципов, которые направляют решения и действия индивидуального куратора во время работы над проектами. Моя задача — использовать собственную практику как поле для экспериментов и поиска информации о возникновении этических принципов и наблюдения их манифестации в отдельных кураторских решениях и действиях. Формат эмпирического исследования интриговал меня возможностью «в лабораторных условиях» спровоцировать и проанализировать внутренние этические конфликты, возникающие у куратора с самим собой. Как и многие коллеги, с кем доводилось поднимать эту тему, с начала кураторской карьеры я переживала — и продолжаю переживать — подобные конфликты. Так, возможность разобраться в их динамике и стратегиях разрешения в рамках диссертации привлекала своей своевременностью.

На вступительном интервью, в ответ на мою идею, Алев Адил, которой предстояло стать моим научным руководителем, предложила эксперимент: что, если мы рассмотрим внутренние конфликты, которые возникнут в наших отношениях — если, помимо студента и руководителя, работающих над диссертацией, мы будем строить их как куратор и художник, реализующие творческий проект?

Первая фаза, продлившаяся около года, прошла в развитии отношений между мной

и Адил и поиске средств для их документации. Мы регулярно встречались для неструктурированных интервью и искали стартовую точку для художественного проекта. Обсуждая прошлые работы и форматы, которые интересовали нас обеих, обращали внимание на совпадения и антагонизмы. Мы намеренно меняли локации наших интервью, фиксируя, как разные места меняют всплывающие в обсуждении темы. Мы остановились на идее интерактивного выставочного проекта, в котором мы пригласим зрителей «прожить» наши отношения. Не посмотреть на них со стороны, а буквально ощутить их на себе: поучаствовав в иммерсивной постановке написанной нами пьесы.

Параллельно я начала вести дневник, фиксируя обмен идеями и материалами для чтения, содержание наших встреч и мои реакции на сказанное Адил. Стратегия состояла в том, чтобы записывать «сплошным текстом» происходящее во время наших университетских занятий, неформальных встреч (как часть проекта, мы вместе ходили на выставки и обсуждали увиденное), мысли, посещающие меня в этот период и не относящиеся на первый взгляд к проекту, и конспектировать прочитанные материалы. Так, анализируя дневниковые записи в конце первой фазы — без разделения на личное, художественное и университетское пространство — я выделила несколько сюжетных линий и моделей поведения, которые были в дальнейшем преобразованы в персонажей нашей пьесы.

Название пьесы — «А также» — говорит о логике ее написания: активируя разные плоскости отношений (куратора и художника, студента и руководителя, и в дальнейшем — друзей) одновременно. «А также» формировалась как мифическая земля вечного человеческого конфликта между Любовью и Долгом, тогда как населяющие ее герои возникали как возможные модели поведения и тактики принятия решений.

Фаза 2.

Вопросы: «Переживают ли мои коллеги похожий опыт?»

Методы: дизайн и организация выставки, интервью со зрителями.

Вторая фаза включала в себя постановку пьесы на площадке, где ее могли увидеть коллеги; интерес широкой публики для исследования был не так важен. Так, первая версия «А также» была показана в галерее «Электрозавод» (Москва) — экспериментальном выставочно-дискуссионном пространстве, аудиторию которого составляли молодые критики, кураторы и художники.

Разрабатывая дизайн и хореографию выставки, мы остановились на сюжете детективного расследования, в котором зрителям было предложено выбрать и исследовать сюжетную линию одного из персонажей пьесы. Предметом их расследования становились конфликты, которые возникают на пересечении двух этических принципов: «внутренних» — в отношениях художника и куратора, которые перешли границу чисто формального, профессионального общения, и «внешнего» кода этики, заданного организацией, под эгидой которой они работают. На выставке разные сюжетные линии — линии «свидетельских показаний» и версии развития конфликта — встречаются в одном пространстве. Одна версия представлена самой пьесой, описывающей наши с Адил попытки выстроить стратегию поведения внутри силовой структуры Университета, маневрируя между личными принципами и профессиональным регламентом. Остальные версии предлагало исследовать зрителям.

Экспозиция представляла собой прагматичный архив процесса совместной работы между мной и Адил. Она включала в себя мои дневниковые записи, университетские протоколы, письма, книги, подарки, предметы одежды и прочие «личные» и «рабочие» материалы. Эти объекты, ставшие вещественной документацией наших отношений с Адил, на выставке использовались как «сценический реквизит» для постановки пьесы — как атрибуты разных персонажей. Решение, кому из персонажей они принадлежат, мы оставили зрителю. По прибытии зритель получал брошюру, которая работала как синопсис и список действующих лиц пьесы:

Джонни — частный детектив, актеры Глен Форд, Роберт Райан, Роберт Митчум, Видор в фильме «Гилда» (1946), Рене в «Женщина на

пляже» (1947), Следователь в «Вертиго» (1956). А также: здравый смысл; желание разобраться и разрешить конфликт.

Генерал Армии Любви — привлекателен и носит дорогой костюм; голос напоминает игривую пощечину. Манифестирует себя в действиях, совершенных под влиянием чувств.

Генерал Армии Долга — привлекательный садист в униформе, с блеском в глазах, с многообещающей улыбкой; начищенный ботинок в лицо. Манифестирует себя в действиях по расчету.

Гилда — героиня фильмов *нуар*, а также Эльза, Маделин, Карлотта, актрисы Рита Хейворт и Джоан Бенет в фильмах «Леди из Шанхая», «Женщина на Пляже», «Вертиго». А также: неуправляемые инстинкты и эмоции, которые принято обвинять в возникновении проблемы/конфликта.

Алев Адил — поэтесса и автор пьесы, которая живет через ее стихи и чья личность составлена из личностей персонажей пьес. Не воспринимает себя как единое целое. Вынуждена писать, чтобы не сойти с ума.

Саша Бурханова — амальгама художников, с которыми она когда-то работала, работает или будет работать. Прошлый, настоящий и будущий опыт эмпатии и влюбленности. Вынуждена писать, чтобы справиться с зависимостью.

Потерявшаяся Маленькая Девочка — причина для Джонни, Генералов (а также Саши и Алева) начать сотрудничество. Утраченная способность понимать себя, разговаривать со зверями, убежать из зданий, летать вместе с голубями и быть честным с самой собой (которую всем хочется вернуть).

Хор — стая диких зверей, потерянные вещи, которые возникают как призраки, нежеланные воспоминания, которые приходят в неудобный момент, траектории побега заблудившихся в здании детей, направление полета голубей, прочитанные книги, случайные мысли, библиографии, индексные страницы, социальные и демографические характеристики персонажей пьесы.

Выставочное пространство было организовано вокруг стола с тремя коробками архива, диваном и несколькими креслами. Каждая

из коробок хранила папки, соотносящиеся со сценами одного из трех актов пьесы; транскрипции сцен пьесы в каждой папке сопровождаются личными материалами, собранными в ходе работы над ними. В терминах автоэтнографии архив стал объектом автобиографической фантастики. Разбираясь в нем, зритель столкнулся с ситуациями абсурда, которые имели место быть в реальности, и с моментами здравого смысла, которые происходят в выдуманной пьесе. Помимо сцен из самой пьесы, контент каждой папки включал транскрипции реальных диалогов, списки, бланки, ксерокопии книжных страниц, изображения, официальную и личную корреспонденцию. Релевантность некоторых вещей была очевидной, тогда как присутствие других — пусть и отражало картину происходящего полнее — добавляло в историю нестыковки и противоречия. Интересно, что именно эти нестыковки давали ключи к логике принятия определенных решений. На полу, на близком расстоянии от стены, располагался проектор-карусель, на котором демонстрировались слайды, визуализирующие героев в пьесе. Видео одного из неструктури-

рованных интервью с Адил, где мы обсуждали процесс подготовки к выставке, проигрывалось на мониторе.

Преследуя цель собрать информацию о реакциях и переживаниях посетителей, мы установили несколько правил посещения выставки. Объекты в экспозиции можно было трогать руками и перемещать; для желающих унести копию объекта с собой в зале стоял ксерокс. Перед уходом с выставки зрителю предлагалось в вольной форме (текст, аудиозапись, короткое интервью, запись на открытке) описать свой опыт посещения мира «А также»: сюжет, который он проживал, персонажа, за которым следовал, причину/виновника конфликта. Мы не ограничивали время посещения выставки, так что у зрителей была возможность исследовать и сравнивать перспективы разных персонажей.

На открытии выставки я и Адил зачитали пьесу вдвоем. На закрытии мы раздали роли зрителям и предложили им озвучить персонажей. После завершения постановки мы провели и записали групповое интервью с участниками, где обсудили их опыт и установили параллели с реальными конфликтами





интересов, с которыми они сталкивались в собственной работе. Ценность финальной дискуссии состояла не только в обилии собранного материала для анализа, но и в терапевтическом характере самого процесса обсуждения. Многие участники признали, что им не доводилось обсуждать эту тему с коллегами, и благодарили за возможность переосмыслить зачастую болезненный опыт внутренних конфликтов.

Фаза 3.

Вопросы: «Как документировать проект и собранную информацию?»

Метод: написание автоэтнографического текста.

Планируя документацию «А также», я подходила к написанию текста как к продолжению курирования проекта, а не ретроспективной документации. Вместо того чтобы писать претендующий на объективность репортаж («взгляд со стороны») или автобиографический очерк («мое восприятие проекта»), я старалась создать гибрид текста, который

включил бы разные точки зрения и стили повествования. Мне важно было передать различия в перспективах и опыте участников проекта, в характерах персонажей пьесы и множестве форматов текста, которые использовались в процессе создания пьесы: моих дневников, записей интервью, университетских форм и документов, цитат и анализа вдохновивших проект художественных книг и академических работ.

Работая над финальным текстом, которому предстояло конвертировать «А также» в формат диссертации и презентации для конференций, я руководствовалась логикой, предложенной автоэтнографом Лорел Ричардсон: «Я пишу, потому что я хочу узнать что-то новое [о моем проекте]. Я пишу, чтобы открыть нечто, не известное до момента, когда оно появилось в моем тексте»¹⁴. Экспериментируя с разными форматами повествования, я остановила выбор на формате многослойной новеллы, где чередуются три линии повествования и временных периода: написанная от первого лица история отношений между мной и Алев Адил с момента их начала

(моего интервью при поступлении в университет в 2015 году) и до конца проекта «А также» (2018), фрагменты пьесы «А также», реплики персонажей и краткие описания сцен (1940-е годы, эстетика фильмов нуар и старого Голливуда — как в оригинальной пьесе) и академический текст, в котором мой опыт одновременного участника и автора проекта перекладывается в контекст опыта молодых кураторов и художников современного искусства (2019–2020).

Опыт работы над «А также», ставший первым экспериментом в автоэтнографическом кураторстве, в корне поменял мое понимание профессиональной ответственности. Теперь, когда я начинаю новый проект, я вижу множество потенциальных развитий событий, будто лучами выстреливающих из моего тела. Приглашая к участию художников, выбирая философские парадигмы и ключевых авторов, на которых я буду ссылаться в его описании, и обращаясь в организации, на территории которых я планирую показать проект (а значит: для определенной публики, которая посещает это место) — я всегда реализую лишь одну из множества возможностей. До того, как принято это решение — в процессе его принятия — инструментарий автоэтнографии позволяет оценить, кто попадет в зону действия проекта, вынужденно или добровольно, откуда пришли темы и мысли, которые будут вынесены на публику. Наконец, какие новые виды продуктивных или деструктивных профессиональных отношений будут реализованы и возведены в ранг «нормальных» посредством моего проекта.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ellis C. The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography (Ethnographic Alternatives). Lanham: AltaMira Press, 2004. P. 37–39.

² Hendeles Y. Curatorial Compositions. Ph.D. diss., University of Amsterdam, 2009. Доступно по https://curatorialstudioseminar.files.wordpress.com/2014/07/hendeles_curatorialcomposition-unlocked.pdf.

³ Amaral R. M. The Author-Curator as Autoethnographer. MA diss., OCAD University, 2015. Доступно по http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/273/1/Amaral_Rui_2015_MFA_CRCP_THESIS.pdf.

⁴ Phillips B. E. Towards a curatorial continuum or How to fire a gun and time-travel. MA diss., Victoria University of Wellington, 2017. Доступно по <https://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/handle/10063/6435>.

⁵ Бурханова-Хабадзе С. Этика куратора как этика «не в полном смысле» // «Художественный журнал», № 102 (2017). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/60/article/1245>.

⁶ Birnbaum D., Obrist H. U. et al. Hans Ulrich Obrist: A Brief History of Curating (Documents). Zurich, JRP Ringier, 2008. P. 130.

⁷ Там же. С. 131.

⁸ Heinrich N., Pollak M. From Museum Curator to Exhibition Auteur. Inventing a singular position // Thinking About Exhibitions (ed. Fergusson, Greenberg and Naine). Routledge, London and New York, 1996. P. 170.

⁹ Bismarck B. Profession: Curator / Curatorial Ethics conference, 9–11 April 2015, Kunststhal Wien. Доступно по <https://youtu.be/ZlbbOGUxf6Q>.

¹⁰ Там же.

¹¹ Castle J. In a niche of their own // TheSpectator.com (18 April 2015). Доступно по <https://www.spectator.co.uk/article/in-a-niche-of-their-own>.

¹² Miller A. We are all curators now // TheSpectator.com (9 July 2016). Доступно по <https://www.spectator.co.uk/article/we-re-all-curators-now>.

¹³ Heinrich N., Pollak M. From Museum Curator to Exhibition Auteur. P. 171.

¹⁴ Richardson L. Writing: A Method of Inquiry // The Handbook of Qualitative Research, 2nd edition (Eds. Norman K. Denzin and Yvonne S. Lincoln). Sage, 2000. P. 924.

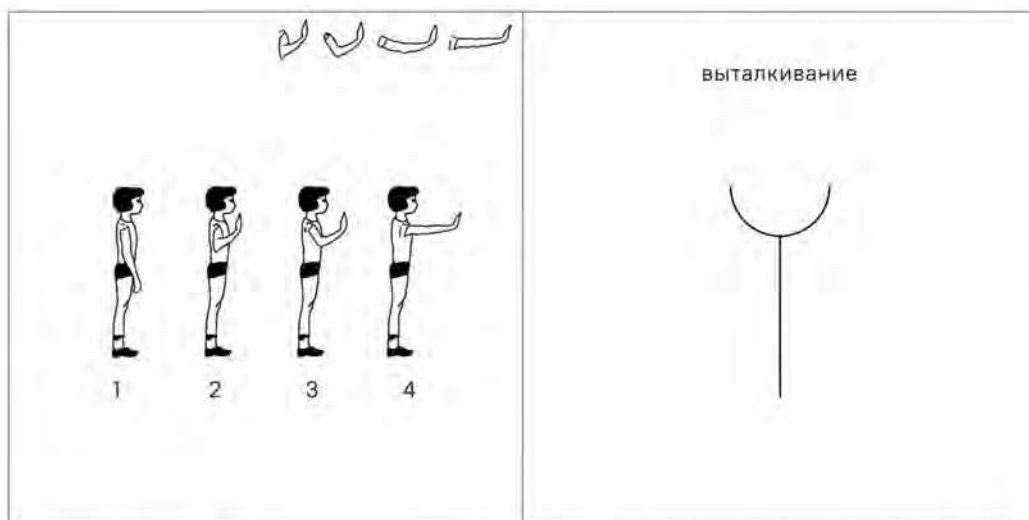
Саша Бурханова-Хабадзе

Родилась в 1989 году в г. Жагань, Польша.

Основатель и куратор выставочного пространства *Exposed Arts Projects* в Лондоне, аспирант Университета Святого Мартина (*Central Saint Martins*), Лондон.

Ее кураторские проекты выставлялись в Лондоне (176 Gallery, Hanmi Gallery, Display, GRAD), Цюрихе (Манифеста 11) и Москве (Российская академия искусств, ГЦСИ, Рабочий&Колхозница, галерея OSNOVA).

Живет в Лондоне.



протоколы выталкивания:

1. встаньте прямо, смотрите вперед, руки вдоль тела (пальцы рук в свободном состоянии), стопы смотрят прямо, расстояние между стопами по ширине бедер.
2. избавьтесь от излишнего напряжения в шее и во всем теле, также не допускайте излишней расслабленности.
3. поместите развернутую вовне ладонь одной из рук напротив плеча.

4. распрямите руку, как будто выталкиваете мягкий объект перед собой (в этом упражнении можно использовать дополнительный снаряд, подвешенный напротив рабочей руки, например гимнастический мяч).
5. примите исходное положение, описанное в пунктах 1 и 2.
6. повторите движение для второй руки.

Материал иллюстрирован: Коинсиденальный институт (Алек Петук, Юра Плохов) «Индивидуальные протоколы к-фитнеса», 2020. Предоставлено сотрудниками Коинсиденального института.

Лера Конончук

Об акробатической субъективности и ее (возможных) средовых тренерах

Уже в первые дни пандемии на поверхность всплыли две темы — вопросы иммунитета, персонального, коллективного и геополитического, и новых повседневных практик, индивидуальных ритуалов в самоизоляции, непривычной или досадной карантинной рутины. В искусстве после запертия дверей предсказуемо сработала эндореалистическая серийность (Слотердаjk назвал бы это «онанизмом в апартаментах», пятнадцать лет назад маркировав привилегированного западного индивида как самозацикленного обитателя изолированной аудио-медиа-кельи¹). Так, масштабная онлайн-выставка Музея современного искусства в Любляне (24 куратора, сотня художников) — кажется, первое емкое высказывание об опыте изоляции — говорящим образом называется «Виральные автопортреты»². Здесь, помимо прочего, фигурирует галерея «Балкон» Екатерины Муромцевой, несколько серий акварелей, которые она регулярно вывешивала из окна, серия карандашных набросков домашней обстановки Павла Отдельнова, включая ироничный автопортрет, отсылающие к сериям Бернда и Хиллы Бехеров монтажи «Noli Me Tangere» Тони Чакара, где фото частей бейрутских зданий, которые он регулярно публиковал на своей странице в Фейсбуке, вписаны в овал его собственной головы. Горан Джорджевич в «Автопортретах: Трактат об абсурде» делал копию за копией картины «Вестники апокалипсиса» 1969 года, узнав в изображенном на ней черепе себя³. Кураторы также включили работы, не связанные непосредственно с пандемией и изоляцией, но акцентирующие внимание на повторяемости, регуляр-

ном воспроизводстве действий и их фиксации. В коллекцию «Виральных автопортретов» попала, например, инстаграмная серия «Why is there no fun in my life?» («Почему в моей жизни нет веселья?») корейского художника Гаайна Баана, который регулярно фотографирует своего пожилого отца в раскованных безмятежных позах послеполуденной дремоты⁴. Или видеоперформанс «Good Enough» («Достаточно хорошо») Майи Ходошчек, где перформеры раз за разом воспроизводили эмоции, которые прячут или подавляют при выполнении повседневных действий.

Неудивительно, что Рижская RIBOCA, которую, как и многие другие биеннале и выставки 2020 года, перенесли на более поздний срок, открылась в онлайн-формате выступлением художника и поэта Си-Эй-Конрада (CAConrad), практикующего соматические поэтические ритуалы — «ритуалы и жесты для строительства желаемого настоящего и будущего, которые слабые выдвигают в качестве альтернативы потоку лишенных надежды нарративов»⁵. Си-Эй-Конрад предлагает жизнетворные, не лишённые самоиронии упражнения по усилению осознанности проживаемого момента. Например, в одном из своих соматических упражнений он призывает раздеться догола, встать в ведро с теплой водой и смотреть в глазок, наблюдая за своими ощущениями, затем перевести взгляд на потолок или стены, пытаясь подметить что-нибудь необычное, а после усадить свою «поэтическую задницу» на пол и записать мысли в виде стихотворения. Среди последних упражнений фигурирует такое: включить запись звуков, издаваемых летучими мы-

шами, сесть в темноте и закрыть глаза, пощелкать языком и послушать эхо, подумать о физических характеристиках звука, о том, как звук может быть нашим проводником. Натянуть простыню как крылья и летать по дому, ими размахивая, затем обнять себя крепко, будто прижимаешь детеныша. Ритуалы Си-Эй-Конрада — это игровой способ зацепиться в настоящем, которое ускользало от его родителей. Си-Эй родился в провинциальном рабочем городке в Пенсильвании, все его домашние работали на фабрике, то есть большую часть дня служили приложением к станкам. (На фабрике они, к слову, делали гробы — вещь, которая, как приложение к смерти, максимально вынесена из настоящего.) Но ритуалы, с одной стороны, помогали ему создавать осознанную среду и тем самым противостоять отупляющему действию рутины, а с другой — в определенный момент сработали как инструмент для возвращения полностью уничтоженной иммунной оболочки.

Несколько лет назад с ним произошло большое несчастье. Его партнера по имени Earth («Земля»), с которым Си-Эй познакомился во время демонстраций СПИД-активистов ACT-UP в 1980-х годах, изувечили, изнасиловали и убили — облили бензином и сожгли заживо. Ритуал, с помощью которого художник начал вытаскивать себя из крошечного ада, был связан с кристаллом, последним подарком партнера, который тот носил в кармане полтора года. Кристаллы, как говорит Си-Эй-Конрад, способны удерживать информацию. Он откусил тогда от кристалла небольшой кусочек и проглотил его, представляя, как пропускает через себя все накопленные партнером за полтора года разговоры, звуки, движения, аффекты. По этому принципу созданы и остальные «поэтические соматические ритуалы»: придумать практику, в ходе ее делать записи, оформить их в поэтическое произведение.

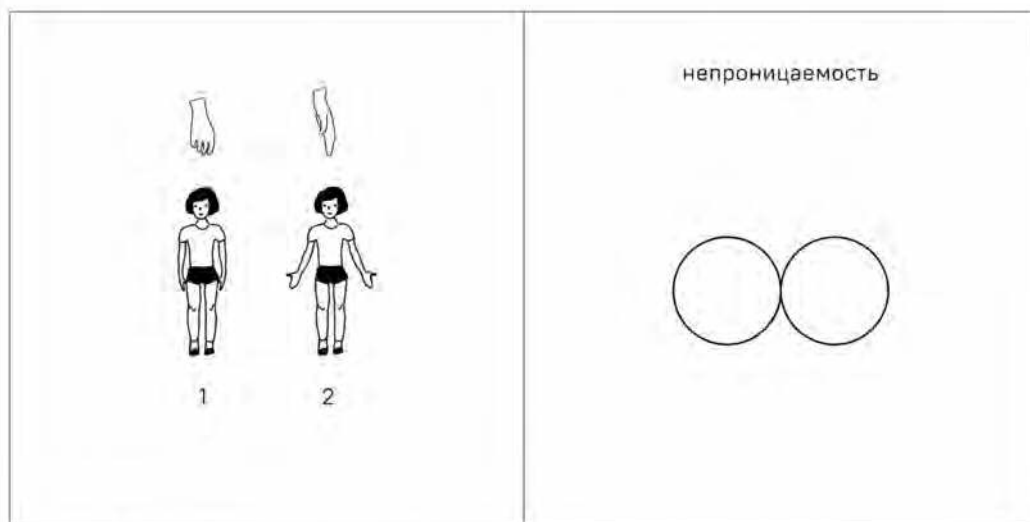
В искусстве последних лет ритуальность вновь стала важной частью практики, что связывают с глобальной де-секьюляризацией и ре-спиритуализацией теории⁶. Все больше работ включают в себя ритуальные и спиритуальные процедуры: толчок этому дала деколониальная работа с западными онтогносеологиями, феминистское исследование истории ведьм, которое дало виток как различным перформансам, связанным с защитой или из-

гнанием через колдовство и заговоры, так и практикам целительства через нетрадиционную медицину и кинестетическую осознанность; но также смещение фокуса на телесность и аффекты, вытесняемые просвещенческой парадигмой, что обернулось упором на упражнения в чувственной эмпатии, схожие с духовными практиками.

Впрочем, часто включение новых и сложившихся телесных и духовных практик обобщается простым утверждением всеядности искусства, демонстративным жестом заглатывания и отрыгивания явления вне зоны его привычного действия, теперь уже с прибавочной стоимостью, и не имеет ничего общего с воображением индивидуальной или коллективной трансформации. Не менее остро встает вопрос о роли теологического в искусстве — и того, насколько ре-спиритуализация теории и практики (не) способна сегодня перекроить статус-кво.

Акробатическая этика

И все-таки ритуал ритуалу рознь. Я подробно остановилась на Си-Эй-Конраде, потому что это наиболее удобный и простой доступ к прояснению того, что немецкий философ Петер Слотердайк называет антропотехникой. Слотердайк — автор «общей иммунологии» в виде внушительного трехтомника «Сферы». Он пишет, что еще до рождения мы окружены защитной оболочкой — плацентой — и, теряя ее во время рождения и позже бессознательно ощущая ее нехватку, строим свою жизнь как производство сферы. Жить, по Слотердайку, значит строить сферы. Но еще одна важная пропозиция немецкого философа заключается в том, что хотя в любой сфере важен элемент аутопоэтического самозакрытия и избирательный отказ участвовать во внешнем (это замедляет нестабильность человеческих коллективов и постоянное ускорение жизни, способствуя в итоге благополучию существ⁷, репетитивная самопоглощенность — это ад, а депрессия — это кризис возможности распространяться вширь⁸. В ритуалах заботы о себе и практиках осознанности после гибели Earth (удивительная символическая перекличка имени жестоко убитого парня и планетарного кризиса) Си-Эй-Конрад делает упор на новые соприкосновения



протоколы непроницаемости:

1. встаньте прямо, смотрите вперед, руки вдоль тела (пальцы рук в свободном состоянии), стопы смотрят прямо, расстояние между стопами по ширине бедер.
2. избавьтесь от излишнего напряжения в шее и во всем теле, также не допускайте излишней расслабленности.

3. разверните руки ладонями вперед и выстройте все тело в одной плоскости, как будто перед вами плоская непроницаемая стена.
4. обеспечьте максимальное напряжение во всем теле в течение нескольких секунд; станьте стеной и не уступайте противоположности ни сантиметра.
5. примите исходное положение, описанное в пунктах 1 и 2.

с внешним, согласование собственной формы жизни с другими символически соучреждающими, взаимовлияющими способами. Если на первых порах он стремился справиться с собственной травмой, то его более поздние работы последовательно растягивают опыт на новые среды. Поэтическая дистанция одновременно включает и воспроизводит средовой и атмосферный опыт и надстраивает над ним новые смысловые уровни, разыгрывающиеся в последующих инициативах. Те же кристаллы станут средовым проводником мыслей и снов между практикующимися и глубиной земли, между домашними и дикими растениями или между работами Луизы Невельсон, составляя вместе с ними и с Си-Эй многомерное целое, в котором каждое схватывает себя как мир-в-мире. По(й)этическая работа с текстом играет здесь принципиальную роль необходимого дискурсивно-чувственного углубления опыта, но также структурирует и секуляризирует сам ритуал, превращая его в ступень в отработке навыка прислушивания, выявления, ныряния, охватывания, препевания.

Важность ритуалов, привычек и в целом повторения для процесса пространственного расширения-натяжения наиболее четко артикулированы Слотердайком в книге «Вы должны изменить свою жизнь» (*Du mußt dein Leben ändern*, 2009). Название — отсылка к стихотворению Рильке «Архаический торс Аполлона», в котором герой приводит испытанный им при рассматривании в парижском Лувре статуи Аполлона «метаноический императив», воззвавший к изменению жизни. Книга представляет собой иммунологическое переописание феномена религии, интерпретированное и технически эксплицированное в терминах антропотехники и антропотехнических практик. Под антропотехникой понимается самореференциальная практика и работа над собственной витальной формой, то есть все виды «ментальных упражнений, тренировок, самоподъемов и самопонижений», известные под названиями пайдейя, эпимелея, отиум, Bildung, то есть ментальные и практические упражнения, которые человечество изобретало тысячи лет с целью «оптимизировать свой космический или социальный иммунный статус»⁹. Слотер-

даик соединяет для этого системы пропозиций, в которых религия, спорт, философия и искусство приобретают смысл согласно синонимическим императивам: созданию «символических иммунных систем и ритуальных раковин». Слотердаик, конечно, обращается к обширному историческому периоду, включает в том числе западные практики и, само собой, знаменитый анализ стоических, эпикурейских и раннехристианских практик и технологий заботы о себе у Фуко. Однако его основная опора — это Ницше, с его антропологией существ, которые отвечают на этический императив Заратустры устремляться не только вперед, но вверх. Слотердаик вводит здесь фигуру акробата, который отражает это самовозвышение или устремление вверх через аскетические практики. Связанное с этим ключевое понятие для него — «вертикальное напряжение», то есть вертикальные различия между высоким и низким, превосходным и посредственным, отважным и трусливым. Человек — по словам Заратустры — канат, натянутый между зверем и сверхчеловеком, который благодаря метаноическому императиву стремится жить лучшей, более благородной жизнью. Антропотехника является воспроизводящей практикой, которая не замыкается на одном уровне, а устремляет практикующегося ввысь, в вертикальном напряжении императива жить лучшей, более достойной, жизнью. И где, добавлю, также проблематизируется и каждый раз заново переосмысливается сам характер этого сферо-поэтического расширения.

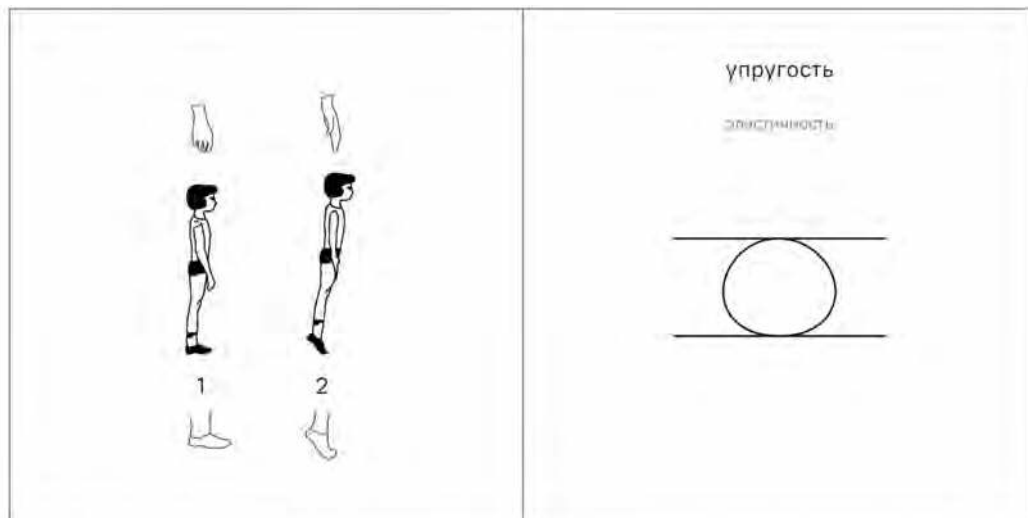
Сразу необходимо оговориться, что императив самосовершенствования часто приравнивается к «перформансу себя», артикулированному новым духом капитализма, который якобы сумел поглотить и перверсировать требования протестующих конца 1960-х, во многом вдохновленных художественными практиками. И действительно, в каком-то смысле политизация индивидуальной метаноии в свое время привела к тому, что Фуко называет дисциплинарными обществами, биовластью и биополитикой. Однако следует отличать акробатическую этику, направленную на усиление индивидуальной витальной силы, от рабочего следования экономическим требованиям. Хотя все общество стало школой практики вместо того, чтобы «работать над собой» для раскрытия собственных витальных сил, со-

временный индивид принуждается к такой работе для целей, поставленных рынком, властными структурами и институциями¹⁰.

Слотердаик, впрочем, диагностирует новое пробуждение чувства вертикальности, связанное с ре-секуляризацией аскетических практик. При этом чуть ли не единственный этический императив, который сегодня, на его взгляд, может убедить человека изменить свою жизнь (пусть это и займет много времени для осознания) — это глобальная катастрофа. Катастрофа-богиня века, во многом разделяющая первичные черты древнего бога монотеистических религий, включая знаки, которые она шлет из будущего, и пророков, которые говорят от ее имени (вспомним и Грету Тунберг, и Наоми Кляйн). Новая этика может основываться только на опыте возвышенного: только она заставит людей двигаться к невозможному. Что необходимо сегодня, в принципиальное для возвышенного катастрофическое время, так это коллективная и кооперативная разработка новых антропотехнических практик, секуляризованных ритуалов заботы о Земле и о других на ней, в смысле заведения «хороших привычек совместного выживания в повседневных упражнениях»¹¹.

Повторение и привычка

Для Слотердайка человек — это аутопластическое создание, «репертуары действия». Он разделяет критику метафизического гуманизма, произведенную Марксом и Хайдеггером, и заново артикулированную Агамбенom и Латуром: человек не отчужден сам от себя, чтобы обнаружить себя только как будущий исход истории; скорее, он некий пост-Прометей, или, по выражению Латура, «осторожный Прометей», который способен если не создать себя с нуля, то осторожно, последовательно реформировать, быть дизайнером своей жизни (Латур в одной из своих статей, посвященной Слотердайку, как раз пишет о важности дизайна в отличие от творчества с нуля) с помощью комплексов *привычек*¹². Антропотехника основана на повторении и привычке; здесь Слотердаик, разумеется, вторит Марксу, говоря о том, что человек — это продукт повторения. Вечное возвращение Ницше Слотердаик трактует по-делезиански, как направленное против воспроизведения архетипов и оригина-



протоколы упругости:

1. встаньте прямо, смотрите вперед, руки вдоль тела (пальцы рук в свободном состоянии), стопы смотрят прямо, расстояние между стопами по ширине бедер.
2. избавьтесь от излишнего напряжения в шее и во всем теле, также не допускайте излишней расслабленности.
3. разверните руки ладонями вперед и выстройте все тело в одной плоскости, как будто перед вами плоская непроницаемая стена.

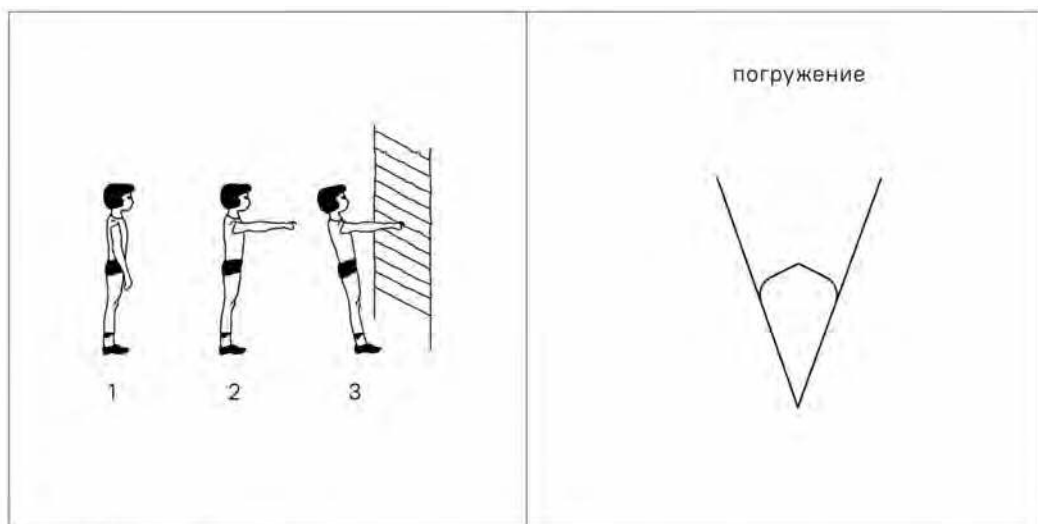
4. одновременно с ладонями поднимитесь на носки и наклоните тело немного вперед, как будто вы облокачиваетесь на стену перед вами.
5. удерживайте равновесие несколько секунд, сохраняя напряжение в теле.
6. примите исходное положение, описанное в пунктах 1 и 2.

лов. По Делезу, Ницше хотел заменить это мифическое повторение и его современный эквивалент децентрализованным, объективным повторением, которое бы не копировало образцы (здесь он близок к эмпирицистской традиции, от Равессона и Уильяма Джеймса до Делеза и Бурдьё).

Привычка открывает «парадокс повторения», представляя собой эластичную обратимость между активностью и пассивностью. Привычка пластична и до некоторой степени «аутопластична»: это не просто пассивная реакция на стимул, а в определенном роде реакция изобретательная. Повторение активно по определению, однако мы большую часть своей истории испытываем этот процесс пассивно, проживая культуру как навязывающееся требование коллективной власти. Антропотехника выходит за пределы естественного воспроизводства и культуры как навязанной рабской морали. Свобода изначально манифестируется, когда культурное повторение оборачивается против себя, а индивиды, обладающие способностью к самоопределению, дис-

танцируются от биологических и первично заданных локальных связей. По мнению Слотердайка, свобода становится возможна, когда люди активно вторгаются в пассивные повторения того, чему они являются результатом. Монашеские ритуалы, длительные тренировки спортсменов, напряженные упражнения музыкантов, апостольская передача монотеистических религий — все это примеры активной стороны повторения, которые основаны на сецессионистских повторениях, на антроподизайне, укорененном в техниках самоповтора и самоулучшения.

Понятно, что именно художественная среда производит наибольшее число таких форматов свободы, и здесь даже проще приводить в пример целые движения: дадаисты, сюрреалисты, патафизики. Однако Слотердаик к ним относится скептически. Он этого не проговаривает, однако проблема здесь очевидна: это кризис повторения эпохи модерности, то, что можно назвать «подрывными инновациями» (disruptive innovation). Как ядерный реактор, модерность подрывает свою собственную



протоколы погружения:

1. встаньте прямо, смотрите вперед, руки вдоль тела (пальцы рук в свободном состоянии), стопы смотрят прямо, расстояние между стопами по ширине бедер.
2. избавьтесь от излишнего напряжения в шее и во всем теле, также не допускайте излишней расслабленности.
3. вытяните одну руку вперед, сформируйте крючок указательным пальцем, руку старайтесь держать максимально прямо.

4. крючок зацепите за перила шведской стенки и отклоните тело от вертикали на максимальный угол, сохраняя при этом напряжение в теле: голова, шея, тело и ноги должны составлять прямую линию.
5. примите исходное положение, описанное в пунктах 1 и 2.
6. повторите движение для второй руки.

устойчивость через производство бесконечного количества *enfants terribles*, фигур увеличивающейся асимметрии между прошлым и будущим: это не только художники-«гении», но и разнообразные мистики, предприниматели, изобретатели, *self-made-men*, интеллектуалы и революционеры, менеджеры и политики-популисты, которые отрезают внешние связи и переопределяют отношения к миру как свои собственные¹³. Это герои классической модерности, эксклюзивные субъекты своего собственного воспроизводства. Но быть субъектом собственного воспроизводства невозможно, поскольку субъект повторения (активное, но расколотое Я) никогда не совпадает с объектом (пассивным), а попытка их соединить в одно как раз и ведет к дурным бесконечностям, к заикленным эгоистичным системам. К таким системам Слотердаик относит пенитенциарную систему, современные школы и даже современное искусство, когда они теряют эластичность и заикливаются сами на себе.

Условно говоря, Слотердаик смещает акцент с череды повторяющихся (обязательных) разрывов на то, что человеку необходимо научиться брать на себя ответственность за пассивно претерпеваемое, но не порывать с этим, а с помощью вертикального напряжения вовлечь себя в процессы, которые больше нас. Это предполагает новые отношения между локальным и глобальным в сетевой культуре, пересмотр отношений и позиций богатых и бедных в политической экономике, переопределение отношений между человеком и биосферой в политической экологии или отношение между духом и телом в новой форме отелеснения (*embodiment*). Это Слотердаик называет экспликацией иммунологической парадигмы. Проблема иммунитета — это перевод человеческого обратно в природу и инкорпорирование нечеловеческого. Знание также становится иммунологическим актом, и вопрос в том, как, надстраиваясь над нашей пассивностью, знание доходит до продуктивной стороны повторения, внедряется в него и становится пластичным.

Пластичность и эластичность

Можно дополнить понятие пластичности Катрин Малабу понятием эластичности у Слотердайка¹⁴. У Малабу пластичность, как и повторение, одновременно активна и пассивна (то есть обладает способностью принимать форму и придавать форму). Мозг — это каскад повторений, повторяемых детерминаций, но также их тренировок и неопределенностей, которые генерируют новые связи в разных областях мозга. В книге «Что нам делать с нашим мозгом?», название которой резонирует с императивом Слотердайка «Вы должны изменить свою жизнь», она говорит о двух типах пластичности, разделяя условно позитивную и деструктивную. Позитивная предполагает продолжительный баланс между способностью к изменению и способностью оставаться тем же, то есть между будущим и памятью, между дающей и принимающей формой. Разрушение здесь необходимо, но оно не противоречит заданной форме — как корабль Тесея. Деструктивная пластичность предполагает иную механику: из-за нее небольшие случайности приводят к еще большим деформациям. Вместо повторения того же пластичность здесь становится повторением различия, производством сингулярного. Малабу в основном интересуется второй тип пластичности, потому что он позволяет мозгу переизобрести себя и обнаружить свободу в отношении к следам прошлого. Только когда континуум повторения прерывается, мозг становится способен превратить себя в событие и таким образом себя де- и репрограммировать. «Взрыв» принуждает мозг пересмотреть свое отношение к миру непослушным, непатологическим путем. То есть для Малабу пластичность должна быть критической или деструктивной, чтобы стать клинической, то есть чтобы произвести настоящее различие¹⁵.

Но что здесь проблематично, так это то, что концепт пластичности для Малабу формирует условия когерентности между тем, что мы знаем о мозге, и тем, как мы соотносимся с мозгом и в итоге как мы действуем. Как связаны мысль и мозг? Есть ли между ними столь прямая корреляция? Не нужна ли мозгу мысль, которая его организует? В обоих случаях, в случае с деструктивной пластичностью и с гибкостью, происходит нейтрализация субъективности¹⁶. Радикальный разрыв с тело-мозгом,

который мы населяем, оставляет нас перед риском оказаться незащищенными от хаоса незаселяемой формы отелеснения, от, как бы выразился Делез, черной дыры. Она может быть не угрозой длящегося существования мозга, но радикальным разрывом в сознании и мысли. Что, если через такие разрывы он просто заставляет страдать нарколептическую «самость», которая перепрыгивает из одной диспозиции в другую — со сменой бессознательных привычек без нашей сознательной интервенции? Риск — это цена прогресса, но сегодня все более сложно понять, как кто-то может получить выгоду от бешеных скачков предпринимателей платформенного нейрочкапитализма.

Здесь как раз важно снова ввести иммунологический компонент Слотердайка. В ситуации радикальной дезориентации нельзя действовать спонтанно, на основании того, что, как мы знаем, возможно сделать с нашим мозгом. Корреляция между мозгом и мыслью совсем иная. Да и попытка Малабу разрешить амбивалентность пластичности через разведение ее на две категории тоже остается абстрактной, где свобода творческой мысли остается за слепой трансгрессией границ гибкости¹⁷.

Пластичность не дает обещания возвращения, а вот концепт эластичности, возможно, послужит хорошим дополнением к теории Малабу так, чтобы артикулировать напряжение между послушанием и само-творением. Для Малабу эластичность и флексибельность, гибкость — это почти одно и то же. Но эластичность — это возможность возвращения не к оригинальной форме, но к чему-то в оригинальной форме через различие. Она также предполагает сопротивление, которое позволяет формирование процессуального Я с помощью и против разрушения; кроме того, эластичность деформированной формы может придать смысл апроприации взрыва и развить его в новую степень свободы. Эластичность постепенно становится некой мощной силой интернализации. Иными словами, нам не обязательно настаивать на том, что если взрывы, разрывы происходят в нашем мозге, то они должны происходить и в мысли. Взрывы происходят также и во внешнем, но мы можем их инкорпорировать и продуктивно заселить через повторение и ритуалы.

«Эластичный человек» для Слотердайка занимает срединное положение между спортом и акробатом. Он практикует «субверсию сверху», «суправерсию действительного существования» — некоторое ритуальное преодоление разрыва между тем, что мы можем сделать, и тем, что пока не можем, но чувствуем в этом необходимость, исходящую из представления и воображения некоторого лучшего, более справедливого мира. Здесь индивид — это не данность, а политический проект продолжающегося создания эластичной атмосферы или иммунной системы. Если пластичность — это холодное и безразличное изменение без субъективности, то эластичность — это как раз способности синтезировать и субъективизировать изменения для создания наиболее подходящей среды.

Если мы снова вернемся к практикам Си-Эй-Конрада, то увидим, что это вполне четкое воплощение эластичности: с помощью вертикального напряжения он вовлекает себя во внешние процессы, которые больше его самого, и даже буквально, как в случае с кристаллом, делает их частью себя, выращивает новые формы чувственности, наращивает, как выразился Делез, «аффективный атлетизм», дает себе ощутить дотоле неосязаемые силы и восприимчивость через вложение внешнего в прилегающую складку. Си-Эй-Конрад — настоящий средовой акробат.

Институции как средовые тренеры

Но может ли искусство с его вписанными в платформенный капитализм режимами бесконечного переключения внимания быть образцом «вертикального напряжения», наращивания аффективного атлетизма? В большинстве своем искусство выбивает из привычного или его остраивает, представляя собой — даже при попытках расширения иммунного пузыря, то есть остром внимании к тому, как вкладывается внутрь внешнее, как трепещут разделяющие пузыри мембраны — эстетически дистанцированную форму праксиса. Кто действительно станет последовательно повторять-адаптировать-расширять соматические ритуалы Си-Эй? Многим ли из нас, не столкнувшимся, как он, с адским жаром катастрофы, придет в голову систематически менять повседневность, столь продуманно впуская в нее необходимые

для выживания и радости новые элементы, формы жизни, системы знаний и проблематики? Может (и должно ли) искусство, сросшееся со своей социально-трансформаторной, конструктивистской функцией, формировать новые привычки, оформляя тем самым сдвиг с продуктивного на репродуктивное?

Мне кажется, институция-как-средовой-тренер действительно могла бы стать как формой утверждения новых практик, подталкивающих нас к невозможному, так и их отработки, доведения до новой привычки. Это было бы возможно только через поддержку и стимулирование долгосрочных проектов, требующих средового тестирования, и инициацию регулярных долгоиграющих историй вместо разовых событий, соревнующихся друг с другом по громкости и протяжности эха медийного выстрела.

Если есть область, где художественная практика может стать повторяемым действием, область, которая не боится стать в некоторой степени маньеристской — сегодня это, вероятно, отделы образовательных и просветительских программ, которые часто рассматриваются как «сопроводительные» к выставочным. Могут ли они — или их будущее вариации — стать вотчиной антропотехник, последовательных упражнений в радикальном мышлении и освоении подходящих для этого инструментов?

В противостоянии «взрывной пластичности» и «эластичности» видится напряжение между выставочными и образовательными (просветительскими, медиаторскими) практиками: первые «генерируют» знание, вторые «передают» (или делают попытки производить его совместно с аудиторией). Во многих институциях сегодня существует иерархия между отделами, которая по сути своей патриархальна, поскольку базируется на иерархическом размещении производства над воспроизводством и распространением¹⁸. Впрочем, художественные или кураторские проекты давно включают техники образовательных (что стало особенно заметно после пресловутого *educational turn*), так, что поглощают, адаптируя, их обещания. При том, что им никогда не приходится сталкиваться с напряжением между этими обещаниями и невозможностью их выполнить в педагогическом смысле. Для них это зачастую, как отмечалось мной в самом начале, жест поглощения.

В институции искусства эластичное воспроизводство важно не меньше, чем пресловутые разрывы. Институция искусства как публичная площадка и средоточие ресурсов, а именно, ее репродуктивно-ориентированная часть, возможно, способна стать эластичным механизмом отработки и постоянного видоизменения индивидуальных и коллективных социальных практик — местом для превращения иммунитетов в ко-ммунитет, где отдельные художественные проекты способны вылиться в повторяющуюся, регулярную и открытую к постоянной шлифовке общественную привычку, способную к растяжению на новые социальные пузыри. Вместе с тем она обязана давать людям интеллектуальные средства для понимания того, что они делают, выходя за пределы вялых риторических формул. Иными словами — быть иммунной системой, местом производства и воспроизводства подходящего климата, где через регулярные упражнения и их переосмысление отработывалась бы как индивидуальная акробатическая этика, так и вытекающая из нее этика длительных совместностей, способных растянуться до невозможности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Слотердаик П. Сферы. Плюральная сферология. Том 3. Пена. СПб: Наука, 2010.

² Доступно по <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/2991/online-exhibition-viral-self-portraits/>.

³ Доступно по: <https://www.e-flux.com/announcements/324951/goran-oreviself-portraits-treatise-on-absurdity-part-ii/>.

⁴ Инстаграм художника. Доступно по <https://www.instagram.com/whythereisnofuninmylife/>.

⁵ Выступление Си-Эй-Конрада на онлайн-платформе RIBOCA: Доступно по <https://www.rigabiennial.com/en/riboca-2/programme/event-endings-somatic-poetry-rituals>.

⁶ Chukhrov K. Evil, Surplus, Power: The Three Media of Art // e-flux Journal #110 (June 2020). Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/110/335741/evil-surplus-power-the-three-media-of-art/>.

⁷ Sloterdijk P. Terror from the Air // Critical Quarterly 53(2):107–112 (July 2011).

⁸ Слотердаик П., Хайнрихс Г.-Ю. Солнце и смерть: Диалогические исследования. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015.

⁹ Sloterdijk P. You Must Change Your Life. Cambridge, Malden: Polity Press, 2013.

¹⁰ Справедливую, на мой взгляд, критику позиций Болтански и Кьяпелло, выраженных ими в «Новом духе капитализма», проводит Жак Рансьер. См. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018.

¹¹ Sloterdijk P. You Must Change Your Life.

¹² Latour B. A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk), 2008. Доступно по <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf>.

¹³ Sloterdijk P. Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014.

¹⁴ van Tuinen S. Elasticity and Plasticity: Immunology and the Crisis of Repetition // Arie Graafland, Andrej Radman & Heidi Sohn (eds.). Critical and Clinical Cartographies. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

¹⁵ Малабу К. Что нам делать с нашим мозгом? М.: V-A-C Press, 2019.

¹⁶ van Tuinen S. Elasticity and Plasticity: Immunology and the Crisis of Repetition.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Morsch C. Alliances for Unlearning: On the Possibility of Future Collaborations Between Gallery Education and Institutions of Critique. Afterall, Spring 2011.

Лера Конончук

Родилась в 1990 году в Москве.

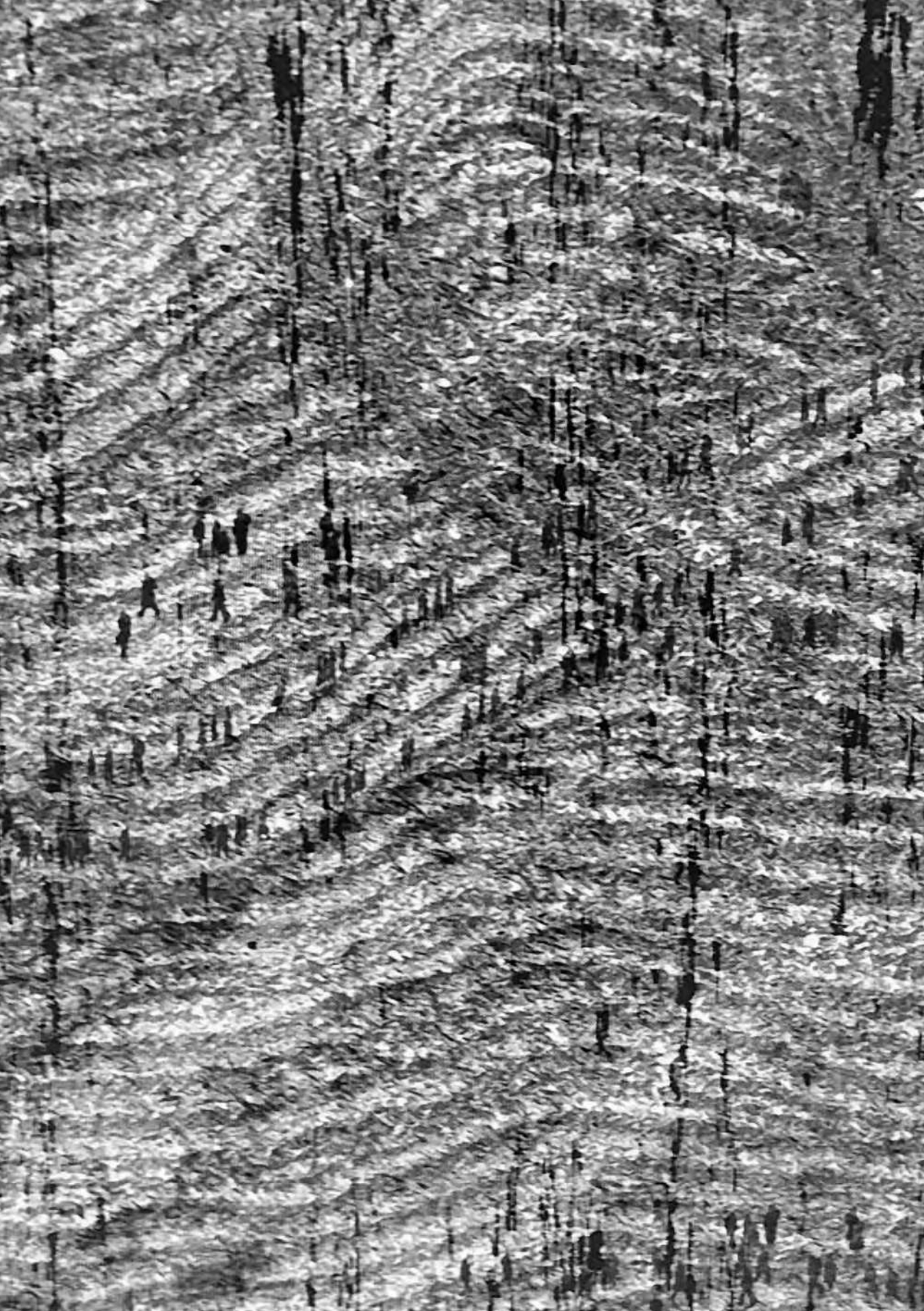
Культуролог, художественный критик, куратор.

Исследует экспериментальные

параинституциональные практики

и межсредовые аффективные инфраструктуры.

Живет в Москве.



Тициана Терранова

Неомонадология производства социальной памяти*

Hypotheses fingo
Габриэль Тард.
«Монадология и социология»

Вечером 7 января 2015 года сотысячная толпа собралась на одной из главных площадей Неаполя на заупокойную мессу по Пино Даниэле — музыканту, приобретшему огромную популярность своей гибридной и пронзительной версией средиземноморского блюза¹. Его внезапный уход — инфаркт в возрасте 59 лет — тут же стал достоянием социальных сетей. Репосты песен, видео и личных воспоминаний наводнили пространство итальянского Facebook, начиная с ночи 5, достигнув своего пика 6 и 7 января, после чего их вытеснили комментарии и статьи, касающиеся убийства французских журналистов из «Charlie Hebdo» в Париже². Стоя посреди скорбной толпы, невозможно было не видеть, как темное человеческое море загорается тысячами маленьких экранов, поднятых вверх, — особенно в те моменты, когда в громкоговорителях звучали самые известные песни Даниэле, — чтобы снять и записать происходящее. Индийские и шри-ланкийские торговцы фланировали по заполненной площади, нагруженные ходовым товаром — выдвижными моноподами китайского производства, позволявшими сделать «групповые селфи» с верхней точки. За день до похорон появились фотографии и видео «флэшмоба», созданного на странице ивентов в Facebook, на которых были все те же яркие голубые экраны, запечатлевшие множество людей, играющих на гитаре и поющих песни



Материал иллюстрирован: Михаль Ровнер «Смещения», 2015. Видеопроекции.

Даниэле на этой спонтанной массовой поминальной службе. Наблюдая эту сцену — живую и в новостной ленте Facebook, — я не переставала думать о том, что эти акты производства социальности и социальной памяти, как и разделенных воспоминаний, создавали «ценность» для кого-то другого. Без сомнения, они регистрировались владельцами интернет-корпораций в качестве локальных всплесков активности, генерирующих просмотры на YouTube, позволяя говорить о приверженности потребителей алгоритмам и повышая доходность стримов операторов сети³. Это событие — одно из многих оживляющих транснациональные цифровые сети — указывает на процесс,

* Впервые опубликовано в: Rethinking Social Memory. University of Amsterdam Press, 2016. Перевод публикуется с разрешения автора.

в котором генерация социальной памяти становится прямой созидательной силой в экономической сфере. Однако подобные действия порождают и то, что марксисты называли бы невостребованными маркетизацией «потребительскими ценностями»: чувство солидарности, социальные смыслы, опыт коллективной рефлексии, обмен воспоминаниями, порождающий чувство сопричастности⁴. Эти «потребительские ценности» можно было бы описывать и дальше, упомянув также и чувство прекрасного (эстетические или культурные ценности, как, например, характерные звуки Неаполя, этого «черного» европейского города) или же чувство подлинности (подлинной ценности индивидуальной жизни или воспетой Даниэле подлинности города, вхождение которого в современность, как принято считать, оказалось прерванным)⁵. Сцена, свидетелем которой я стала, конечно, *уникальна* в своей неповторимости и вместе с тем *типична*, поскольку благодаря цифровым технологиям фотография, видеосъемка, запись и обмен контентом стали повседневной практикой для многих людей, формируя новый способ социального запоминания. Производство экономических ценностей (обмен и полезность), а также культурных и социальных, неразрывно связаны с технологией и памятью. Запоминание и совместное использование технологий создают как прибавочную стоимость для нет-архического капитализма, так и задающий «социальную общность» избыток аффектов, желаний и верований⁶. Меня поразил этот странный эффект, ставший возможным благодаря технологиям, которые, создавая социальный опыт, интерпретировали это событие как основанное на существовании (социальной) сети, состоящей из индивидов (individuals) и/или «дивидов» (dividuals), но при этом превосходящей и тех, и других.

Этому странному явлению, называемому «социальным производством» или «социальной кооперацией», которое последователи мейнстримовых идей и марксистские теоретики определили ключевым источником производственной ценности в современных обществах, присуще конститутивное напряжение между сетью (диаграммой, состоящей из узлов и связей), индивидуальным (автономным, рациональным субъектом) и дивидным (его цифровой тенью). Акты социального запоминания,

подобные описанному выше, представляют собой лишь частный случай более масштабного континуума, охватывающего крайние проявления «механической» и «немеханической» кооперации, которые Йохай Бенклер назвал в своей известной книге «социальными» или «p2p-производством»⁷. Теоретики социального и пирингового (p2p) производства отмечают эффективность организационных стратегий, обеспечивающих личную автономию и добровольное участие в сфере производства информации и знаний. Они объясняют социальное производство результатом «снижения стоимости доступа к средствам производства» в сочетании с действием «невидимой руки общества», усиленной p2p-архитектурой или безмасштабными сетями, гармонизирующими движимую «социальной мотивацией» индивидуальную волю. У Бенклера, а также в последних работах Джереми Рифкина, ключевым фактором в социальном производстве является снижение стоимости доступа к капиталу, необходимому для того, чтобы стать участником информационной экономики, что в свою очередь приводит к усилению роли децентрализованного индивидуального действия⁸. Социальное производство основано на координированных эффектах несогласованных действий в той же мере, в какой для реального сотрудничества не требуется его осознания⁹. С точки зрения создания экономической ценности в сетевой экономике сама по себе запись и фиксация событий повседневной жизни и их перенос в онлайн — достаточное основание для сотрудничества. Йохай Бенклер считает, что сочетание индивидуальных социальных мотиваций и эффективной координации снимает «противоречие между ценностями, продвигаемыми либеральными рынками и ценностями либеральной демократии»¹⁰. Коллективное или общественное событие, создающее ценность, объединяет индивидуальную способность к выбору, социальную мотивацию, подразумевающую своего рода «давление равных» (например, приобретение социального капитала или укрепление репутации среди других участников), усиление чувства сходства и принадлежности, благодаря которому существует общество, а также эффект, производимый коммерческой сетью умных устройств, позволяющих сохранять воспоминания как следы, маркировать, классифицировать, связывать и делать их



доступными для настоящего и будущего потребления. Таким образом, техно-социальная память начинается как ряд действий (запись, загрузка, расстановка тэгов, публикация постов, комментарии, создание архива), которые оседают в цифровых объектах, создавая ценность для рынка и общества в том, что кажется бесшовным континуумом, увеличивающим рыночную стоимость, сохраняя при этом социальный порядок¹¹.

В свою очередь марксисты-постопераисты, вслед за «Экономическими рукописями 1857–1859 гг.» Маркса, доказывали: то, что они называют социальным сотрудничеством, является не просто новым источником ценности, а специфическим историческим выражением затрат живого труда в экономике, определяемым гегемонией производства и финансовализацией нематериальных ценностей. С этой точки зрения, в постиндустриальной экономике социальная кооперация вовлечена в каждый этап и все уровни создания ценностей, включая не просто выполнение задачи и воспроизводство шаблона, но и создание новых ценностей и социализацию новаторства. Музыка Даниэле, возникшая из пролетаризированной городской среды, обнищавшей в результате кризиса индустриализации, — результат сотрудничества ряда музыкантов и переосмысления музыкальной и культурной памяти, соз-

данной циркуляцией звуков, инструментов, техник, медиа и ритмов в транснациональном и трансконтинентальном пространстве, включающим в себя Европу, Африку, Карибский бассейн и Северную Америку. Устройства, протоколы, платформы, языки программирования, позволяющие хранить и совместно использовать продукты такого сотрудничества, являются средствами присвоения и захвата производительных сил живого труда современным капитализмом — превращая ренту и финансовализацию в новый способ извлечения прибавочной стоимости¹². Высвобожденные постфордизмом реляционные, лингвистические и технологические способности становятся важнейшими элементами рыночного производства стоимости, но они уже не могут быть организованы в рамках предприятия и в формах наемного труда. В той мере, в какой он осуществляет реапроприацию части основного капитала, этот новый источник стоимости сохраняет в себе также и автономный потенциал, не исчерпываемый и не присваиваемый в преддверии маркетизации. У марксистов-постопераистов этот потенциал составляет (виртуальный) двигатель постсоциалистического и посткапиталистического общего — совместное поэтическое производство, объединяющее коллективное и индивидуальное¹³. Здесь, как у Паоло Вирно, опирающегося на

философию Жильбера Симондона, общее или социальное пребывают в доиндивидуальном (укорененные, к примеру, в присущей виду специфической родовой способности к выражению) и одновременно являются бытийным ресурсом, позволяющим индивиду проходить через все новые и новые трансформации¹⁴. При этом среди автономистов-марксистов никто не пошел дальше Маурицио Лаццарато в позиционировании «автономного и независимого» социального сотрудничества как онтологической и исторической предпосылки экономической валоризации и разделения труда¹⁵. Монетизация и создание общественного блага зависят от первоначального потока социальных течений, который задействует «мнемонический труд», или «труд внимания». С этой точки зрения, создание стоимости зависит лишь во вторую очередь от капитала и разделения труда, опираясь, в первую очередь, на «совместную динамику внутренних психологических сил», которые не сводятся в одностороннем порядке к отношениям труда. Кооперация — это, фактически, социальное явление в той мере, в какой оно основано не на труде или капитале, а на деятельности «духа, души или памяти»¹⁶.

Если ценность — это прежде всего социальное производство, задействующее силы памяти, то как на него влияют социальные цифровые сети и их записи, их способность к регистрации, хранению и совместному использованию [информации]?¹⁷ Теории социального производства или кооперации также должны учитывать ряд элементов, включенных в событие, подобное описанному в начале этого текста: индивид, держащий в руках цифровой гаджет и наблюдающий за сценой через экран мобильного устройства в позе, напоминающей своего рода нео-монадическую архитектуру субъективности; одновременный процесс создания множества аудиовизуальных и лингвистических цифровых следов, записанных и хранящихся в банках данных, которые, собственно, и формируют индивида в микромасштабе как «дивида»; социальный поток ценностей, придающих индивидуальный характер «общим ценностям» толпы; реляционная рекурсия сети при размещении, использовании и распространении цифровых объектов; умножение агентов на технологическом уровне (экранов, интерфейсов, протоколов, программ, кодов, алго-

ритмов, ботов, кнопок и т.д.); разделение труда и логистических схем в международном масштабе и этническом отношении, благодаря которому осуществляется производственная сборка гаджетов, а на улицах Южной Европы появляются мигранты из Юго-Восточной Азии¹⁸.

Пока марксисты-теоретики социальной кооперации утверждают право на общественное пользование и сотрудничество в качестве предпосылки экономической валоризации, либеральные теории склонны подчеркивать действия автономных индивидов — даже если такие действия на коллективном уровне каким-то образом подчиняются некоей механической координации или внутренним социальным законам. Если сетевое общество мыслит себя как «общество индивидов», это, скорее всего, связано с тем, что цифровые устройства сконструированы, в первую очередь, как устройства «индивидуальные». Общественная жизнь цифровых медиа представляет нам образ повторяющихся изображений отдельных пользователей, взаимодействующих со своими устройствами, а сетевое общество предстает как «общество» индивидуальных пользователей, соединенных между собой информационной архитектурой¹⁹. Устройства создаются для индивидуального использования (настольные компьютеры, ноутбуки, планшеты, смартфоны), и можно увидеть, как люди в публичных и частных пространствах смотрят в монитор или разговаривают с ним, перемещая фокус своего внимания то внутрь, то вовне своего физического окружения. Дизайн цифровых устройств и интерфейсов мобилизует «монадическую» архитектуру субъективности, где «пользователи» окружают себя устройствами, позволяющими им периодически абстрагироваться от своего физического окружения с целью участия в коммуникативных актах. Как сказала Шерри Тёркл, цифровые устройства представляют «одиночество» как необходимое условие, чтобы быть вместе, потому что вам легче общаться, если вы можете сосредоточиться, не отвлекаясь от экрана²⁰. Индивидуальные пользователи «воспринимают» и «воспринимаются» своими устройствами, в том числе сетью, посредством ряда действий и отношений (поиск, клик, переход по ссылке, комментирование, лайки, пост, шэр, съемка, фотография, чтение, просмотр, поиск, ведение

блога, расшаривание, болтовня, прослушивание трэков, подписка на пользователей, добавление в друзья и т.д.). По мере того, как индивидуальная «монада» проявляет себя в сети, она разделяется в действии, формирующим цифровой двойника или «индивида».

В дальнейшем обсуждении связи между непреодолимой сингулярностью субъекта и бесконечной делимостью идеального математического континуума полезно обратиться к труду немецкого философа Готфрида Вильгельма Лейбница «Монадология» (1714). Этот барочный мыслитель, которого Норберт Винер за изобретение «ратиосинатора вычислений» называл святым покровителем кибернетики, выдвинул странную гипотезу о существовании неких элементарных сущностей — подлинных управляющих миром агентов — под названием *монады*, которая впоследствии породила любопытные теоретические спекуляции о природе социального производства²¹. В трудах Габриэля де Тарда «Монадология и социология» (1893) и в его лекциях по «Экономической психологии» (1902) монадология Лейбница впервые стала частью экономической теории, где «общая форма деятельности» — это уже не работа, при которой происходит расход термодинамической энергии (с социальной точки зрения), превращающей природу в объект, но непосредственно и первоначально предмет «интрацеребральной психологии или социальной работы», подразумевающей связь между «действующими на расстоянии» агентами. Подобный труд следует логике работы «души», «духа» или «памяти», заключающейся, скорее, во взаимном влиянии, чем в односторонней апроприации²². Таким образом, в терминологии Фуко, сфера производства и сфера поведения, охватывая отношение с другими и с самим собой, вовлекая в творческую связь с сопротивлением и контрповедением, рассматриваются как неразрывно переплетенные²³.

Жиль Делез посвятил Лейбницу свою известную работу «Складка», ставшую важной отправной точкой во взаимоотношениях между монадологией и цифровыми медиа. У Лейбница монада представляет собой образ «замкнутого пространства» или «саморазвития», обозначая «душу или субъект как метафизическую точку». Лейбниц позаимствовал

этот термин у неоплатоников, «использовавших его для обозначения состояния Единого, то есть единства, охватывающего со всех сторон множественность». По Делезу, если у Джордано Бруно монада позволяла неоплатоническим эманациям уступить место более широкой зоне имманентности (даже с формальным соблюдением прав трансцендентного Бога или более высокого Единства), то Лейбниц утвердил концепцию монады через свою «математику инфлексии, позволившую ему постулировать серию множественного, как бесконечную конвергентную серию, в то время как метафизика включения дала ему возможность постулировать огибающее единство как индивидуальное и несократимое»²⁴. Далекая от образа погруженной в себя, индивидуалистической субъективности, монада представляет модель сетевой субъективности и социального производства, составляющего ряд различных элементов в сетевой культуре. «Самое известное предположение Лейбница», на самом деле, заключалось в том, что «каждая душа или субъект (монада) полностью закрыта, не имеет ни окон, ни дверей» и в то же время содержит «целый мир в своих темных глубинах» и «освещает некую часть этого мира, каждая монада — свою часть»²⁵. Как простая субстанция (не имеющая частей), «каждая монада включает в себя целую серию логических условий» (действий и отношений) и транслирует весь мир, однако выражает «более ясным образом небольшой регион мира, как бы его “департамент”, нечто вроде городского квартала, конечную последовательность»²⁶. Делез предлагает описание архитектурной модели, лежащей в основе видения монады у Лейбница: монада — это нечто вроде «кельи» с ее темным прошлым, из которого все возникло, «подобно давно известным местам, где то, на что следует смотреть, находится внутри: келья, ризница, склеп, церковь, театр, кабинет для чтения или с гравюрами». Барочная монада освещается «ослепительным светом», исходящим из «отверстий, невидимых для их обитателей», и представляет собой области чистоты²⁷. Чистая область монады, продолжает Делез, расширяется — ясная область одной монады *продолжается* в ясной части другой, а если взять одну и ту же монаду, то ее ясная область до бесконечности *продолжается* в темных зонах, так как каждая мо-



нада выражает весь мир как «до бесконечности бесконечная» конвергентная серия»²⁸. Делез предположил, что если барочную монаду можно интерпретировать «политически и социально» и она представляет собой разновидность «системы окна-пленэра или картины-окна» с диадой «город-информационная таблица»²⁹, то она может быть прочитана в исторической перспективе как архитектура субъективности. Подобная архитектура представляет тогда серию исторических кейсов: систему «автомобиль-ветровое стекло» (как в современной монаде художника Тони Смита) или «компьютерный экран в закрытой комнате», но можно подумать и о современных «экранах, которые мы держим в руках» на внутренней стороне предмета, движущегося в равной степени в закрытых и открытых пространствах. Стены в сетевых монадах покрыты «черными зеркалами», или экранами, через которые, по Делезу, они в большей степени «читают» мир, чем «видят его», где чтение описывается как отношение к концепции или понятие больше, чем к вещи³⁰.

Если монада, таким образом, выражает архитектуру интерьерности «узла», несводимую сингулярность, которую каждый индивид привносит в сетевой опыт, то наряду с этим монада у Лейбница подразумевает также и существование материального «фасада», которому соответствует то, что в современных сетевых культурах можно было бы назвать «стенной» или «профилем» — стандартным компонентом архитектуры социальных медиа. Именно через «стену» или «профиль» сетевая монада, которая окутывает мир через экран, сначала появляется как часть идеально, бесконечно делимого цифрового континуума, который формирует его как «дивид» или «цифровую тень» — объект среди других объектов, попавших в континуум вариаций (другие профили, программное обеспечение, алгоритмы, протоколы, плагины и аудиовизуальные объекты в целом и т.д.). Если внутри монада олицетворяет простоту и закрытость души, читающей мир, то снаружи она соответствует бесконечно делимому цифровому идеалу, где неделимость вытесняется бесконечно делимым «дивидом»,

действующим как узел или реле в «коллективе», представленном образом сети.

У Лейбница бесконечная делимость, фактически, относилась к «математическому или идеальному континууму», в то время как материя как таковая состояла из складок. Думая об этой странной материальности социальных величин, таких, как данные, например, можно увидеть разницу между идеальным математическим континуумом, состоящим из точек, и тем, что Лейбниц называл физической точкой перегиба, или «генетическим и идеальным элементом переменной кривой, или сгиба, или активной спонтанной линии, подлинный атом»³¹. Делез говорит вновь, что «инфлексия — это событие, которое происходит с точкой или линией», усложняя тем самым то, что Анна Мунстер называет «фундаментальной картографией сетей», в качестве карты связей и узлов... репрезентативного изображения сетевого дизайна³². Как логическое условие или событие точки и линии, «инфлексия — это то, что образует складку от вариации и приводит ее к бесконечности»: таким образом, это «место космогенеза»³³. По Делезу у Лейбница физическая линия инфлексии не может быть отделена от «бесконечной вариации или бесконечной вариативной кривой, проходя через бесконечное множество точек и никогда не встречаясь с касательной линией, обволакивая бесконечно пористый мир, образующий больше, чем линию, и меньше, чем поверхность»³⁴. Таким образом, математика инфлексии превращает идеальную диаграмму узлов и линий в бесконечную вариативную кривую создания социальной ценности: локальное событие, которое собрало много людей, чтобы почтить память любимого музыканта (как и многие другие социальные события разного рода), фиксируется в сети как серия вариаций, создаваемых непрерывно метаданными в реляционной базе данных, соединяющей отдельные записи, которые будут храниться в общем доступе в больших датацентрах. Как и в проекте «Мета-сообщество кода», анализирующем «практики обмена кодом в репозиториях свободного и открытого программного обеспечения, где особый акцент делается на GitHub», вариация — это основная форма производства сетевой ценности: небольшие различия или вариации, которые в дальнейшем могут быть не столько

разделены, сколько инфлектированы различными способами³⁵.

Монадология Лейбница устанавливает базовую связь между вариацией и точкой зрения — второй составляющей лейбницевого переосмысления неоплатонической монады. Лейбниц рассматривал проблему точки зрения на модели сечений конуса, что привело его к утверждению, что «существует столько же точек зрения, сколько и инфлексий в инфлексии»³⁶. В барочной математике, как постулирует Делез, точка зрения — это «точка, где сходятся переменные перпендикуляры к касательным в состоянии вариации. Это уже не точка в полном смысле слова, но место, позиция, местоположение, "линейный очаг", линия, производная от линий»³⁷. Концепция точки зрения постулирует «перспективизм» не как «зависимость от предварительно определенного субъекта: напротив, субъектом становится тот, кто в точку зрения попадает, или, скорее, тот, кто в точке зрения пребывает». Каждая точка зрения — это точка зрения о вариации; при этом варьируется вовсе не точка зрения, а, напротив, условия, при которых вероятный субъект улавливает вариацию (метаморфоза) или эквивалентность (анаморфоз). У Лейбница, равно как и Ницше, Уильяма и Генри Джеймсов, точка зрения — это условие, при котором субъекту предстает истинность вариации³⁸. Наконец, метафизическая точка, или точка включения определяется как энтелехия, или *конечная причина складки*, относящаяся к сложенному, включенному, неотъемлемому, и находится в состоянии *замкнутости, или закрытости* (формула «нет окон»), и является таким образом душой, субъектом³⁹. Математика инклюзии помогла Лейбницу стабилизировать монаду, постулируя обволакивающее единство как непреодолимую сингулярность, исключая риск того, что индивиды начнут «сливаться со вселенским духом, или душой мира» (как в случае неоплатонической монады или современных понятий коллективного интеллекта)⁴⁰. Монадология переосмысляет различия между дивидным, индивидуальным и коллективным, что необходимо для теоретизации сетевой субъективности. Монада является «агентом», «инфраиндивидуальным», она относится к множеству сил, конституирующих «индивида», а, значит, и «социальное». Это не «дивидное», потому что его нельзя разделить, поскольку оно не

имеет частей; это не индивидуальное как его обычно понимают, потому что индивиды как таковые являются совокупностью более простых частей, включающих в себя сложные иерархии доминирующих и управляемых монад; в то же самое время монада, нерушимое единство и сингулярность, в экономической психологии Тарда является агентом ответной кооперации или, как мы могли бы назвать это сегодня, социального производства.

Можно утверждать, что монада Лейбница не соответствует ни тому, что теории общественного производства определяют как «индивидум», понимаемый как рациональный субъект выбора, ни феноменологическому рассказу о воплощенном (человеческом) субъекте. В своей «Монадологии» Лейбниц описывает монаду как «простую субстанцию, которая становится частью целого»... где «простое означает отсутствие частей» или «неделимое», а вещество, как он пишет в других местах, «является существом, способным к действию», которое, однако, является «вместе с тем нематериальной», или «метафизической точкой»⁴¹. Каждая монада является, таким образом, прежде всего агентом, «отличающимся от всех других, но в то же время наделенным внутренним принципом изменения и внутренней сложностью изменяемого»⁴². Как «бесплотные автоматы», наделенные определенным совершенством и самодостаточностью, монады в итоге являются «источником своего собственного внутреннего действия»⁴³. Монады, таким образом, не обязательно являются человеческими и не соответствуют индивидууму, а скорее указывают на «все, что обладает восприятием и аппетитами». Собственно души отличаются от простых монад тем, что их восприятие более отчетливо и они обладают памятью⁴⁴. Каждая отдельная часть материи, таким образом, может считаться оживленной бесконечностью крошечных агентов или душ, превращая монаду в постчеловеческую концепцию, резонирующую с современным возвращением пансихизма в спекулятивном реализме⁴⁵. Габриэль Тард, создавший свою собственную эзотерическую концепцию монады, в эссе 1895 года «Монадология и социология» описал монадологов как «сторонников монизма, которые верят, что вся материя духовна» (или субъективна), но которые, в отличие от тех, кого он называл «идеалистами», не думают, что

материя — это просто «проекция ментальных состояний собственного я». Для последователей монадологии — это вся вселенная, населенная «душами, отличными от моей собственной, но в корне схожими». В отличие от идеалистов, признававших, что «им неведомо, каково бытие-в-себе камня или растения, и в то же время упорно продолжавших утверждать, что это так», Тард описывал монадологов как тех, кто верит, что даже это бытие-в-себе камня или растения «по существу подобно нашему бытию, оно перестает быть непознаваемым и становится утверждаемым»⁴⁶. Тард известен тем, что «раскрыл» монаду к «действию на расстоянии» со стороны других монад. Он критиковал непроницаемость монад у Лейбница и их зависимость от «заданной гармонии», допуская «существование открытых монад, не внешних по отношению друг-к-другу, а, наоборот, преданных взаимопроникновению»⁴⁷. И настолько, насколько они действуют, и действуют на расстоянии, каждая из них, «прежде считавшаяся точкой, становится бесконечно расширяющейся сферой действия (ибо аналогия побуждает думать, что тяготение, как и все физические силы, неуклонно распространяется); и все эти взаимопроникающие сферы — суть собственные области каждого из элементов, отдельные, хотя и смешанные друг с другом пространства, которые мы ошибочно принимаем за единое уникальное пространство. Центром каждой из этих сфер является точка, обособленная своими свойствами, но по большому счету такая же, как и любая другая точка; к тому же, коль скоро сущность всякого элемента — это его деятельность, каждый элемент целиком и полностью находится там, где он действует»⁴⁸.

Можно задуматься о том, как (нео)монадологическая концепция социального могла бы повлиять на моделирование ключевых процессов сетевой культуры, предлагая новое понятие социальной памяти. Современные теории социального или равноправного производства кажутся особенно редуцированными вариантами монадического взаимопроникновения, редуцирующими монаду к человеческой личности, склоняющимися к тому, что то, что мы воспринимаем как индивида, является «конечным сроком» предыдущей серии (физической, биологической), которая на этом не останавливается; преуменьшая значение связи с другими не-че-

ловеческими акторами и силами, сохраняя от Лейбница странную концепцию души, скрытой внутри себя, и, самое главное, ее представление о гармонии. По личным и независимым причинам, нам говорят, индивидуумы предпочитают «действовать сообща», или «сотрудничать» (даже если такое сотрудничество подразумевает столь простое действие, как сбор на праздник на городской площади). Технология позволяет такого рода сотрудничеству немедленно стать продуктивным для социальных воспоминаний, перетекающих через таймлайны и новостные ленты сайтов социальных сетей, которые будут более или менее постоянно копироваться и храниться на отдельных устройствах или централизованных серверных фермах.

Ведущий теоретик общественного производства Йохай Бенклер называет индивидуумов «основой нравственности и действительным моральным агентом политэкономии, добровольно и эффективно координирующим свои действия с другими людьми, движимыми социальными мотивами при производстве информационных товаров, специфика которых (предельная стоимость информации, близкая к нулю) обеспечивает равное производство в определенных отраслях экономики»⁴⁹. Технологии, такие, как цифровые объекты, являются здесь всего лишь инструментами, которыми отдельные лица пользуются для сотрудничества, в то время как агентивность предоставляется исключительно людям, а ценность продуктов совместного производства определяется полезностью и обменом. Методологический индивидуализм, лежащий в основе либеральных теорий общественного производства, вводится для того, чтобы сделать это явление понятным или рациональным в восприятии мейнстримовских экономистов. Объясняя успешность добровольного сотрудничества, осуществляемого без обещания финансовых вознаграждений и демонстрации командной строки внутри фирмы, основное место занимает понятие полезности. Для свободного и добровольного сотрудничества необходимо мотивировать человека, и эта мотивация может быть связана только с актуализацией чувства удовлетворения (отсюда и приятное чувство), например, вызванного ростом социального капитала или влиянием на других. Даже если для Лейбница индивид был не монадой, а совокуп-

ностью монад, теоретики общественного производства поддерживают его представление об индивидах как о закрытых единицах, гармонично взаимодействующих с другими закрытыми монадами, определяя социальное как «внутренний» посыл индивида и внешние механизмы гармонизации (или социальные законы): социальная мотивация к получению удовольствия путем накопления социального капитала в кругу своих сверстников так или иначе подчиняется законам социальной физики⁵⁰. Невидимая рука общества, дополняющая невидимую руку рынка в теориях общественного производства, является моделью координации, которая позиционирует истоки ценности в индивидуальных инициативах обмена и производства — эквивалент заданной гармонии в монадологии Лейбница⁵¹. Тард возражал против понятия предустановленной гармонии, утверждая, что симпатическое сотрудничество является далеким от заданного заранее результата сложных процессов, в результате которых монады в одностороннем порядке или взаимно поглощают друг друга, что заставляет их следовать за другими монадами, адаптироваться, или быть с ними в оппозиции. Сотрудничество основано не на обмене, а на асимметричных отношениях взаимного или одностороннего поглощения, которые предполагают целую социальную и психическую экономику власти.

Трудно недооценивать важность понятия мотивации для либеральной и мейнстримовской теорий общественного производства — понятия, которое постулирует основное различие с неомонадологией симпатического сотрудничества Тарда. Для Бенклера мотивация — это универсальное понятие человеческого поведения, восходящее к утилитарной модели боли и удовольствия или ценности полезности. Простая модель человеческой мотивации — это, по словам Бенклера, то, что дает экономике аналитическую управляемость в той мере, в какой все человеческие мотивации могут быть более или менее сведены к чему-то вроде положительных или отрицательных утилит, переводимых в универсальное средство обмена или деньги⁵². С этой точки зрения, ключ к пониманию социального производства заключается в том, чтобы уловить различия между денежной мотивацией и социально ориентированной, но разница, видимо, только

в ориентации: поскольку они ориентированы на социальное положение или капитал, а не на экономическое положение (и, в конечном счете, на получение удовольствия), социальные мотивы по-прежнему подчиняются экономической логике (положительный/отрицательный утилитаризм), даже если они не замыкаются на деньгах⁵³. Мотивация, таким образом, тесно связана с интересом, концепцией, которую Дардо и Лаваль исследовали в своей критике неолиберальной рациональности. Вслед за Фуко они указывают на то, что в классическом либерализме интерес — это другое название *желания*, принцип действия, наделенный своим собственным принципом внутренней регуляции, основа либерального управления собой. Снижение боли и увеличение удовольствия в соответствии с правильным расчетом последствий действия делает способность производить расчет первым основным светским принципом регулирования поведения⁵⁴.

С точки зрения монадологии, мы должны сказать, что концепция либерального индивидуума, движимого мотивациями и интересами, определяющими его «желание» испытывать определенное ощущение (удовлетворение), в высшей степени лишена веры, порождая то, что мы могли бы назвать «искаженным» представлением о бесконечно малых силах, которые для последователей монадологии являются инфра-индивидуальными и социальными агентами. Таким образом, они предполагают неоднородность мотиваций, однозначность желания (сводимого к ощущению удовольствия, получаемого в результате акта сотрудничества) и однородность убеждений (предполагаемого согласия с целями сотрудничества). Поскольку общественное производство опирается на принцип полезности, в свою очередь, основанный на ощущении, оно, таким образом, мобилизует качественный элемент в монаде, и он, как таковой, не подлежит передаче, как и интерес к либеральной политической и экономической теории. Неомонадология Тарда, однако, подтолкнула его к критике исключительного упора на чувственный опыт, что было свойственно формирующейся неоклассической экономической парадигме, отстаивая ключевое значение передаваемого, т.е. социальных качеств, таких, как желания и убеждения. Для Тарда качественный элемент восприятия не подлежал передаче и, следова-

тельно, не был социальным. То, что делало монаду социальной, было не стремлением к приобретению приятных ощущений (и индивидуальной памяти о боли и удовольствии, пережитых в прошлом), а его постоянным погружением в максимально объективируемый поток социальных потребностей, таких, как убеждения и желания. Убеждения и желания выражают объективацию и количественную оценку двух основных, виртуальных мнемонических сил души, которые принадлежат каждой существующей монаде (неорганической, органической или человеческой); это статическая сила веры и динамическая сила желания (у Лейбница, *восприятие* и *аппетит*)⁵⁵. «Благодаря своей всеобщности (ибо они есть во всех психологических проявлениях человека и животных), благодаря единству своей природы (на всей широчайшей шкале от своей склонности к вере или желанию до полной уверенности и страсти), благодаря, наконец, своему взаимопроникновению и прочим не менее очевидным чертам сходства между ними, вера и желание играют во мне по отношению к ощущениям точно такую же роль, какую пространство и время играют по отношению к материальным элементам»⁵⁶. Соединяясь с желанием, вера, в отличие от ощущения, не только передается, но и может включать в себя бессознательные состояния и присутствовать даже в протоплазме или споре. Мы не просто присоединяемся к проекту, подписываемся на платформу и приходим на публичное мероприятие, разрекламированное в социальных сетях, потому что это создает нам хорошее настроение, но и потому, что желаем чего-то и отказываемся от чего-то еще, потому, что верим в кого-то или во что-то и больше не верим во что-то еще, и эти акты веры и желания являются реактуализацией сил времени и памяти. Эти социальные величины, в высшей степени передаваемые, переменной интенсивности сообщают о производстве ценности в симпатическом сотрудничестве, определяя разницу между успехом и неудачей, воспроизводством существующего и силой истинного события.

Заслуга Тарда, по мнению некоторых, состояла не столько в том, что он «открыл» монаду Лейбница и тем самым сделал ее «социальной», сколько в том, что он наделил силами Ницше атомы Лукреция, чтобы получить гарантию трансцендентности, данную Богом и боже-

ственной гармонией, что позволило воспринимать монады как истинные элементы вещей, обладающие инстинктом обладания, движимые, прежде всего, не столько стремлением сохранить свою сущность, сколько замыслом, планами завоевать мир и создать в себе его копию. Отказ от акцента на «гармонии», как модальности взаимодействия, и введение инакомыслия, конфликтов, враждебности и алчности в основу социального сотрудничества — это операция, которая не обязательно ведет к постулированию нового общественного договора. Верно то, что каждая монада, каждый простой элемент без частей, которые приносят единство или порождают многообразие, хочет не столько сохранить себя, сколько распространить. Каждая идея, аффект, вера, истина, а также цифровой объект, вирус, протокол или изображение стремятся к максимальному распространению или выражению своей силы. Не субстанция, подобная эгоистичному гену неodarвинизма, а сила или агент, индивидуализированный своей средой, каждая монада имеет свой «замысел»: она стремится распространяться и размножаться до такой степени, что станет целым миром, она создаст мир по своему образцу. Это ницшеанская воля к власти у монад Тарда прекращается лишь тогда, когда она достигает предела: предел сопротивления и желаний, исходящих от других монад. Сложные архитектуры физических, биологических и социальных объединений являются результатом этой странной подпольной борьбы — оппозиций, адаптаций и изобретений, составляющих основу монадологического производства.

Если бы алчность была единственной чертой, определяющей монаду, то на самом деле мы бы очутились в космологической версии гоббсовской концепции войны как основы социальности. Но Тард считает, что эта воинственная природа монады, ее враждебная и агрессивная сторона столь же важна, как и ее эмпатия, то есть тот факт, что, не имея возможности самостоятельно осуществлять такие завоевания, притягиваемая к подобному в других, она склонна также формировать связи с другими монадами или обществами. Эта связь между враждебностью и симпатией, в сочетании со стремлением к расширению, является ключом к пониманию связи между субъективацией и подчинением, между свободой и гос-

подством в неомонадологическом социальном универсуме Габриэля Тарда. Это сосуществование симпатии и враждебности, этих симпатий и антипатий, взаимодействие автономии и зависимости, необходимо для понимания социального производства: «[в] каждой атомистической или монадологической системе, каждый феномен не что иное, как облако, которое зависит от действий множества агентов, которые являются невидимыми и бесчисленными богами (политеизм или мириатеизм)», и все же эти микроскопические божества, в основном, отказались от своей абсолютной свободы, став «заклоченными или репрессированными»⁵⁷. В стремлении реализовать свой замысел, свою особую комбинацию верований и желаний, монады втягиваются в проект какой-то другой монады, они позволяют гегемонизировать себя, добровольно ставя себя в положение подчиненного — они «следуют за кем-то» или «сражаются» с другими. Поскольку отношения между монадами всегда разыгрываются в пространстве свободы, предоставляемой расстоянием, то мы имеем дело не с физической борьбой, а с тонким процессом взаимного внушения, ассиметричного и более или менее обратимого захвата «последователей». Это почти то же самое, как если бы грамшианское понятие гегемонии, необходимость управлять на основе консенсуса, вести войну посредством убеждения, отношения между тем, кто занимает доминирующее положение и тем, кто является ведомым, гегемоническим и подчиненным, были переведены Тардом на микроскопический (или инфра-индивидуальный, как он предпочитал его называть) и в то же время социальный уровень, сделаны обратимыми и нестабильными. Гегемония, в каком-то смысле, почти онтологизирована. Двигателем добровольного и коллективного социального производства, по сути, является готовность следовать, копировать, подражать (даже собственному «я»), становиться частью потока, постоянно присоединяться к структуре другого субъекта, надеясь таким образом реализовать свое собственное маленькое или великое изобретение.

Неомонадология производства социальной памяти — это спекулятивный эксперимент, который позволяет нам дать объяснение обычным событиям социальной памяти в сетевых культурах в качестве выражения социального

сотрудничества, понимаемого не как гармонизация индивидуального выбора, а как множественность отношений взаимного влияния и поглощения между бесконечно малыми силами, непосредственно задействуя способность памяти запечатлевать в ней время и учитывать различия и способность действовать на расстоянии в соответствии с логикой взаимной апроприации или одностороннего подчинения. Социальное действие памяти объясняет создание ценностей (полезность, а также истину и красоту), как силу повторения и различия, как действие на расстоянии между алчными, но социальные силы создаются новыми медиа-объектами (виджетами и плагинами типа 'like', 'share', кнопки 'tweet'). Сообщества монад создают и отличаются специфическими асимметричными отношениями микрогегемонии, более или менее стабильными, но всегда открытыми к внутреннему бунту; наконец, подобно инфра-индивидуальным отношениям, которые преследуют индивида, способность памяти удерживать время и предлагать различия, а также ее способность действовать на расстоянии в соответствии с логикой взаимного поглощения стали частью более крупных сообществ неорганических, органических и технических сил, возрождающих формы мнемонических действий, таких, как обладать и быть объектом обладания, испытывать симпатию и враждебность, управлять своим поведением и поведением других людей.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Подробно о средиземноморском блюзе Пино Даниэле писали Винченцо Кавалло и Иан Чемберс. См. *Cavallo V. and Chambers I. Neapolitan nights: from Vesuvian blues to planetary vibes*, 2014. Доступно по https://www.academia.edu/5599503/Neapolitan_nights_from_Vesuvian_blues_to_planetary_vibes

² См.: <http://www.telegraph.co.uk/news/world-news/europe/france/11336879/Paris-Charlie-Hebdo-attack-Je-Suis-Charlie-hashtag-one-of-most-popular-in-Twitter-history.html>.

³ О политической экономии «склонности», см. *Thrift N. Halos // Political Matter: Technoscience, Democracy, and Public Life*, ed. Bruce Braun, Sarah J. Whatmore, 2010.

⁴ Об использовании потребительской ценности как основных площадок борьбы, которые становятся выше меновой стоимости и полностью задействованы в создании субъективности, см. *Mezzadra S. Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Duke University Press, 2014.

⁵ О «прерванной модерности» Средиземноморья см. *Chambers I. Mediterranean Crossings. The Politics of Interrupted Modernity*. Durham: Duke UP, 2008.

⁶ Для Костакиса и Бауэнса нетархический капитал «является той частью капитала, позволяющей осуществлять сотрудничество, при условии, что оно должно осуществляться через платформы с закрытым исходным кодом, которые находятся под централизованным контролем». См. *Kostakis V., Bauwens M. Network Society and Future Scenarios for a Collaborative Economy*, 2014. P. 38.

⁷ Утверждая, что социальное производство лежит в основе создания стоимости в сетевой экономике, Бенклер предлагает найти различия между автоматической формой кооперации (как это было принято в случае экспериментального проекта Nasa Clickworkers или корпорациями, например, Google и Amazon) и неавтоматической формой кооперации, включающей координационные процессы, как в Википедии. См. *Benkler Y. The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven and London: Yale University Press, 2006. P. 75.

⁸ См. *Benkler Y. The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven and London: Yale University Press, 2006. P. 32–34; О революции «нулевой маргинальной стоимости», см. *Rifkin J. Zero Marginal Cost Society*, 2015.

⁹ *Benkler Y. C. 3.*

¹⁰ *Benkler Y. C. 2.*

¹¹ Биополитическая генеалогия социальных сетей как технология стабилизации общества см. *Terranova T. Foucault and Social Networks // Foucault and the History of Our Present*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2015.

¹² О цифровых технологиях как механизмах захвата см. *Pasquinelli C. Branding as Urban Collective Strategy-making: The Formation of NewcastleGateshead's Organisational Identity*, 2014; доход от недвижимости и финансовализации как новые способы создания стоимости, см. *Fumagalli A. and Mezzadra S. Crisis in the Global Economy*, The MIT Press, 2010.

¹³ О политической теории построения общего, см.: *Hardt M. and Negri A. Commonwealth*, Harvard University Press, 2011.

¹⁴ Для Паоло Вирно «социальный» означает то, что Жильбер Симондон называет «до-индивидуаль-

ным», но также, в «сильном смысле», все производительные силы, исторически определяемые так же, как и биологические особенности вида (Virno 2001, P. 238).

¹⁵ Lazzarato M. *Puissances de L'invention: La Psychologie Economique de Gabriel Tarde contre L'economie Politique*. Paris: Les Empecheurs de enser en rond, 2002. P. 8.

¹⁶ Lazzarato. P. 35, 39.

¹⁷ В анализе Лаззарато «Психологии экономики» (1902) Тард упоминается как критик трудовой теории ценности, где последнее основывается на разделении труда и теории полезности в неоклассической экономике. См. Lazzarato, P. 8.

¹⁸ О внутренней связи между расизмом и капиталистическим процессом валоризации, см. Curcio A. and Mellino M. *La razza al lavoro*, La Nuova Talpa, 2012.

¹⁹ Munster. P. 11.

²⁰ Turkle Sh. *Alone Together: Why we expect more from technology and less from each other*, 2011. P. 155.

²¹ Wiener N. *Cybernetics*, MIT. Press, 1965. P. 12.

²² Lazzarato. P. 18.

²³ О концепции поведения и контр-поведения у Фуко, см. Arnold I. Davidson. *In Praise of Counter-conduct*, University Chicago Press, 2011.

²⁴ Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / посл. В.А. Подороги. Пер. Б.М. Скуратова. М.: Логос, 1997. С. 21.

²⁵ Делез Ж. Переговоры. СПб.: Наука, 2004. С. 204.

²⁶ Делез Ж. Складка. С. 44.

²⁷ Там же. С. 24.

²⁸ Там же. С. 39.

²⁹ Там же. С. 24.

³⁰ Делез Ж. Переговоры. С. 204.

³¹ Делез Ж. Складка. С. 14.

³² Munster A. *An Aesthesis of Networks. Conjunctive Experience in Art and Technology*. MIT Press, 2013. P. 21.

³³ Делез Ж. Складка. С. 27.

³⁴ Там же.

³⁵ «Метаобщины кода» — это результат сотрудничества Мэтью Фуллера, Ричарда Миллза, Эдриана Маккензи, Стью Шарплза. Доступно по: <http://metacommunitiesofcode.org/>.

³⁶ Делез Ж. Складка, С. 36.

³⁷ Там же. С. 36.

³⁸ Там же. С. 35.

³⁹ Там же. С. 39.

⁴⁰ Там же. С. 42.

⁴¹ Rescher N. *On Leibniz*. University of Pittsburgh Press, 2013. P. 45.

⁴² Ibid. P. 71.

⁴³ Ibid. P. 87.

⁴⁴ Ibid. P. 91.

⁴⁵ О постчеловеческом и постгуманитарном проекте см. Braidotti R. *The Posthuman*, 2013; о возвращении панпсихизма в современной философии и теории СМИ см. Shaviro S. *The Universe of Things: On Speculative Realism, Posthumanities*, 2014; о машинном анимизме см. Melitopoulos A. and Lazzarato M. *Assemblages: Félix Guattari and Machinic Animism* // e-flux, Journal #36, 2012.

⁴⁶ Тард Г. *Монадология и социология*. Пермь: Гиле Пресс, 2016. С. 20.

⁴⁷ Там же. С. 33.

⁴⁸ Там же. С. 33–34.

⁴⁹ Benkler Y. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven and London: Yale University Press, 2006. P. 20.

⁵⁰ Эта идея кооперации в материальном плане связана с распространением платформ и протоколов, которые используют различные приложения для социального сотрудничества.

⁵¹ Lazzarato M. *From biopower to biopolitics* // *The Warwick Journal of Philosophy*, 2002. P. 11.

⁵² Ibid. P. 92.

⁵³ Ibid. P. 97.

⁵⁴ Laval Ch., Dardot P. *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa, 2013. P. 38.

⁵⁵ Тард. С. 21.

⁵⁶ Тард. С. 21–22.

⁵⁷ Тард. С. 66.

Тициана Терранова

Родилась в 1967 году в Трапани (Италия).

Социальный теоретик и активист, продолжатель традиции постоперацистской мысли.

Автор книги «Сетевая культура.

Политика информационной эпохи»

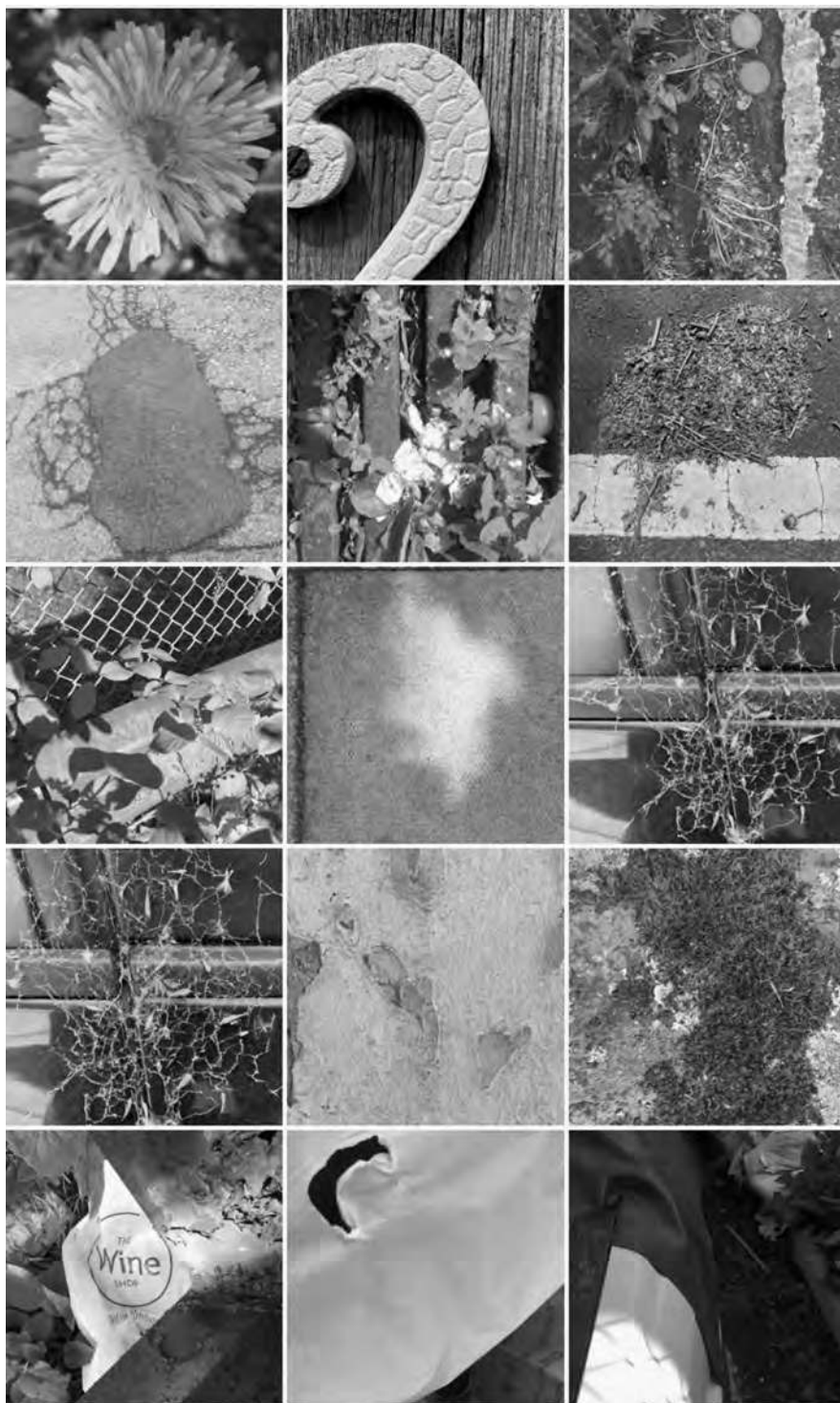
(«Network Culture. Politics for the Information Age».

Pluto Press, London 2004) и многих статей.

Преподает в неаполитанском университете

L'Orientale.

Живет в Неаполе.



Алиса Олева «Zoom Walk», 2020. Скриншот хранилища фотографий на смартфоне. Предоставлено художницей.

Сергей Бабкин

Я-фотография, мы-интерфейс

Фотография

Степень различия между нецифровой и цифровой фотографиями — вопрос, связанный как с техническими особенностями двух процессов, так и с практиками их осуществления, художественными или же бытовыми, а также с режимами дистрибуции фотографического изображения. В техническом аспекте речь может идти о разнице между непосредственной регистрацией света на чувствительной поверхности и вычислением, которое производит процессор на основе информации о попавшем на матрицу фотоаппарата свете. В аспекте осуществления практики — о различии между экономией ресурса и связанной с ней ценностью удачного кадра и возможностью создавать обилие мусорных изображений ради последующего отбора через экраны различных устройств. В аспекте дистрибуции — как о различных возможностях воспроизводства снимка и степени его взглядоёмкости, то есть способности изображения быть увиденным множеством глаз, так и о разнице между интерфейсами взаимодействия зрителя и изображения.

И несмотря на то, что отдельные формы существования фотографического изображения вроде альбомов и выставок как будто бы могут позволить себе не учитывать различия между двумя процессами, цифровой слом в этой практике, продолжающей носить унифицирующее название «фотография», вкупе с появлением новых форматов коммуникации оказал влияние на способы формирования, регистрации и репрезентации субъектности. А вместе с этим — на способы производства высказывания о себе и то, как воспринимаются аналогичные высказывания других.

Немецкая художница и фотограф Лоретта Фаренхольц в тексте «Сканеры» указывает на разницу в самом режиме высказывания через аналоговые и цифровые фотографические

акты¹. По ее мнению, несколько факторов, ставших общим местом для фотографии после ее включения в цифровую среду, а именно — постоянное присутствие фотокамер вместе и рядом с нами и направленность их объективов на собственно тех, кто фотографирует, указывают на растворение антагонизма между субъектом и объектом фотографии. Новый индексальный режим фотографии она сравнивает с мечением территории собаками. Как и пес, фотография говорит не «это было», а «я там был». Фотография говорит о фотографирующем, становится его высказыванием в первую очередь о себе и его месте в мире.

Конечно, подобные размышления Фаренхольц можно сравнить с представлениями Андре Руйе о различии между фотографией-документом и фотографией-выражением, то есть обретшей себя как форму высказывания, а не только лишь свидетельства, и так отказавшейся от якобы исключительно индексальной природы. Да, у Руйе обостряется присутствие субъекта фотографии, проявляется прямо на снимке и вокруг него, однако — благодаря встрече с объектом фотографии². В случае цифровой фотографии и сопутствующих ей режимов производства высказываний встреча происходит с самим собой, именно это предъявляется зрителю. С этим связано и возвращение к индексальности, но по Фаренхольц к нему приводит, хотя эксплицитно эта связь в ее тексте не выражена, и гомогенизация фотографических изображений, установка определенного набора тропов, которыми пользуются производители фотографий. Вся фотография теперь одинаково плоха, но, по мнению художницы, этот момент недостаточно отрефлексирован.

Фаренхольц отмечает у современных фотографов потерю интереса к миру вокруг них и сравнивает современное производство фотографических образов с искусством и дизай-

ном течения Бидермайер, которое будучи продуктом немецкой буржуазии, впитало в себя и радикальные идеи романтизма. Когда мир слишком неустойчив для восприятия, «тягу к исследованиям одолевает желание успокоить самих себя через обнадеживающие детали наших повседневностей»³. Фаренхольц называет Facebook чем-то «очень бидермайеровским», в том числе и в аспекте конструирования идентичностей.

Не менее важным аспектом современного режима функционирования фотографического изображения Фаренхольц видит его связь с политиками репрезентации. Признавая их прогрессивные результаты, художница беспокоится о культуре жертвенности и терапевтической речи. По ее мнению, они создают *feedback loops* в высказываниях вокруг изображений, в том числе через активную дистрибуцию которых формируются субъектности, иллюстрацией чего, например, является спираль из боди-шейминга и шейминга боди-шеймеров. Все это приводит к логике «оставайся на своем месте!», требованию существовать в границах собственных идентичности-плюс-экспертности и беспокойству по поводу их нарушения, что в свою очередь порождает тревогу в производстве высказывания в принципе.

Как же преодолеть эту тревогу и сделать субъективное высказывание через изображение территорией, на которой формируется коллективная солидарность, а не конфликт по поводу пересечения столь неплотных и неопределенных границ?

Интерфейс

Думаю, что один из путей преодоления может быть нащупан при обращении не только к акту фотографирования как таковому, но и к контексту его экспонирования, который для зрителя существует как интерфейс. *Feedback loops*, по поводу которых беспокоится Фаренхольц, по моему мнению, активируются в том числе за счет контакта читателя/зрителя/пользователя с тем или иным высказыванием через вполне определенные интерфейсы, устройство которых связано со все более глубоким вовлечением зрителя в просмотр ленты. Оно, в свою очередь, осуществляется ради усовершенствования механизма продажи рекламных площадей внутри сетей, для чего им

нужно все больше данных от пользователя о его поведении. Поскольку эффективность рекламы увязана с ее обращением к конкретным интересам того или иного пользователя, социальная сеть или поисковик исследует его поведение, на основе чего делается вывод о его идентичности — и, как следствие, необходимого направления таргетинга рекламного объявления. «Рекламодателям продается <...> обещание, что программное обеспечение компании Google позволит точечным попаданием соединить рекламодателя с нужным пользователем»⁴. Иначе говоря, интерфейсы настроены на вовлечение пользователя в работу с алгоритмом, который конкретизирует его интересы и желания. То есть общность дробится на потребительские группы, и, как мне кажется, этот процесс в итоге приводит и к указанию пользователю на границы интересов и полей мнений, которые он может называть своими. Комфорт пребывания в среде похожих людей в контекстах подобных интерфейсов коммуникации (между пользователями и между ними и социальной сетью как территорией обретения опыта этой коммуникации) создает видимость границ экспертности, даже если последняя связана с тем, что будто бы принято считать бытовыми явлениями, на деле являющимися аффективным трудом. Но границы эти настолько неустойчивы, что в итоге не образуют сообществ, оставляя субъекта в тревожном одиночестве между высказыванием и молчанием.

И если продолжать следовать мысли Фаренхольц, то эта модель отношений переносится и в другие сферы, среди которых она особенно отмечает образование, в том числе художественное. В то же время, я полагаю, что поворот камеры в сторону фотографируемого субъекта (и речь не только об автопортретах или селфи) в сочетании с иными типами интерфейсов взаимодействия между зрителем и фотографией, или же фотопроектом, может устанавливать отношения иного рода, противостоящие упомянутым выше процессам атомизации. Интерфейсы в данном случае — это модерируемые художником пространственно-временные условия встречи зрителя с фотографией, будь то выбранное для этого помещение и регламент презентации изображения или же то или иное программное обеспечение. Сборка из разных элементов события встречи



Лоретта Фаренхольц «kbo-Isar-Amper-Klinikum, Labor II (kbo Isar-Amper Clinic, Lab II)», 2017. Цифровая печать на линзовидной фольге. Предоставлено Galerie Buchholz, Берлин / Кельн / Нью-Йорк.

с фотографическим изображением образует комплексную связь между материей и смыслом, в которой элементы не просто пересекаются друг с другом, но, как утверждают Карен Барад⁵ и применяющий ее рассуждения к искусству Марк Сифер⁶, «запутаны», то есть все вместе реконфигурируются (или по крайней мере модулируют свои качества): в этой запутанности как-то иначе начинает работать как само изображение, так и интерфейс-инфраструктура его презентации — вместе с микросообществом, собранным из зрителей, имеющих в виду перспективу распада их временного коллектива или множества.

Очерчивание и прорыв

Я полагаю, что определенным образом настроенные интерфейсы встречи с фотографическим образом, нарушающие стандартные практики экспонирования в выставочном пространстве или же в ленте, способны вызывать не подозрение в субъективации фотографического высказывания, но наоборот, устанавливать вокруг него отношения диалога и сочувствия, взаимного интереса и определения границ между субъектами через взаимное познание. Примеры таких интерфейсов могут дать художественные практики как до-, так и цифровые. Общее в них — обустройство вокруг

фотографии, свидетельствующей прежде всего о самом фотографирующем субъекте, хотя и разными способами; а также — функционирование в рамках простых правил игры, устанавливающих ограничения для действий зрителей и одновременно эксплуатирующих технические особенности устройств, включенных в эти системы взаимодействия. Эти же устройства или же их настройки в процессе использования в данных интерфейсах в итоге обнаруживают в себе новые потенциалы средств коммуникации — оказываются взломаны художником/фотографом и коллективом, временно собравшимися вместе по поводу фотографии.

В случае нецифровой фотографии коллектив может собраться в телесной непосредственности для встречи с фотографическими образами. Нэн Голдин в 1980-х использовала для демонстрации своего проекта «Баллада сексуальной зависимости» привычный скорее для просмотра любительской фотографии интерфейс: слайд-шоу с помощью карусельного проектора, сопровождаемое саундтреком, составленным из музыкальных произведений ключевых для нью-йоркской культуры исполнителей⁷. Сам проект, представленный в этом интерфейсе в 1984 году, носил дневниковый характер — был результатом длительной документации жизни самой художницы и ее



Лоретта Фаренхольц «kbo-Isar-Amper-Klinikum, Labor III (kbo Isar-Amper Clinic, Lab II)», 2017. Цифровая печать на линзовидной фольге. Предоставлено Galerie Buchholz, Берлин / Кельн / Нью-Йорк.

ближнего круга. В повседневность героев фотодневника вписаны домашнее насилие, эпидемия ВИЧ, проблемы, вызванные чрезмерным употреблением психотропных веществ. Вероятно, самое известное изображение проекта — это автопортрет самой Голдин с синяками по всему лицу, оставшимися после рукоприкладства ее бойфренда, честно названный «Нэн через месяц после избиения». И если экспонирование такого проекта в формате выставки или книжного издания как будто должно ограничить его то ли репортажем, то ли портретом эпохи, то использование интерфейса коллективного просмотра слайд-шоу изменяет его тональность, перемещает из отстраненности репортажа в поле коллективного сопереживания и настраивает ситуацию столкновения с образом как катализирующую возможность диалога и рефлексии во взаимодействии — между зрителями, между ними и автором высказывания, а также культурным контекстом. Однако под вопросом находится воз-

можность восстановления этой ситуации в ретроспективном контексте институциональной выставочной практики. Не становится ли перенос⁸ кураторами MoMA слайд-шоу с саундтреком от The Velvet Underground и Нины Симон в контекст Нью-Йоркского Музея современного искусства конца 2010-х лишь пастишем, если не тем самым бидермайером, указывающим через уже устаревший интерфейс на дистанцию между сейчас и тогда? С чем здесь взаимодействует зритель: с фотодневником Голдин или исключительно с экзотическим типом экспонирования?

Тотальная практика самоизоляции в 2020 году, которая оставила миллионы людей по всему миру наедине с собой (и с фотокамерами), поставила новые проблемы перед организацией интерфейсов, в которых привычное субъективное высказывание могло бы сочетаться с компенсацией потерянных ситуаций коллективности. Именно в этих условиях цифровая фотография с ее дефолтным плохим ка-

чеством и поворотом к субъекту становится территорией эксперимента со вскрытыми пандемией особенностями коммуникации и производства высказываний сегодня. Художница Алиса Олева, которая обычно занимается перформативными практиками, принимающими формы или коллективных прогулок, или общения тет-а-тет, в своем проекте «Zoom Walk», созданном для самоорганизованной платформы «Работай больше! Отдыхай больше!» в 2020 году, организует коллективность удаленных друг от друга на сотни и тысячи километров участников с помощью моментальности и доступности цифровой фотографии и различных интерфейсов повседневной цифровой коммуникации. «Zoom Walk» — это коллективная прогулка разделенных расстоянием участников, которые одновременно выходят на улицы своих городов и отправляют в специальный чат в WhatsApp фотографии, которые они делают на ходу, настроив цифровое зумирование на максимум.

Моментальность съемки и случайность выбора объекта фотографии, который встретился участнику на прогулке, обеспечивают максимальную субъективность каждого индивидуального фотографического высказывания: почему выбран именно этот объект? как он выражает интерес или настроение человека? каково место субъекта фотографии по отношению к выбранному им маршруту и внутри него? В то же время зумирование — попытка сократить дистанцию между субъектом и окружающим миром и внедрения в него субъектности при сохранении безопасного расстояния, одновременно и прорыв взгляда к объекту, и компенсация одиночества изоляции. Схватывающим приемом в «Zoom Walk» оказывается включенная у пользователей WhatsApp по умолчанию настройка, из-за которой все полученные в чатах в этом мессенджере фотографии скачиваются в хранилище фотографий на смартфоне пользователя. Сотни фотографий разных людей-участников «Zoom Walk» вшиваются в память смартфона каждого из них, оказываются в том цифровом пространстве, где обычно хранятся личные фотографии, и таким образом размывают границу между тем, что говорит хозяин смартфона, и тем, что ему сказали о себе другие. По словам художницы, немаловажно и то, как различаются интерфейсы чата в мессенджере и хранилища

фотографий: если в первом случае сохраняется деление на я/ты, то во втором — все равномерно и равноправно распределено в сетке, grid, и каждый кадр обнаруживает себя в сочетании и контрасте с кадрами-соседями, в коммуникации с ними⁹. Думаю, что именно эта часть произведения, существующая в этом интерфейсе, с которой участники сталкиваются постфактум, — решающий момент настройки коммуникации и создания коллективности в условиях атомизации, инструмент противостояния последней, когда человек вынужден остаться наедине с собой. Ловким жонглированием интерфейсов камеры, чата и хранилища Олева дает пример того, как субъективное фотографическое высказывание может указывать на создание коллективностей даже в таких условиях.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Fahrenholz L. Scanners // Texte zur Kunst, no. 99, 2015. P. 56–60.*

² См. *Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 194–224.*

³ *Fahrenholz. P. 60.*

⁴ *Срничек Н. Капитализм платформ. М.: Дом Высшей школы экономики, 2019. С. 53.*

⁵ См. *Barad K. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, NC: Duke University Press, 2007.*

⁶ См. *Cypher M. How Difference Comes to Matter: “Intra-Action” and Mediation in Digital Art Practice // Visual Arts Research, vol. 44, no. 2, 2018. P. 1–14.*

⁷ *Мирзоев Н. Как смотреть на мир. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 63.*

⁸ *Goldin N. The Ballad of Sexual Dependency. Доступно по <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>.*

⁹ Аудиосообщения от художницы есть в распоряжении автора текста.

Сергей Бабкин

Родился в 1991 году в Москве.

Сотрудник Московского музея современного искусства, куратор, художественный критик.

Постоянный автор портала aroundart.org.

Живет в Москве.



Сашко Протяг «Фильм-песок», 2019. Предоставлено художником.

Алексей Кучанский

Толщиною с дисплей: границы микрополитического и редизайн себя

Возможно, ничто так решительно не уточняет рассуждение об индивидуальном, как недавние карантинные режимы существования. Объекты прежних сенсорных раздражителей (запахи из ресторанов, лучи лайтбоксов) больше не соотносимы с текстурами повседневности. Пиксель дисплея города — это колония микроорганизмов. Такие колонии сумели на время подвинуть антропометризм — архитектурный принцип, определяющий размеры дверных проемов, высоту этажей, ширину тротуаров и коридоров, а также вместимость общественного транспорта, магазинов, мест общественного досуга (парков, скверов и т. д.). Государственное администрирование телесностью, в свою очередь, больше не распознается как всего лишь репрессивное либо же нелепое: как и дверные ручки и кнопки лифтов, оно обрело экзистенциальное содержание.

Смертоносная микроорганизмика сообщает о неочевидно *короткой дистанции* между персональными существованиями, биополитическими протоколами и глобальной вирусосферой. Как, не игнорируя это сообщение, перепрошить границы личного? И как помыслить политический потенциал этой короткой дистанции? Попытка такой рефлексии неизбежно предусматривает некое новое соотношение индивидуального и общественного; а именно — их общей границы.

От топографии самости к производству субъективности

«Кожа — вот что разделяет богатый мир субъекта и субъективного опыта со свалкой разбросанных, лежащих без дела объ-

ектов», — такова казарменная логика дисциплинарных властных механизмов. Какими бы высокопарными ни были утверждения классиков европейской мысли о сущности человеческого, многих из них можно уличить в этом крайне наивном предубеждении. Микроорганические координаты, обусловившие необходимость держать дистанцию с окружающими в полтора метра, заставляют усомниться в странной конвенции о том, что границы индивида-субъекта предопределены его кожей.

Еще один повод пересмотреть это — глобальная борьба за переприсвоение поверхности дермы: реапроприрующие свои тела женщины, чьи ноги, лобок и подмышки покрыты шерстью, драг-квин, наслаивающие на свою оболочку косметику, транслюди, втирающие гормональные препараты в поверхность тела, и прочие партизаны(ки) от гендера заставляют индивидометрию поубавить свои имперские аппетиты. Кожа — это, как и всякое пограничье, поверхность неопределенного ведомства. Кожа — повод обойти вниманием бинарность внешнего и внутреннего и заметить многоуровневую, пронизывающую и наслаивающуюся процессуальность властных процедур.

Мишель Фуко представил весьма детализированную панораму процедур, подобных такому политико-«дерматологическому» администрированию. В своей лекции «Истина и ее юридические формы» французский исследователь власти говорит о *социальной ортопедии* — власти, воплощенной буквально в архитектурных формах (в зданиях школ, больниц, психиатрических клиник, фабрик и т. д.). Совершенной моделью логики такой ортопедии Фуко называет Паноптикон — идеальную

тюрьму, спроектированную Иеремией Бентамом, «более важным для нашего общества, чем Кант или Гегель»¹. Чтобы избежать конспирологического тропа, следует прояснить содержание «власти»: ее, как указывает автор, политически гораздо перспективнее понимать не как набор субъективных полномочий, но как внеперсональную продуктивную силу, обуславливающую существование как таковое и собственно его характер. В этом смысле власть не просто ограничивает те или иные желания и действия, но буквально задает им форму². Ортопедия здесь — это совсем не метафора; речь идет о функционировании технологических и физиологических (гигиенических, гимнастических, психотерапевтических и психиатрических, коммуникативных, фармакологических и т. д.) инструментов, придающих жизни оптимальные очертания, подобно тому, как ортопедия в медицине и ботанике помогает организму дольше оставаться в живых. Понятие ортопедии тем более показательно, что указывает на интернализацию нормативного телами управляемых.

Такое понимание власти несколько проясняет вопрос об упомянутой короткой дистанции между государственным администрированием телами и личными решениями граж-

дан(ок). Но все еще оставляет без внимания впечатляюще настойчивую привязанность отдельных индивидов или групп к интернализованному, равно как и усердное сопротивление ему (например, упомянутая борьба за поверхность кожи). Мне представляется, что эти привязанность и сопротивление (последнее нередко направлено именно на интернализованную нормативность, а не внешние регуляторы) разворачиваются в одном поле, которое, ввиду его значительной психической заряженности, невозможно ухватить инструментами дискурсивной аналитики Фуко.

Именно о таких, пронизанных отношениях власти, транссоциально-трансперсональных узлах высокого психического напряжения писал Феликс Гваттари, разрабатывая собственное понятие производства субъективности. По Гваттари, субъективность — принципиально синтетическая, гетерогенная дискурсивно-аффективная сеть, определяющая характер индивидуального или социального существования³. Опираясь на синергетическую модель, теоретик описывает субъективность как самоорганизованную систему, крайне чувствительную к своей биологической организованности, социальной ортопедии медленного действия и мгновенным аффективным транзакциям⁴.



Сашко Протяг «Фильм-песок», 2019. Предоставлено художником.

Субъективность *дивидуальна*. Она не ограничена кожей, но возникает как сингулярность множества молекулярных производственных процессов: пронизанного отношениями власти самопроизводства социума, экосистемными процессами, культурными автоматизмами и циркулированием-брожением аффектов⁵. Трансверсальному психоаналитику важно увидеть не предзаданный социальными и политическими процессами набор качеств, посмотреть в «сущность самости» и, оглядываясь на свое философское прозрение, топографировать эту самую самость. С оглядкой на свою психоаналитическую и политическую практику Гваттари желал, скорее, реапроприировать средства ее производства, отобрав (и тем самым перераспределив) у государства, рынка и культурной нормы право на культивирование субъектов. Именно поэтому он, в отличие от теорий, консервирующих гегемонию андроцентричной фамилистской субъективности, утверждал, что субъективность производима и воспроизводима.

Интериоризированные нормативные предписания (в отношении гендера, сексуальности или социальной субординации), в таком случае, predeterminedены дивидуальными потоками, входящими в субъективность как в самоорганизованную систему. Тогда как их стабильность обусловлена самовоспроизводящимся характером системы: предписания имеют экзистенциальное значение для субъективности, т. е. их стабильность есть некое обещание ее длительности⁶. Но созависимые отношения с властью, пронизанность ею совсем не свидетельствуют о персональной ущербности, а, скорее, ставят под сомнение собственно персональное, как мы его до сих пор понимали. Видимо, пришло время оставить в прошлом пафос героического отказа от личного в пользу более универсального общего интереса и обнаружить крайнюю *интимность* политических процессов, связанность отношений власти и само(вос)производства.

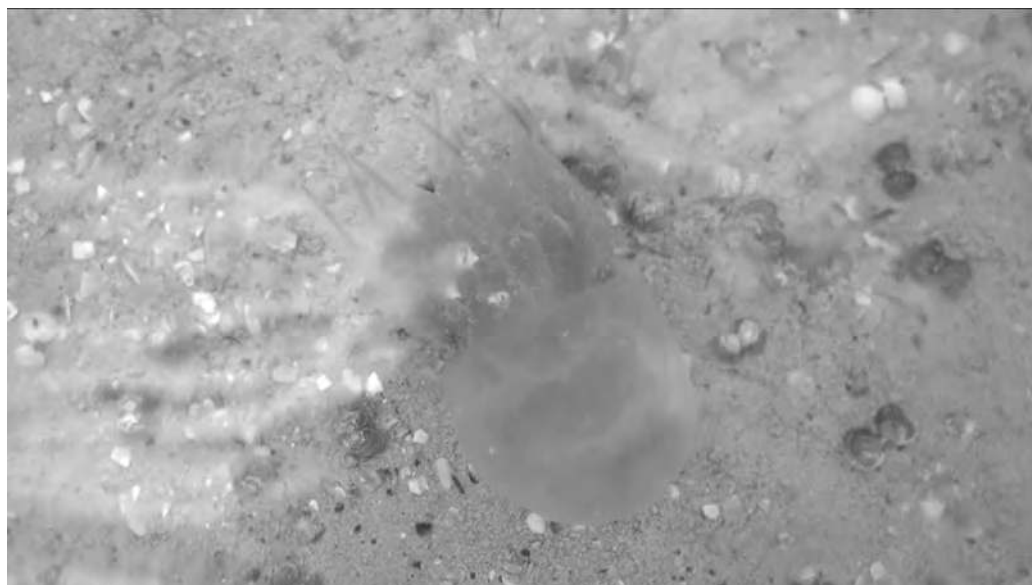
Гигиеническая косметика и молекулярная политика дисплея

Отправной точкой моего семиотехнобиологического гендерного пересобирания себя стало использование гигиенической косметики для женщин и соответствующих инструментов:

шампуней, гелей для душа, кремов для ухода за кожей, скрабов, пилинг-гелей, мицеллярной воды, лечебных масок и прозрачных лаков для ногтей, пилочек, разнообразных мочалок и спонжей, средств и приспособлений для депиляции. Кроме этого: гимнастические упражнения для феминизации фигуры и невызывающая женская одежда на грани с унисекс. Шелковистая легкость и незаметность этой мутации (явно стоящей в тени гормональных или косметических преобразований) обусловлена крайне грубыми мотивами: страхом физического насилия и бытовых трудностей, которых, ввиду моего социального положения (студент, живущий в общежитии в спальном районе, работающий с пожилыми и весьма консервативными людьми), не избежать.

Так или иначе, кремы впитывались в кожу, вызывая аллергию интернализированного, и мне стало крайне важно найти или изобрести некий альтернативный код для возникшего гендерного биосемиотического производства. Наверное, стоит уточнить, что этот код заведомо должен был быть синтетическим, без каких-либо претензий на естественность, так как провинциальное воспитание и университетское образование приучили меня не доверять формулам об открытии своей скрытой сущности и т.п.

Таким образом, именно в дивидуальном, интимно-неличном отношении мне кажется крайне важным фильм мариупольского режиссера экспериментального кино Сашка Протяга «Фильм-песок» (2019). Работа разворачивает некую атопическую⁷ перспективу, в которой вследствие непроясненных причин мариупольское квир-сообщество коммуницирует между собой посредством самодельного мессенджера, где квир-персоны застенчиво знакомятся и обмениваются переживаниями. События происходят на пляже. Закадровый голос, напоминающий внутренний диалог, несколько раз перебивает фонащий радиоэфир с гомофобскими воскликаниями. Вписанные в аккуратный интерфейс DIY-мессенджера сообщения время от времени появляются в кадре, что не может не вызывать у зрителей сильной тактильной ассоциации — кажется, что это сообщение пришло *мне*. Сами же персонажи анонимны и в отличие от профиля в мессенджере в кадре не появляются: это будто бы какие угодно персонажи.



Оксана Казьмина «Фантазировать классно», 2014. Предоставлено художницей.

Мне представляется крайне важным изобилие тактильных образов в этом фильме: кроме мессенджера, нередко появляются кадры, где оператор трогает окружающие предметы. Динамическая съемка, имитирующая взгляд человека, гуляющего по пляжу, как бы внутренних голос, тактильные ассоциации, анонимность, даже безликость персонажей — все эти кинематографические решения приводят к тому, что зритель, оператор и персонаж сливаются в одной фигуре. Но эта фигура — это *чья-угодно-фигура*. Протяг отказывается от самовыражения или отстраненного взгляда художника и препарирует материалы дивидуального общего, пересобирая его в иные эстетические референции.

Что касается технологии гендера, стоит отметить следующее: «Фильм-песок» располагает отношением между гомофобскими выкриками и коммуникацией квир-сообщества неконфронтационным образом. Работа деактивирует противостояния в пользу разработки тропов-«фильтров» для инсталляции мира в культурные дисплеи — не утопии без гомофобии или антиутопии тотальной гетеродиктатуры, но собранного здесь и сейчас. Эта мягкая разработка, как сказал бы квир-теоретик Пол Пресьядо, альтернативных мультимедийных техни-

ческих протоколов⁸, кажется мне крайне близкой плавности моего косметического ускользания: ее кажущаяся нерешительность — это лишь свидетельство внимания к локальным условиям, квирирующая сами способы дискурсивного самопроизводства и политических противостояний.

Аналогичная внимательность к конкретным практикам пользования технологиями и конвейерам собирания тела (часто полустихийного, структурного, а не преднамеренного, зависящего от множества рыночных сил дизайна, заместившего централизованную социальную ортопедию дисциплинарных обществ) свойственна видеоэссе киевской художницы и режиссера Оксаны Казьминой «Фантазировать классно» (2014). Работа мимикрирует под тревел-влог, рассказывающий об отдыхе на пляже. Однако вместо более типичных для жанра объектов (заката, волн или радостного загорающего человека) в кадре появляются обнаженные тела, чей пол преимущественно определить не удастся. Тела взаимодействуют с окружающей средой — гладят руками поверхность воды, нежно касаются песчинок, мнут пальцами ног болото и вообще ласкают окружающими текстурами чувствительные участки тела. В конце фильма персонаж мастурби-

рует, воссоздавая ритм волн. Несмотря на общую событийную насыщенность, фильм снят со статической камеры, что создает особый медитативный эффект.

Эта чрезвычайно красивая фантазия приглашает вообразить уже возможную негенитальную сексуальность. Такое приглашение имеет мало общего с программой эросексуалов со свойственной им объективацией окружающей среды — фильм Казминой сосредоточен, скорее, на сексуализации текстур и особом внимании к аутоэротизму. Помимо обращения к жанру влога, высвеченность кадров делает видимым средство съемки: камера становится непосредственной участницей этого технологизированного эксгибиционизма. Благодаря чему, а также изобилию гаптических образов⁹, поверхность кожи на экране, поверхность собственно экрана и сетчатки зрителей оказываются некой цельной мембраной-оболочкой, на которой разворачиваются молекулярные микропроцессы редизайна сексуальности — процессы тем более робкие и интимные, что строятся на основе привычного зрителю формата видео (влога).

Именно такого рода политику на периферии производства субъективности я хочу назвать политикой толщиной с дисплей: это работа на поверхности кожи, вовлеченность в выдуманные мессенджеры и внимание к текстурам. И напоследок следует прояснить: почему я вообще называю эти процедуры политикой?

Понятие молекулярной революции, разработанное Гваттари с целью осмыслить психоделическую и сексуальную революции 1968, сегодня требует уточнения, ведь неолиберальный индивидуализм, в отличие от фординдской диктатуры стиральных машин и бриолина законопослушности, лишь поощряет разного рода «самопознание». Комментируя практику дискурсивно-гормонального смещения Пола Пресьядо, соавтор ксенофеминистского манифеста Хелен Хестер замечает, что политическое значение проектов подобного самоэкспериментирования, в первую очередь, в том, что они способны показать на инструменты работы с субъективностью человека как с техноживой платформой, показать, что они уже доступны. Стать воплощением политического воображения, дабы создать условия множественных иден-

тичностей и форм политической субъектности. Проявить заботу о разнообразии, подвинув гетеронормативную и притворяющуюся естественной биотехническую гегемонию¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Foucault M. Power: Essential Works of Foucault 1954–1984. Ed. James D. Faubion, trans. Robert Hurley. New York: The New York Press, 2000. P. 58.

² Ibid. P. 119–120.

³ Guattari F. Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm. Indianapolis: Indiana University Press, 1995. P. 15–18.

⁴ О влиянии синергетики на трансверсальный психоанализ Гваттари см. Young E. B., Genosko G., Watson J. The Deleuze and Guattari Dictionary. New York: Bloomsbury Publishing, 2013. P. 296.

⁵ Guattari F. Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm. P. 1.

⁶ Guattari F. The Guattari Reader. Ed. by Gary Genosko. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996. P. 161–163.

⁷ Атопическую в том смысле, в котором Маккензи Варк пишет об атопичности компьютерной игры: Варк М. Атопия // Сеанс, 27 июля 2018.

⁸ Preciado B. Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era. New York: The Feminist Press, 2013. P. 33.

⁹ Гаптический образ — понятие, введенное Лорой Маркс. Этот особый тип образов, вызывающих сильные тактильные ассоциации, свойственен в первую очередь экспериментальным и авангардистским кинематографическим формам, тогда как более классическое кино с его притязаниями на зрительскую иллюзию бестелесного взгляда значительно внимательнее к визуальности как к более предпочтительному выразительному средству. Marks L. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000. P. VIII–IX.

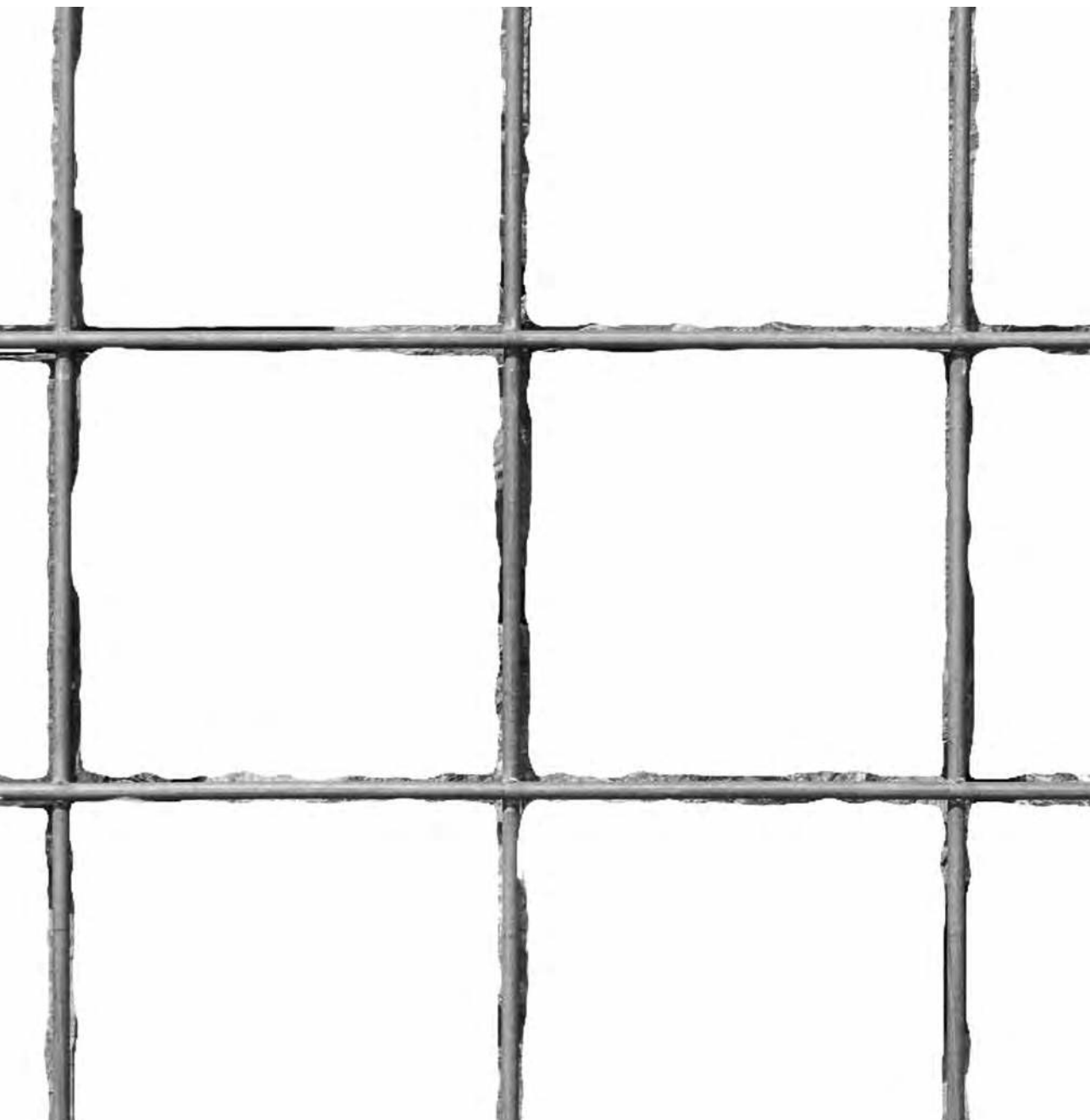
¹⁰ Hester H. Synthetic Genders and the Limits of Micropolitics // Displacement Issue #06, 2013. Доступно по https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/2732/1/synthetic-genders-and-limits-micropolitics#footnoteref2_yr23s5q.

Алексей Кучанский

Родился в 1998 году в Виннице.

Художественный критик, эссеист.

Живет в Киеве.



Сеть реального забора — формальный прототип.

Андрей Ишонин

Текст с неизвестным заглавием

— Здравствуйте. Очень рад вас видеть после столь долгого перерыва. Карантин смял меня, как использованную больным салфетку, но в то же время дал увидеть себя в этих с надрывами гранях. Я смог познакомиться с собой поближе и теперь хочу представить вас двоих друг другу. Надеюсь, это поможет интерпретации всего состояния.

Я опустил голову на изголовье кресла, закрыл глаза и максимально расслабился. На моих веках проявился образ аналитика и сказал мне:

— Начинай, иначе чайник закипит.

Я не придал этому значения: какая мне разница, я все равно кока-колу не пью и телевизор не смотрю.

background-color: # 000000

— Всем стоять! — кричит русский Бегби. — Этой телке разбили башку, и ни один мудак отсюда не выйдет, пока мы не найдем, кто это сделал¹.

После потасовки он вышел из паба, стилизованного под эдинбургский, смачно втянул в себя сопли с кровью, утопив их в носоглотке, и отхаркнулся, как настоящий дембель.

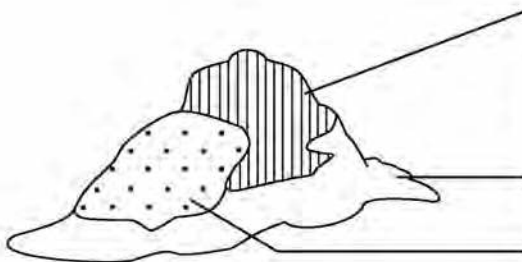
Я, кстати, не служил, хотя когда боксировал с «Витязями», те звали меня к себе на срочку.

Я хотел, но жизнь распорядилась иначе, мужицкий фарт прошел, не получилось, а нокаутирующий удар, энергия которого шла от челюсти до мозга пару лет, в итоге свалил меня в грязную лужу, куда и плюнул Бегби.

Оглядевшись, немного подвигавшись и осознав себя, я понял, что я — не лицо в луже, не лужа, а тот самый плевок. Я каким-то образом превратился в него, будто сняв свой символический скелет. Окружение растворилось в белом ничто. Пространство стало похоже на мир внутри фотографии, которую сделали в студии на белом фоне. В центре на плоскости, совершенно никак не выделенной, расположилась амебообразная харча. Густая, упругая. Она не перемешана в неразличимую массу, в ней прекрасно видны ее компоненты: кровь, сопли, слюна. Еще блестит так иронично, будто хочет понравиться. На одной из сторон красуются маленькие слюнявые пузырьки, они двигаются, лопаются, но меньше их не становится — живая gif-ка.

— Вода вскипела, ты будешь чай?

— Подождите, Виктор. Оказавшись на страницах «ХЖ», внутри белого кадра, с которого не сходит взгляд увлеченного читателя, я хотел бы передать привет Ивану Новикову и всем

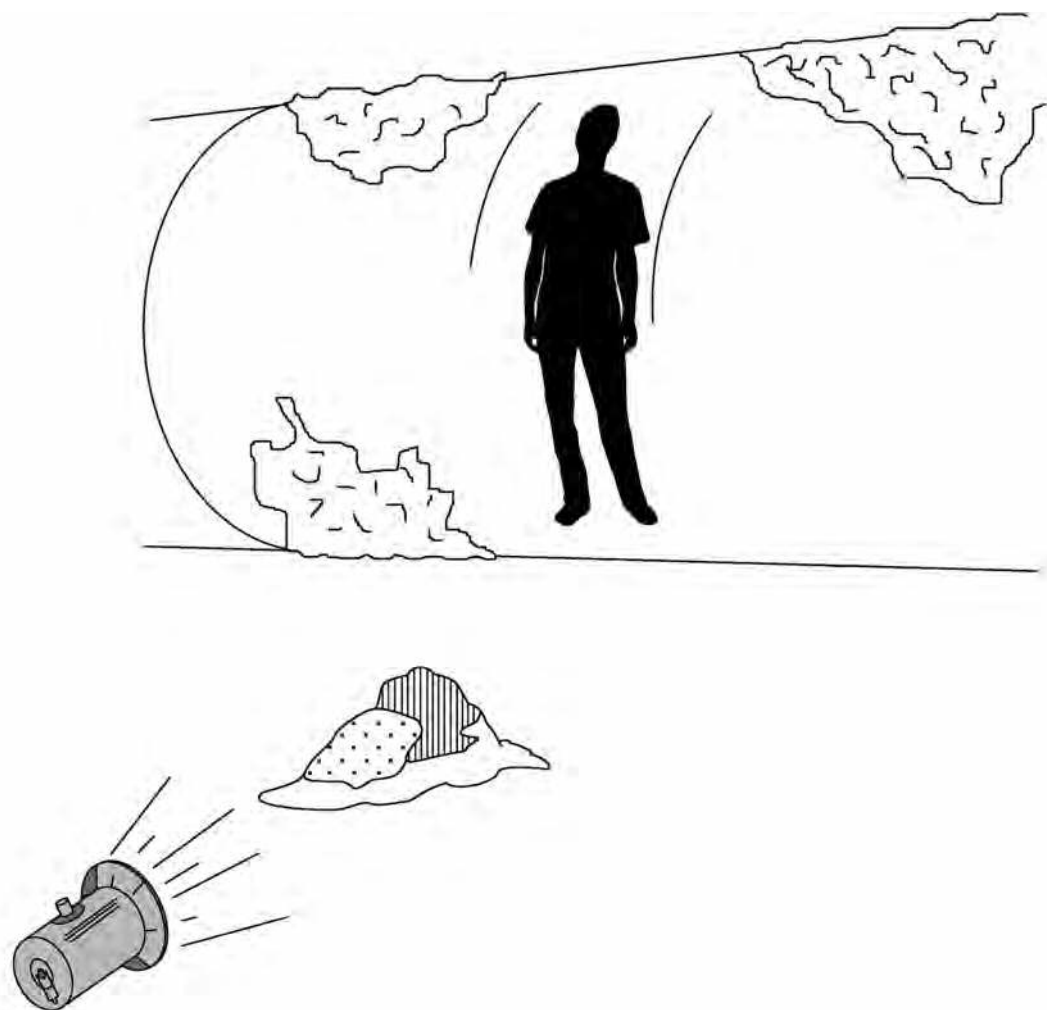


Кровь. Масштабный элемент внутренней системы организма. Он закрыт от взгляда. Циркулирует, выполняет транспортную функцию. Информационно насыщенный материал: рассматриваем его с транспортируемыми веществами.

Слюна. Рот. Область говорения. Индикатор желания. Область пожирания грубых масс.

Сопли. Нос. Орган дыхания. Фильтрация воздуха, то есть легкой и невидимой нами материи

Структура харчи.



Сгусток отбрасывает тень — мой силуэт.

остальным: «Hi, Ivan Novikov and vse ostalnye, I love you all». И став наконец видимым, я хочу, чтобы меня обняли, но я всего лишь гребаный продукт машинной печати.

Нам говорят, что через час

Доставят телеграммы.

Но мама не услышит нас...

Поговорить бы с мамой!²

Кофейная гуща проступила сквозь плавающие на поверхности чайники. Слова превратились в скрипящие на зубах черные пятна.

Маленький сгусток биологических жидкостей мне не представляется противным — он естественный, без контекста не несет ничего особо противного; и я люблю себя таким, какой есть. Но знаю, что другие люди, субъекты, граждане думают иначе. Для них эта вещь, наполненная бактериями, вирусами — болезнетворная масса, мусор, изрыгающийся из клеток внутри их тел. Она просачивается сквозь них и между ними, собирает микроорганизмы ротовой полости, органа-фильтра,

через который они дышат, и иные компоненты тела, что переносятся по сосудистой системе.

От нее нужно избавиться. Совершенно не допустимо, чтобы у белого воротничка, который предлагает в банке услуги кредитования, из правой ноздри текла сопля. Не для этого же он месяцами работал над улыбкой и отбеливал зубы.

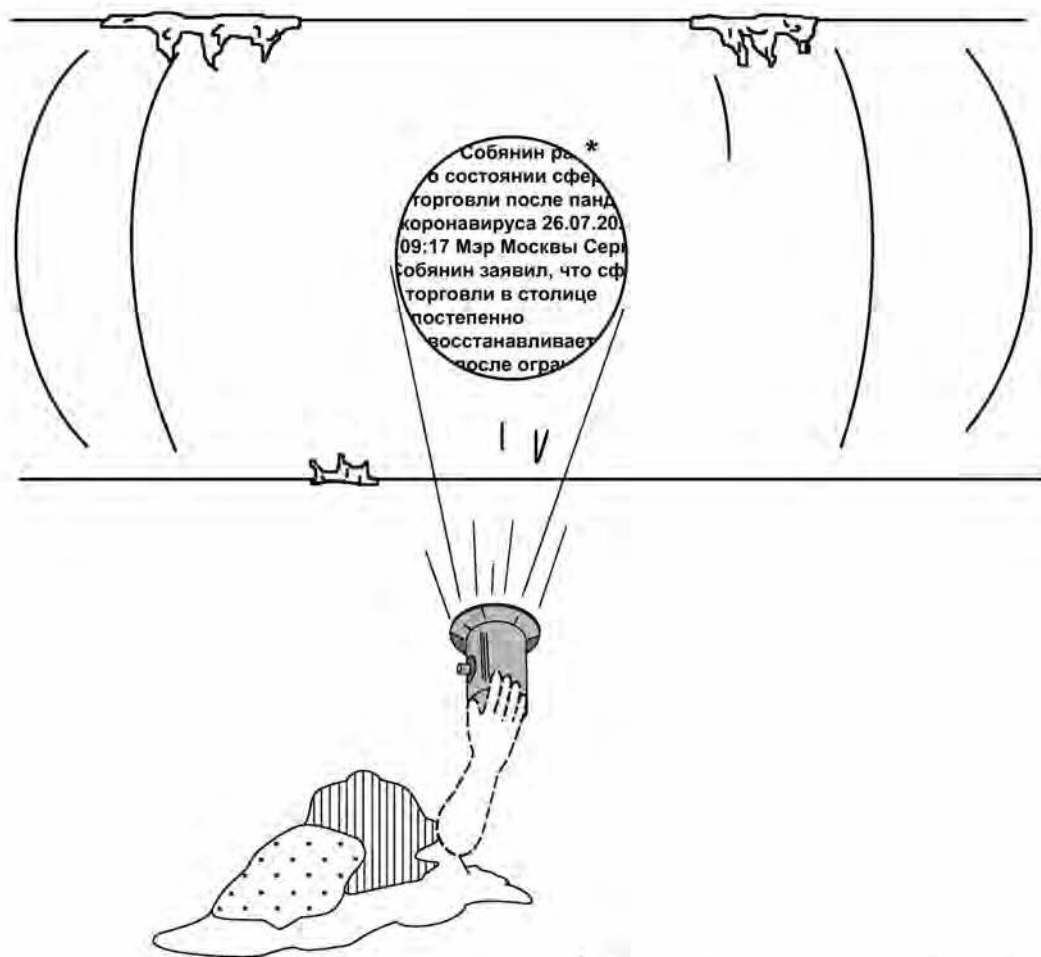
Сгусток является реальностью их организмов и информационным сундуком сокровищ. А отношение к нему — часть культуры. Кровь стекает в сливное отверстие, которое становится глазом, бедняк-художник учит плевать

девушку из высшего общества, а сопливый курьер из XX века заражает целый город людей будущего.

— Вода вскипела, ты будешь чай?

— Я буду воду из вскипевшего чая.

Из кружки я достаю металлический забор, который лежал там вместо сахара, и тут же явным становится его собрат в пространстве белой пустоты. Второй навис в горизонтальном положении над сгустком. Их разделяет сантиметров 15 высоты. Причем не видно, чтобы забор был чем-то закреплен на высоте, он буквально валяется на плоскости, но и сгу-



* Текстовый фрагмент с сайта «Газета.Ру»

Сгусток высвечивает текст на пруте сети.

Кто приходит после субъекта?

сток лежит там, однако между ними есть разница в высоте.

Забор подобен тем, что используют в Москве городские службы во время ремонтных работ. Он сеточный, квадратный по рисунку, имеет жесткие прутья, не образующие на пересечении петли, перегибы или узлы, они приварены друг к другу. Их толщина около трех миллиметров, а размер квадратов примерно 20 x 20 сантиметров.

Находящийся снизу сгусток биологических жидкостей несоразмерен сетке. Она не ориентирована на него и работает с гораздо большими объемами. Но что-то общее у них есть — это пафос российских корней и перекликающиеся оттенки желтой секреции и ржавчины.

Металлическая сетка не только способна разделять что-то своей плоскостью, но и может размечать пространство единообразными сегментами. Однако я не вижу массу, которую она разделяет, я вижу лишь ее, покрытую ржавчиной, как наростами, как корочкой после фритюра.

— Зубами на тротуар, быстро!³

Панировка притягивает, я бы укусил, не жаля и коренных.

Но феи больше их не забирают, бизнес потерпел закономерный крах. Шляпник теперь сидит в емяют-наоборот за свои изначально нерентабельные идеи, гоняет чифиры в загашенной⁴. Нет больше смысла в выпадении

зубов, время точить клыки. Феи повзрослели, побрились наголо, взяли бейсбольные биты и ходят по домам, отбирают деньги и отбивают терпилам память. Повезет, если останешься жив, а вот на сохранение бабушкиного сервиза не рассчитывай, он — триггер для них.

Мои проблемы с памятью — индивидуальная норма. Наиболее явно они выступают при и после дереализации. Я практически никогда не могу вспомнить, что именно со мной происходило, что я чувствовал, в каком пространстве-времени находился в моменты искаженного восприятия действительного мира. Но я прекрасно помню текстовые сообщения, в которых описывал свои ощущения. Поэтому когда мне требуется разъяснить собственные переживания, например, психиатру, я ориентируюсь на текст, а не на иконические воспоминания. То есть я не помню, что было позавчера, но помню, что в тот день я писал знакомому: «Сейчас чувствую, как клетки моего организма пытаются оторваться друг от друга». И только благодаря таким сообщениям и дневниковым записям я могу ориентироваться во времени. Но они не дают мне ощущение уверенности. Я всегда говорю немного о другом Андрее, чью внутреннюю жизнь будто не знаю.

— Вода вскипела, ты будешь чай?

— Пирожки с волосами мне никогда не нравились. Но я люблю просовывать голову



Андрей Ишонин «Горизонтальное положение», 2018. Фотодокументация перформанса. Предоставлено автором текста.

сквозь клетку в школьной тетради, только уши не пролезают, застреваю всегда.

Предполагаю, что сетка — это моя, а может, наша жизнь. Дело в том, что в образе, где я идентифицирую себя с мерзким сгустком, у меня нет знания о себе прошлом, о себе, встроенном в некоторую норму: где слова говорят последовательно, а параллельные линии не пересекаются. И когда мне нужно узнать о себе другого времени, о том, что натворил или даже что чувствовал в прошлом Андрей, этот сгусток достает фонарик и светит вверх на сетку. Освещенная область мала, светлое пятно гуляет по тонким прутьям, как свет от ручного прожектора по трубам диаметром туннеля метро. Это светлое пятно делает видимым текст на сетке. Последняя вся в письменах: законы, история, личные данные членов цивилизации. Осталось только найти те фрагменты, где упомянут «Андрей», и прочесть, что было с ним в любой из дней.

Но о сгустке как таковом записей нет. Он лишь вскользь упоминается в речах некоторых людей, и моих в том числе. Он не боролся с системой, не был ее прирожденным антагонистом. Доктор Дум, как и Нео — здесь лишь письмена, составные части развлекательных нарративов. Сгусток же остается на другом уровне, он второстепенен, незамечаем, ускользает с потоком дождевой воды в канализацию, где бездейственно плывет по течению. Камера марвеловских экранизаций не пойдет туда — у них мировые кинозвезды и миллионные постановочные бои.

— Вода вскипела, ты будешь чай?

— Мне нравится, что у тебя в сахарнице камни. Жаль, не растворяются. Хочу быть, как те черные кричащие грачи, которым школьники насыпали в кормушку амфетамин.

Сгустку определенно не хватает активности, бурления, действенного дрожания атомов для того, чтобы играть и следовать за интересами. А нужно ли ему вообще движение и откуда у него взялся интерес?

Этого требует его тень, которая образует человеческий силуэт на сетке; это моя субъектность, заключенная между строк.

Сгусток может передвигаться по прутьям, своим «телом» воспринимать гравировки на них, а в местах, где есть отверстия от отслоившейся ржавчины, проникать в расщелины и ямки.

О функциях сгустка я могу только догадываться. Хочется верить в его революционные возможности. А это в свою очередь: «Средство, условие, обстоятельство, необходимое для осуществления чего-н.» — определение «возможности» по Ожегову⁵.

Изменять действительность, которая меня не устраивает, — вот чего я хочу. Всю жизнь мне говорили, что я никто. Но я выкидываю русской изнанки. Я требую перемен, искусства, литературы и макарон.

В нашей стране любят каркаде, но это даже не чай. Подделка. А вот черный чай, взорвавший Капитолийский холм, на исторической родине признается и всегда признавался красным.

Читатель, если тебе что-то непонятно, позвони мне на мобильный: 8-903-126-25-75, или лучше напиши в Telegram — так мне будет спокойней.

Далее я оставляю для тебя немного свободного места, чтобы ты мог оторвать этот кусочек без вреда для содержания настоящей страницы и использовать его для перемешивания горячего и чарующего напитка.

Гутов обнимает.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Цитата из фильма «На игле», 1996. Реж. Дэнни Бойл. Русская озвучка от CP Digital.

² Маршак С. Веселое путешествие от А до Я. Доступно по <https://deti-online.com/stihi/stihi-marshaka/veseloe-puteshestvie-ot-a-do-ya/>.

³ Цитата из фильма «Американская история Х», 1998. Реж. Тони Кэй. Русская озвучка: West Video.

⁴ Загашенная камера — тюрем. камера, в которой содержатся заключенные, решившие выломиться из других камер. Универсальный дополнительный практический толковый словарь. И. Мостицкий. 2005–2012. Доступно по https://mostitsky_universal.academic.ru/1940/%D0%B7%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0.

⁵ Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь Ожегова. 1949–1992. Доступно по <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/26530>.

Андрей Ишонин

Родился в 1993 году в Москве. Художник.

Живет в Москве.



Джейкоб Кэсси «Без названия», 2005.

Алексей Боголепов

Искусство в эпоху нейроэксистенциализма

Описывая цепочку событий, предшествующую сюжету своего романа «Нейропат», канадский писатель и философ Скотт Бэккер делает жутковатую конспирологическую записку. В какой-то момент сильные мира сего, или, по меткому выражению автора, «*certain planners in certain places*», приходят к неутешительному выводу относительно будущего человечества. Какую бы модель или симуляцию они ни прокручивали, она всегда упиралась во всеобщий коллапс из-за нехватки ресурсов или общественной нестабильности. Причина этого — человеческий мозг: безнадежное нагромождение эволюционных атавизмов, структурно неспособное поддерживать долгосрочный проект рационального развития. В итоге на высшем уровне принимается решение взять эволюцию в свои руки и заняться лимбическим дизайном — создать при помощи нейрохирургии оперативников-управленцев с полным приоритетом внутреннего центра принятия решений и расчетов над эмоциями, инстинктами и желаниями. Эти «выпускники» и должны стать лидерами, теневой бюрократией, необремененной наследием каменного века и способной мыслить по-настоящему масштабно.

Ничем хорошим это не оборачивается. Результатом программы становится операция под названием нейропластика плоского аффекта, вместо идеального агента создающая социопатического монстра, для которого боль и удовольствие слеплены в единый ненасытный снежный ком, как для дофаминовых мышей из экспериментов Кристиана Люшера. Отчасти это можно списать на то, что ради завязки сюжета что-то должно пойти не так, отчасти на то, что Бэккер видит себя неохотным евангелистом, пытающимся найти баланс

между энтузиазмом и предостережением. Но от изначального вердикта нашей видовой некомпетентности так просто не отмахнуться, поскольку он представляет собой всего лишь приукрашенную версию селларсовской *научной картины человека*. Ее можно обобщить так: мы материальные объекты в материальном мире, один из двухсот с лишним видов приматов, животные — не наполовину, не на четверть, а на все 100%. Ни одно из приписываемых нами себе качеств не выходит за рамки органической биомеханики наших тел, а общество — это отыгрывание индивидуальной особью социальных алгоритмов.

Последние 30 лет эта картина активно дополняется данными о работе мозга на клеточном и молекулярном уровне. Сегодня когнитивные нейронауки — «главный биомедицинский фронт» и самый масштабный исследовательский проект в истории с объемом финансирования, исчисляемым сотнями миллиардов долларов¹. По этическим соображениям к людям в основном применяются неинвазивные методы с низкой разрешающей способностью. Но даже на этом уровне полученные данные решительно не подтверждают старую гуманистическую идею о сознании как первоисточнике решений и «картезианском театре», дающем более-менее корректный обзор самого себя через интроспекцию². Субъективно мы чувствуем только самые поверхностные, конечные проявления работы мозга, в отрыве от производящей их динамики, поэтому наше интроспективное знание себя очень ограничено. Наше восприятие легко обвести вокруг пальца, наша память неточна и постоянно переписывается в угоду себе, групповой солидарности и просто чтобы скрыть несостыковки, а наше мышле-

ние подвержено влиянию бесчисленных когнитивных искажений³. То, что мы ощущаем как единое сознание, на деле имеет модульную природу и состоит из множества механизмов, не всегда связанных и выборочно отключаемых — случайный хор «мокрых машин», развившихся отдельно, в ответ на разные давления среды, иногда в ущерб друг другу⁴.

Такая экстерниоризация себя, собственного образа, приводит к кризису интенциональности — представления о мире как наполненном акторами со своими намерениями и повестками. А поскольку биомеханическая модель сознания подразумевает атрофию таких донаучных категорий, как смыслонаделение и смылосодержание, Карузо и Фланаган описывают ее последствия как третью волну экзистенциализма — нейроэкзистенциализм⁵. Если экзистенциализмы Ницше и Сартра искали фундамент свободного выбора, смысла и морали в отсутствие религиозных или общественно-культурных авторитетов, то нейроэкзистенциализм ставит под вопрос материальное существование самого акта «выбора» и конста-

тирует исходящую из этого тревогу. Для Сартра разум все еще обладал автономией от детерминистских законов природы и сам контролировал свои действия как необъяснимое объясняющее, свободное вопреки всему. Нейродискурс трактует все эти ощущения как фигменты рекурсивного мышления — иллюзию, которую мы не можем не испытывать. Впрочем, есть и более простой аргумент «каузального исключения»⁶. Если работа мозга состоит из отслеживаемых нейрохимических процессов, то мифические термины «сознание» и «воля» оказываются каузально инертными (читай, безработными), и им просто незачем оставаться в обиходе. То есть нейроэкзистенциализм разрешает дуализм разума и тела не диалектическим, а элиминативистским способом. Перефразируя Пола Черчленда, психология — это нейрофизиология вслепую⁷.

Гуманитарные дисциплины традиционно заведовали интенциональностью, поэтому с их стороны такие радикальные притязания на территорию воспринимаются в штыки.



Джейкоб Кэсси «Без названия», 2013.

Целое профессиональное поле оказывается под угрозой разжалования до уровня «эвристических» разговорных практик. Стандартная реакция его участников — окопаться в районе пресловутой ложной эквивалентности «физиков и лириков». Но сами их ответы очень хрупки: они либо ставят на пути нейроповорота псевдопроблемы, изначально исходящие из употребления интенциональной терминологии (квалиа, сложная проблема сознания), либо ретируются к аргументации в духе «бога белых пятен» (пока рано утверждать, еще не все известно), либо просто производят софистские стенания и интуитивные заявления (нельзя же все вот так редуцировать). Также популярна комичная инверсия аргумента Черчлендов: наука — это плохая философия. У нее якобы просто не хватает концептуальных ресурсов, чтобы увидеть, что любая попытка выйти за пределы репрезентации сама себя вписывает в репрезентацию. Иногда нейронауки начинают новый виток этой интеллектуальной чехарды, предлагая исследовать нейрофизиологию гуманитарности⁸. Неподъемные психологические формулировки раскладываются в набор «простых проблем», в решении которых нет принципиальных ограничений, кроме технологических — например, как в мозгу конструируются различные нюансы опыта от первого лица, или как устроена сама уверенность в унитарности собственного сознания.

Некоторые гуманитарии признают, что битва ими уже проиграна и «префикс нейровыиграл, подчинив себе саму критику»⁹. Когда стихают выстрелы и рассеивается дым, эмпирические, измеримые, воспроизводимые доказательства все-таки одерживают эпистемическую победу над вещами, которые существуют только на словах. Мы уже живем в нейро-фармакологической реальности с антидепрессантами, медикализацией детского образования и проникновением нейродискурса в судебную практику¹⁰. Ожидается, что шах и мат в этой дискуссии поставит мозговой имплантант, открывающий дорогу к прямой стимуляции нейронов, а значит, и потенциально любых психических состояний. Но чем более «гуманитарна» дисциплина, чем дальше она отстоит от строгости научной методологии, тем сильнее в ней



Джейкоб Кэсси «Осевой разрез», 2020.

интеллектуальный рефлекс объявить все это «сциентизмом»¹¹.

Искусство можно назвать самой гуманитарной из всех дисциплин и самым спекулятивным уголком человеческого знания. Здесь неприкасаемость субъекта возведена в принцип, а механизм творческого порыва не подвергается сомнению, анализу или редукции. Его вообще не рассматривают как механизм. Искусство можно назвать и самым либеральным из *liberal arts* — не только благодаря гибкости связей между вложенной энергией и рыночной стоимостью, но и по причине наименее регулируемых стандартов качества. В искусстве разрешено делать самые безответственные и беспочвенные выпады и утверждения. Его очевидный блеф раскусывали много раз, но оно всегда собирает вокруг себя критическую массу последователей, будь то искренних или ироничных. Поэтому в целом художественный дис-

курс — это территория самой закостенелой интенциональности.

Если какая-то область искусства и могла проникнуться нейроэкзистенциальными веяниями, так это сайнс-арт. Но здесь чаще встречаются либо нарциссические акты, где художник играет в безумного ученого, либо декоративное использование визуального языка научных пособий, фМРТ и микроскопии. Второе направление получило название «нейро-арт» и представлено такими авторами, как Эндрю Карни, Энни Каттрелл, Сюзан Алдворт, и в ряде работ Хелен Чэдвик¹². На этом фоне очень симптоматично выглядит вездесущий кураторский язык о «диалоге» между наукой и искусством, скрывающий подлинную асимметричную динамику между ними. Наука не просит искусство о кооперации — это искусство не уверено в себе и стремится навязаться к науке в поисках рычагов для собственной легитимации. Для ученых искусство всегда останется в лучшем случае темой не первой важности, в худшем — досуговым развлечением или вовсе переводом материалов. Для художников наука — недостижимым авторитетом¹³. Джеймс Элкинс называет такой диалог «пьяной беседой», полной взаимного непонимания¹⁴. У историков и кураторов обычно очень слабый уровень интереса и погружения в технические детали, а такая фундаментальная вещь, как научный метод, остается абсолютно неосвоенной территорией для искусства. И напротив, ученые, пишущие о художественном восприятии, будто бы находятся в счастливом неведении относительно низкого качества работ, которые они используют в своих исследованиях.

Где же находится точка входа для теоретически проработанного искусства, осознающего свое положение в мире, изменяемом нейроэкзистенциализмом — в мире, где субъект вынужден жить со знанием собственной иллюзорности? Вернемся к Бэккеру, который разрабатывает свой собственный бренд нейроэкзистенциальной тревоги под названием семантический апокалипсис¹⁵. С одной стороны, он совпадает с упомянутым выше развенчанием культа смысла, его «теоретической» смертью. Но смысл умирает не только для нас, но и через техно-медианное разрушение его когнитивных экологий. Мы оказы-

ваемся в окружении огромного количества «псевдоагентов», заточенных под взлом нашего доверия и эксплуатацию нашего анцестрального ландшафта когнитивных уязвимостей. Знакомые примеры — чатботы, разговорные интерфейсы и медийное поле, искажающее оценку среды преобладанием сигналов об опасности. Бэккер также упоминает фильтр-пузыри в интернете, где отсутствие сдерживающих контрперспектив и сплетение ложных убеждений с групповыми идентичностями запустило коллапс всей системы межличностной коммуникации.

Здесь открывается довольно обширное пространство для критики «лимбического капитализма»¹⁶ как системы в состоянии компульсивного поиска сверхнормальных стимулов и траекторий самообмана. Исторически и само искусство самозабвенно участвовало в этом процессе через «погоню за красотой» и чувственным удовольствием. Сознательный интерес к воздействиям, вызывающим автоматичные и гарантированные реакции, присутствует в традиции работ, эмулирующих экспериментальные среды — от «Time Delay Room» Дэна Грэма (1974) до наблюдательных комнат Валентина Фетисова. В более легкомысленном ключе это же можно усмотреть в психосексуальной живописи Лизы Юскэвидж или серии «Выбор Народа» Комара и Меламида. Искусство, работающее с оптическими иллюзиями, имеет довольно плохую репутацию в арт-историческом нарративе (исключением являются художники движения «Light and Space»), но тоже вплотную подходит к этой проблематике. Если перевести его фокус на осечки и сбои в мышлении, можно представить себе *когнитивный оп-арт*, без обязательной визуальной составляющей.

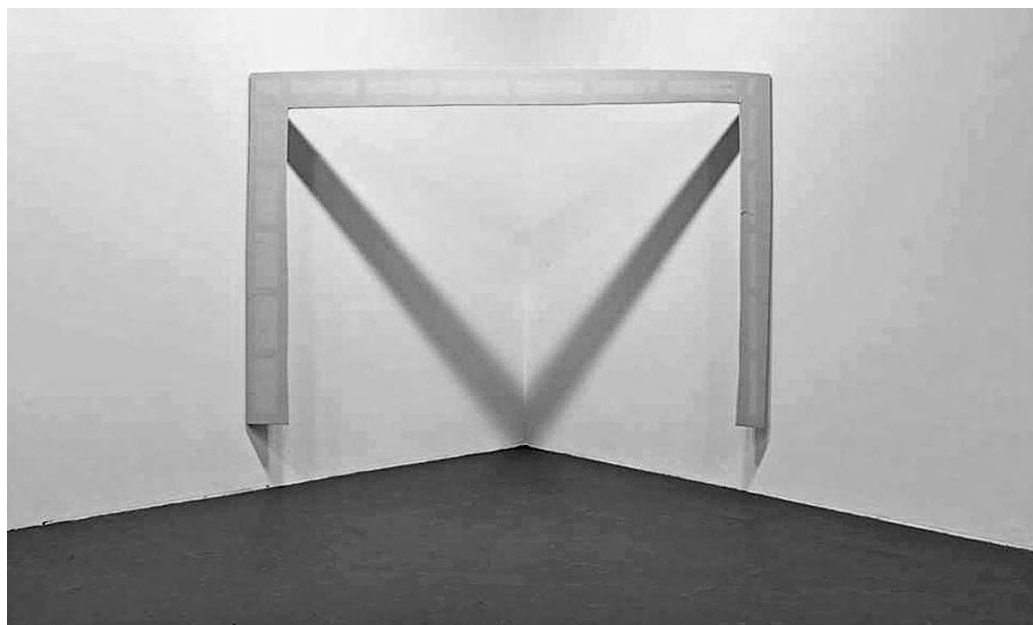
Эти практики объединяет прощупывание фактуры собственных глубинных ограничений, поиск мест приложения давления на базовые границы восприятия. На обратной стороне этих границ находится собирательное качество *нейронеразличимости*, своеобразная золотая жила для будущего промышленно-коммерческого освоения. Обладающий им объект структурно противостоит обработке мозгом именно благодаря эксплуатации ландшафта распознавательной и аналитической механик. Отдаленный, но не невозможный

сценарий — использование нейронеразличимости в качестве художественного медиума, выстроенного «снизу-вверх» в реальном деловом сотрудничестве с нейронаукой. Стоит сразу заметить, что через эту концепцию можно (и даже правильнее) рассматривать и большой пласт уже существующей материальной культуры с особым уровнем техногенности, где человеческий инженерный вклад заключается в том, чтобы запустить сложный аналоговый процесс, не встречающийся в чистом виде в природе, создав для него только самые общие условия. В искусстве такой метод с очень ограниченным успехом применяется в процессуальной абстракции. Результат не гарантирован, но периодически удается достичь специфического сопротивления попыткам пристыковать какую-либо репрезентационную или дискурсивную рамку.

Участие средовых факторов в создании работы вносит набор паттернов, которые сознание неспособно сгенерировать через субъективное творчество. В этом усматривается эпистемическая параллель с контринтуитивностью научных открытий: работа, сопротивляющаяся распознаванию, требует тех же ког-

нитивных усилий, что и сопоставление научной картины человека с тем, что мы знаем о себе по наитию. Отсутствие интерфейса не дает вниманию подойти слишком близко к порогу рефлекторной радости узнавания. В ранних и наиболее известных картинах Джейкоба Кэсси это было достигнуто зыбким недозеркальным качеством поверхности, полученным при помощи электролиза в гальванической ванне — процесса, который он отработал на панцирях лобстеров. Это пример процессуального сокращения роли автора — своеобразного шага навстречу нейроэкзистенциальной угрозе «вечно уменьшающейся агентности»¹⁷. На второй выставке были показаны постинтенциональные формы с неровными краями, оставшимися после обрезки регулярных холстов, акцентированные собранными специально для них подрамниками. Последний проект Footage состоит из фотографий поверхности листов ОСП с сугубо промышленной фактурой, на которой глазу негде остановиться.

Типовая критика процессуальной абстракции характеризует ее как импотентное искусство, не представляющее опасности для су-



Джейкоб Кэсси «Без названия (уточнение неоднозначности)», 2013.

ществующих властных динамик. Ключевое качество современности как раз заключается в том, что в сопоставлении с масштабом нейроэкзистенциальных мировоззренческих сдвигов прагматизм таких упреков начинает казаться слишком локальным и теряет приоритет в экономике внимания. Джерри Фодор как-то сказал, что если мои желания и убеждения не являются причиной моих действий, «то все, что я когда-либо знал — ложь, и это конец»¹⁸. Вероятно, что масштаб и контринтуитивность этого шока превзойдут эффекты предыдущих экзистенциализмов, и продлится он дольше. Уже давно оказавшись вне христианской палеоэтики «искупления через самоистязание», мы до сих пор не можем поверить, что возможен как вечный режим грешного удовольствия, за которым не последует расплаты (лимбический капитализм), так и незаслуженный, неожиданный апокалипсис, который с той же вероятностью может нас настигнуть, даже если мы все сделаем правильно.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Статистика Национальных институтов здравоохранения США за 2012–2017 годы.

² *Dennett D. Consciousness Explained. Back Bay Books, 1992. P. 107.*

³ *Bakker S. Back to Square One: toward a post-intentional future. Scientia Salon, 2014.*

⁴ *Levy N. Choices Without Choosers. Toward a Neuropsychologically Plausible Existentialism. // Neuroexistentialism. Meaning, Morals, and Purpose in the Age of Neuroscience. Oxford University Press, 2018. P. 115.*

⁵ *Caruso G., Flanagan O. Neuroexistentialism. Meaning, Morals, and Purpose in the Age of Neuroscience. Oxford University Press, 2018. P. 2–5.*

⁶ *Glannon W. Behavior Control, Meaning, and Neuroscience. // Neuroexistentialism. P. 153.*

⁷ Psychology is folk neuroscience

⁸ *Irvine E. Consciousness as a Scientific Concept. A Philosophy of Science Perspective. Springer Science, 2013. P. 9.*

⁹ *De Vos J. What is critique in the era of the neurosciences? // Neuroscience and critique. Exploring the limits of the neurological turn. Routledge: 2015. Прочитано в статье Филатова А. Что нам делать с нейронауками? От эпистемологии подозрения к эпистемологии заботы // Социология власти. № 2,*

2020. Также см. различные «компромиссные» позиции, такие, как прагматизм Деннета и иллюзионизм Кита Франкиша.

¹⁰ Внедрение в юридическую практику подробно раскрыто в сборнике Карузо и Фланагана. По утверждению Бэккера, медиализация подрывает основания для личностных суждений, а «внутренняя самодисциплина» в некоторых контекстах объявляется недопустимым или даже вредным дискурсом.

¹¹ Ася Филатова цитирует Роджера Кутера о том, что отстаивание свободы перед лицом монолического авторитаризма науки — это «профессиональный долг» любого критического мыслителя. В более свежей полемике, связанной с борьбой за права уязвимых групп, используется обвинение в пристрастии к научному методу и рациональному мышлению как признаку привилегированного белого евроцентризма.

¹² *D'Souza C. Art and Neuroscience: The Historical Emergence and Conceptual Context of Neuro-Art. Jacobs University, 2012. P. 19*

¹³ Это было хорошо заметно на недавней выставке «Новая антропология» в Институте физиологии имени И.П. Павлова, где сотрудники института демонстрировали доброе снисхождение к выставленным работам, как к невинным играм в лаборатории, а один ученый на дискуссии тактично признал за художниками приоритет в «вопросах эстетики».

¹⁴ *Elkins J. Aesthetics and the Two Cultures. Why Art and Science Should Be Allowed to Go Their Separate Ways // Rediscovering Aesthetics. Stanford University Press, 2009. P. 34.*

¹⁵ *Bakker S. On the Death of Meaning // New Directions in Philosophy and Literature. Edinburgh University Press, 2019. P. 164*

¹⁶ *Courtwright D. The Age of Addiction. Harvard University Press, 2019. P. 6.*

¹⁷ *Nadelhoffer T. The threat of shrinking agency and free will disillusionism // Conscious will and responsibility: A tribute to Benjamin Libet. Oxford University Press, 2011. P. 173–188.*

¹⁸ *Fodor J. Making Mind Matter More. // A Theory of Content and Other Essays. MIT Press, 1990. P. 137–159.*

Алексей Боголепов

Родился в 1985 году в Выборге.

Художник.

Живет в Санкт-Петербурге.

Георгий Литичевский

Своевременность культурославия

Глеб Смирнов. ARTODOXIA.
Москва-Венеция: РИПОЛ классик, 2019

*О, жрец мой, защити же божество твое
(ιερεὺ διαφύλαξόν μ', ἵν' ὦ σοι ξυμπότης)
Аристофан «Лягушки», 298*

Этимология слова «культура» восходит к земледелию, будучи производным от латинского *solo* — выращиваю. Пожалуй, только к XVIII веку, постепенно, благодаря фигуральным оборотам, вроде *cultura morum* — «укрощение (воспитание) нравов», оно приобрело значение не только аграрно-ботаническое, но и гуманитарно-духовное. В XX веке «культура» выдвинулась на авансцену словоупотребления. Ведь это век культурных революций, продвижения культуры в массы и рождения массовой культуры. Век всевозможного культурного строительства, но и оппозиции «культура vs цивилизация». Став одним из главных слов столетия, оно вызывало и отторжение — услышав его, хватались за пистолет, противопоставляли контркультуру и субкультуры. На основе этого слова выдумывались новые словообразования — от издевательской «культур-мультир» до серьезных «культурологии» и «мультикультурализма».

И вот в начале третьего тысячелетия отечественной аудитории предъявлен термин «культурославие». Возник он не позднее 2004 года как полемически-публицистический в обстановке напряженного и тревожного противостояния деятелей современного искусства и квази-клерикальных активистов. Впрочем, тогда культурославие, как некий желанный новый культ, было противопоставлено не прямым погромщикам современной культуры, а некоему непомерно раздутому культу «спор-



Гюстав Доре «Рай». Иллюстрация к «Божественной Комедии» Данте, 1861.

топоклонства». С тех пор ситуация вокруг искусства стала внешне более спокойной. Вандализм-фемидо-крючкотворный энтузиазм сменил ориентацию, вроде бы сняв искусство из-под своего прицела (надолго ли?). В свою очередь некоторые известные спортопоклонцы теперь сочетают привычную ристалищную обрядовость со щедрыми приношениями на алтарь культуры. Но изобретатель «культурославия», Глеб Смирнов, не дал утонуть своему

изобретению в пучине публицистических мимолетностей и связал его с центральной темой фундаментального трактата, озаглавленного словом «Artodoxia», греко-латинским двойником русского «словонова».

Сама же тема трактата вовсе не сводится к судьбам словоупотребления, и автор готов в перспективе расстаться со своими выразительными неологизмами — после «обретения лучшего» наименования для того предмета, который на самом деле его занимает. К тому же и «трактат» — это, скорее, условное определение книги особого жанра, на самом деле — словесно-образного артефакта. «Artodoxia» Глеба Смирнова — это завораживающий калейдоскоп фигур мысли и афоризмов, виртуозных каламбуров и блестящих цитат, перемежаемых множеством репродукций и виньеток. Пересказать эту книгу, не исказив, вряд ли реально, но можно поделиться впечатлениями, которые она производит, и соображениями, возникающими при ее чтении.

Вполне допустимое впечатление: трактат — это третья часть своего рода книжного триптиха. Две другие — монография о творчестве Палладио и мемуарно-эссеистический сборник «Метафизика Венеции». Все три книги разножанровые и разнохарактерные, но объединенные не только одним автором, но и общим чувством. Упоминание чувства при этом опирается не только на впечатление, но и на авторскую программу. Дело в том, что в «Артодоксии» речь ведется о новой (или если не новой, то вновь явленной) религии, и основанием этой религии являются не Писание и догматы, а особое религиозное чувство. Религия, о которой идет речь — «сверх-экуменизм», возвышающийся над всеми формами теизма и атеизма, а именно — религия культуры.

Может показаться, что Глеб Смирнов своим пророчеством и проповедью снова окунает читателя во времена Джона Рескина, в эпоху романтизма и в русский Серебряный век, когда идеи религии красоты были небывало популярны. Но если у Рескина и многих других такая религия была скорее метафорой, то в новейшем трактате представлены результаты труда по структуризации нового символа веры. Артодоксия приравнивается к третьему Завету Иоахима Флорского, объявляется религией того самого Царства Духа, которое про-

возвещал средневековый для кого-то святой, а для кого-то ересиарх.

Читатель, которого не отпугнет погружение в драматическую атмосферу актуализации дискуссий латиноязычных книжников о соотношении этического и эстетического в судьбах человечества, очутится одновременно и в густом «сумрачном лесу», и в широком поле то витиеватых, то шутливых медитаций. Как и следовало ожидать от текста, в заглавии которого присутствует корень *art*, культура и искусство приравниваются друг к другу. Автор охотно соглашается с Шиллером в том, что искусство — это единственное подлинное богатство человечества. И единственный достойный предмет религиозного почитания в нынешние «беззаветные» времена, пришедшие на смену старому и новозаветным эпохам. Артодоксия может быть опознана как религия, так как у нее есть свои герои и мученики, свой мартиролог, «обетованные земли» и «нежная инквизиция», а также многое другое в таком роде. А самое главное — у нее имеется свое представление о рае, элизиуме, в котором найдется место не только творцам и создателям — «искусстводелам» и «творянам», но и преданным «искусствоглотам» и «искусствоедам». Сюжет Элизиума объединяет трактат с «Метафизикой Венеции», в заключительной главе которой дается яркое и подробное описание рая эстетов.

Некоторые пункты беззаветной сверхновой благой вести могут показаться противоречивыми. Она одновременно и демократична и элитарна, сверхэкуменична и европоцентрична. Она безгранично экстерриториальна, ориентирована на *mental travelling* и в то же время не чужда ностальгии по уютной локализации, сквозящей в воспоминаниях о колониях художников и даже в мечте о грядущем Граде (ковчеге) «сторонников настоящей книги», например, Летебурге Даниила Хармса. Противоречивые вести новой веры, при полном отсутствии каких-либо жестких предписаний и запретов, могут быть восприняты как признаки открытости и незавершенности вечно юного религиозного чувства. Ведь именно чувство структурирует этот духовный проект. В отличие от страха и любви, которыми были пропитаны прежние заветы, нынешняя беззаветная религия основывается на смехе, на чувстве юмора. Возможно, для кого-то это само по себе прозвучит смешно, особенно в пересказе, но

нужно учесть, что речь идет не о вульгарном гоготе, а о метафизическом юморе и о смехе, наследнике гомерического смеха, священного хохота, раскаты которого слышны лишь при наличии очевидно особых духовных акустических устройств. Религия и юмор — две вещи несовместные? Но автор и сам готов признать свое вероучение ересью. На беззаветном уровне разницы между религией и ересью не существенна. Хотя в книге есть глава «Священная война», повествующая преимущественно о внутренней «духовной брани», на самом деле между строк по всему трактату разлит мед священного мира (мирный переход к эре свободного Духа) и бесконечной веротерпимости.

Провозвестник «артокефальной религии» соглашается с античником Фаддеем Францевичем Зелинским в том, что действительным ветхим заветом европейской религиозности была не Тора, а греко-римская культура. Не будет ли тогда еще более артокефальным признание, что самым доподлинным ветхим заветом религии искусства было само чистое искусство, то есть Откровение, данное дорелигиозным, пещерным визионерам, которые опознали в неровностях и шершавостях наскальных поверхностей силуэты виртуальных бизонов и мамонтов и тем самым совершили первоначальнейшее чудотворство? А уже потом примчавшиеся на готовенькое все верования и религии в течение тысячелетий пытались поставить своих отцов-художников себе в услужение, они-то и были новым заветом в самых разных редакциях. В новейшей ситуации беззаветного освобождения искусство, закалившись и окрепнув в непростых, но и не бесплодных, отношениях с религией, вернулось к самому себе, вобрав в себя опыт всех ветхих и новых заветов. Хотя сам автор такого признания не делает, но, кажется, оно все же допустимо и не так уж идет вразрез с общим направлением трактата, коль скоро в нем сообщается, что уже «среди пещерных людей», хоть и изредка, встречались «смешливые персонажи».

Дотошный читатель, в том числе из круга сторонников книги, обнаружит в артодоксии также начатки и семена артодигии (по аналогии с теодицеей). Что закономерно — там, где есть мученики, святые, Рай и т.п., бывает и отчаянно-смелый суд, а затем и вероятное оправдание, подобные тем, которые устраивали своим высшим существам в иудейской тради-

ции Иов, а в греко-римской — Эпикур. В трактате суду подлежит все же не само искусство — очевидно, для автора оно совершенно, идеально, неподсудно и не нуждается в оправдании, — а только отдельные его проявления, не достойные его идеальной сущности. Особенно это касается современного искусства, которое нередко может быть замечено в грехе «современничанья». «Невнятно-безответственной» современности противопоставляется идеал «своевременного» искусства. Автор делает уточнения и даже позволяет себе художественно-исторические прогнозы. По его мнению, будущее за искусством, твердо стоящим на фундаментальном знании художественной традиции и вооруженном новейшими технологиями. Это искусство экранное и компьютерное по преимуществу.

Прогноз, который может показаться неожиданным сужающим перспективы духа, который, как это можно было вычитать на соседних страницах, не очень-то отныне и нуждается в артефактах и иных вещественных воплощениях, включая экранные и высокотехнологические. Восприятие, снабженное силой и остротой освобожденного духа, способно обнаружить этот «животворящий дух» в чем угодно — и в «модуляции голоса», и в «молчании в унисон», и в «выбившемся локоне и в случайном взгляде на улице», в «запахе страниц детской книжки», «вкусе снега», «элегантной пощечине» — «перечень неполный». Искусство, позволим себе предположить, как и дух, «веет, где хочет». Артодоксия ведь и правда равно благосклонна и к Гомеру, и к комиксам, и ко всякой «лепетации». Отчего же столь методично из артокефального искусства будущего изгоняется живопись, особенно масляная, апология и ниспровержению которой посвящены одни из самых ярких страниц трактата (впрочем, неярких страниц в нем и нет)?

Думается, в духе общей мягкости новейшей благой вести о духе, прогноз развития искусства тоже мог бы быть мягче, если бы в вероучении более весомо была представлена артодигия. Предмет, не чуждый и авторитетам, на которые делаются ссылки в трактате. С почтением упоминаемый Жан-Жак Руссо был не только автором любезного артодоксии тождества доброго и прекрасного (*le bon* и *le beau*), установленного в «Новой Элоизе». На сцене культуры он выступил, прежде всего, со своим

знаменитым «Discours», в котором выдвинул тяжкие обвинения в адрес наук и искусств, а точнее — вообще в адрес культуры и цивилизации. Его самого потом многие обвиняли, Вольтер больше всех, что он хочет вернуть человечество к хождению на четвереньках. Руссо не оправдывался и никогда не отказывался от своей критики культуры. Но зато, как и полагается в последовательной культуродии, он нашел и оправдание культуре, хотя и с оговорками. В своем ответе Августу Станиславу, польскому королю в изгнании и герцогу Лотарингскому, Руссо сравнивает те несчастья, которые принесла цивилизация человечеству, с неизлечимой болезнью, но это не причина отказываться от культуры. Коль скоро назад дороги нет, то сама же культура может быть если не настоящим лекарством, то паллиативом, пусть не устраняющим болезнь, но хотя бы утешающим больного (*moins au besoin qu'au temp rament du malade*). Руссо в этом отношении был не первым — достаточно вспомнить древних киников, — но после него критика и самокритика культуры перестала быть чем-то экстравагантным, превратившись в почти неотъемлемую компоненту осмысления культуры.

Искусство будущего, вероятно, не сведется все же только к «оживлению картин» при помощи анимации, дигитализации или иных «технологий» внехудожественного происхождения. Старые технические приемы могут оказаться неожиданно живучи как раз потому, что сделают ставку на критику и самокритику, на самопереопределение и, таким образом, на потенциальное самообновление. Та же масляная живопись — это не только холст, масло, не только иллюзионистский или колористический перфекционизм, исчерпавший себя «маслизм», но и частный случай в такой сложно структурированной организации, как картина. Картина в принципе все равно, написана она маслом, темперой или акрилом, спреями или даже цветными карандашами по холсту. Современная картина может быть также и своевременной именно потому, что может быть картиной-объектом, картиной-инсталляцией, картиной-саморефлексией. Ей доступна самокритика, суд над собой — пинакодиция.

Но, пожалуй, нет ничего более бестактного, чем непрошенные советы. Возможно, артодоксия, усилив самокритическую компоненту, расширила бы потенциальный круг своих сторон-

ников, включив многих искусствовборцев и контркультурщиков (ведь многих из них отличает и яркость, и действительная артистичность) как раз по статье культуродии. Возможно, когда-то так и будет, и появится расширенная редакция трактата или будет написан новый трактат. Или у новейшего учения появятся ответвления, ведь ересям свойственно порождать новые ереси, конкурирующие или дополняющие друг друга. Но сейчас автор трактата, конечно, озабочен не судьбами учения, а, несомненно, его чистотой. Его учение сродни учению стоиков, а стоикам не страшно одиночество.

О, *beata solitudo*, о, *sola beatudo* — «о, блаженное одиночество, о, единственное блаженство». Эти слова по ошибке приписывали главному стоику Рима Сенеке. Хотя на самом деле они были написаны в XVI веке, без Сенеки и его писем к Луцилию, с их похвалами одиночеству-*solitudo* тут, конечно, не обошлось. Поэт Марциал, современник, земляк и даже знакомец Сенеки (они оба родом из Испании), тоже воспевал одиночество, но не в рассуждениях, а в стихах. «О, как приятно одиночество в повозке без кучера» (*O iucunda, covinne, solitudo* — *Ep.*, L. XII, XXIV). Однако любовь к поэтическому одиночеству очень по-римски совмещалась в нем с самым живым увлечением цирковыми зрелищами. Им он посвятил отдельную книгу — «*De spectaculis*». Но и иные его сочинения посвящены страстям состязаний, особенно бегам конных квадриг (напр. *Ep.*, L. X, L). То есть будучи беззаветным служителем муз, он также разделял с цирковой толпой общее поклонение ее кумирам.

Вот и еще одно артокефальное чудо — истинный художник способен примирить истинную веру даже со спортопоклонством. А может быть, и с другими невероятными культами.

Георгий Литичевский

Родился в 1956 году в Днепрпетровске.

Художник, художественный критик.

Участник многочисленных групповых и персональных выставок.

Член редакции «ХЖ».

Живет в Москве и Нюрнберге.

Иван Стрельцов

Картинки, травинки и напалм.

О хищной живописи

Ивана Новикова

Иван Новиков «Против зерна»
ММОМА, МОСКВА
20.08.2020–20.09.2020



Иван Новиков «Против зерна», 2020. Фото Иван Гущин. Предоставлено автором текста.

Первое, что бросается в глаза при посещении выставки Ивана Новикова «Против зерна» — живопись служит своеобразным каркасом всей ретроспективы. Абстрактная живопись здесь возникает в трех ипостасях: как образцовая модернистская картина в «Перевернутой корзине» (2015/2020),

«Против зерна» (2020) и «Я хочу бояться леса» (2014); в качестве одного из объектов внутри инсталляции — вместе с соусом Шри-рача, пробковым шлемом, вьетнамскими сандалиями в инсталляции «Льенсо» (2016/2020) и как объект вполне гастрономический — рисунок поверх листов нори в «Че-



Иван Новиков «Против зерна», 2020. Фото Владислав Шатило. Предоставлено автором текста.

модане без действия» (2017/2020). Не важен носитель — холст, ватман или нори, значение имеет лишь миграция краски от одного к другому, аналитическая работа, предметом которой становится художественная абстракция. Но эта чехарда ведет не к спекуляции на ценности, но, наоборот, к некоторой осознанной девальвации, поскольку «живописание», которое отказывается от товарного вида, своей ценностью выбирает сам процесс.

В инсталляции «Льенсо» мы видим напечатанную на оргалите схему с помещенным в центр словом «абстракция», относительно которого художник размещает различные исследуемые им механизмы имперского контроля: от поднадзорного сопротивления колониализму до спутникового наблюдения за территорией. Эта схема во многом задает решение самой выставки, где абстракции — как функция теоретической мысли и содержание художественной деятельности — стал-

киваются с абсолютно разными событиями, воспоминаниями, фикциями и объектами.

Но значимость этой схемы не только в том, что она объясняет место живописи, но также и выбор всего того, что ее окружает. Иван Новиков, как представитель титульного этноса империи, исследует собственное наследие как потомка поработителей (к слову, и освободителей). Фотографическая презентация (и автофикция) «Искренне ваш» (2017/2020) посвящена Юго-Восточной Азии, жизни художника с супругой во Вьетнаме. Здесь же возникает сюжет о работе в секретном НИИ его матери — биолога. Художник сплетает критическое и аффективное, тем самым акцентируя личное в своей исследовательской работе. В «Перевернутой корзине» (2015/2020) под абстракцией находится ряд фотографий времен восстания красных кхмеров — вооруженных подростков, лидеров Демократической Кампучии и эксплуатируемых на полях детей, — а рядом посреди зала — растущая из советского холодильника ЗИЛ тропическая пассифлора празднует символическую победу природы над цивилизацией. В инсталляции «Льенсо» на «поддоне» (или, точнее, «крыше», т. к. конструкция находится над головами зрителей) закреплены фрагменты тропических растений, листья с абстрактными рисунками, разная вьетнамская снедь, пробковый шлем; чуть поодаль на стенде выставлены контурные рисунки стратегически важной Тропы Хо Ши Мина, вьетнамский фотоархив матери художника и напечатанная на оргалите все та же схема со словом «абстракция». В видеоинсталляции «Чемодан без движения» художник рассказывает о небольшом, нетронутым оазисе в урбанизированном Гонконге — старом еврейском кладбище, основанном Рубеном Дэвидом Сассуном, торговцем хлопком и опиумом, подданным британской короны, обладателем Королевского Викторианского ордена. Успешное управление здесь — лишь замаскированное насилие. В серии напечатанных на 3D-принтере скульптур «О двух концах» (2018) представлены мутации образа вздернутого вверх кулака, что призвано напомнить о действии химического оружия «Агент оранж».

Все эти свидетельства, окружающие аналитическую и эмоционально-обезвреженную живопись, создают своеобразный контекст, отсылающий ко злу, страху и восстанию, к тому, как напалм сжигает до костей плоть, как из тьмы джунглей нападают не тигры, но люди с тигриной волей. Но что заставляет Новикова обращаться к реальной политике XX века, к ужасающему возвышенному¹? Описывая снимок казни времен боксерского восстания в Китае, Жорж Батай во «Внутреннем опыте» говорит о парализующей, сравнимой лишь с очень сильной эмпатией, власти насильственного образа: «Ведь я любил его, этого юного, привлекательного китайца, отданного в руки палача, — любил его такой любовью, в которой даже не было тени садизма: он мне сообщил свою боль или, скорее, непомерность своей боли, чего я, собственно, и искал — не для того, чтобы насладиться, но чтобы разрушить в себе все, что разрушению противится»². Для французского философа насильственное возвышенное утверждается в глубоком моральном сопереживании жертве: «Перед лицом непо-

мерной жестокости [...] столь естественно возмущаться, кричать [...]: “Этого не должно быть!” — рыдать или же искать какого-нибудь виновника»³. И это батаевское тягучее возвышенное указывает на самопонимание прогрессивных художников, не соучастников трагедии, но уstraшенных преступлением судей или политических активистов. Но в мире, где образы насилия стали нормой, — от политической пропаганды ИГИЛ⁴ до роликов бомбардировок с дрона, — имеет ли подобная политическая инсталляция силу? Сколько лет прошло? Мы живем в мире, где все забывается через неделю. Какое значение имеет война во Вьетнаме или переворот красных кхмеров сегодня? Подобное отставание должно быть понято политически: оно перемещает фокус с событий на живопись, чтобы, возможно, избежать эстетизации насилия, но, скорее, чтобы вернуть живописи ее ценность.

Живопись, словно в лаборатории, выкристаллизовывается из инсталляции: из крови жертв выделяется эссенция, чтобы продолжить «живописание», оправдать и спасти



Иван Новиков «Против зерна», 2020. Фото Иван Гущин. Предоставлено автором текста.

его, спасти также и художника, вернуться к яростной ангажированной картине (практически к «Гернике»), не впад при этом в кич «образности» и «репрезентации». Художник становится магом, производящим из страданий холсты, заряжает живопись личной историей и политизированным страданием. И если Малевичу и Мондриану нужен был манифест, чтобы говорить о возвышенных основаниях живописи, что было достаточно легко оспорить⁵, то Новикову нужна целая инсталляция, чтобы пробудить трепет и ужас перед насилием. Подобной стратегии, но более прямолинейно, придерживается и художница Дана Шутц в «Открытом гробе» (Open Casket, 2016): она рисует лицо черного подростка Эммета Тилла, разможенное белыми расистами. Абстракция не способна изобразить насилие, но и окружающий контекст ее не сильно меняет, она остается равной себе.

Благодаря этому сакральному насилию абстракция становится объектом с высокой степенью соединяемости⁶. Можно сказать, что живопись Новикова партизанила на секретных тропах Вьетнама, раскулачивала в Индокитае, делала репортажи из Гонконга, заседала в редколлегии «Художественного журнала» или читала лекции в «Базе». Она — подвижный элемент, связи с которым задает сам художник, хоть и раздвоенный на Новикова-живописца и Новикова-исследователя. Первый создает эти жадные до новых контекстов холсты, второй — утверждает правила этих отношений. Но если все привлеченные свидетельства колониального насилия служат только повышению актуальности «живописания», то вопрос о задачах искусства и выборе художника нужно ставить заново. Последняя же чисто живописная серия⁷, давшая название всей выставке «Против зерна», дает однозначный ответ: художник выбирает абстракцию хищную, способную употребить и эмпатию публики к жертве, и аналитическую работу с медиумом, и скверное наследие белого человека. Но хочется надеяться, что вся эта ретроспектива станет для художника прощанием с живописью, позволит сконцентрироваться лишь на инсталляции политической, освободив ее от служения картине.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Кант в «Критике способности суждения» пишет об устрашающем возвышенном, не только природном: «Даже война [...] таит в себе нечто возвышенное и делает образ мыслей народа, который ведет ее таким образом, тем возвышеннее, чем большим опасностям он подвергался, сумев мужественно устоять; напротив, длительный мир способствует обычно господству торгового духа, а с ним и низкого корыстолюбия, трусости и изнеженности и принижает образ мыслей народа». Кант Э. Сочинения в шести томах. М.: Мысль, 1966.

² Батай Ж. Внутренний опыт // Сумма атеологии: Философия и мистика. М.: Ладомир, 2016. С. 187.

³ Батай Ж. Там же.

⁴ Запрещенная в РФ организация. Прим. автора.

⁵ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 79.

⁶ Дэвид Джослит, рассуждая о способности образов к циркуляции, выделяет особый уровень такой циркуляции «от институции к государству», свою мысль он поясняет следующим образом: «Произведения и бренды расположены на одном и том же непрерывном спектре градации между двумя идеальными полюсами: абсолютно герметичным образом с коэффициентом соединяемости, равным нулю, и образом абсолютной доступности, с неограниченным охватом аудитории. [...] Энди Уорхол и многие другие показали, что произведения легко могут вести себя аналогично и сейчас невозможно построить по-настоящему глобальную художественную карьеру без высокого коэффициента соединяемости, граничащего со статусом бренда». Джослит Д. После искусства. М.: V-A-C press, 2017. С. 98.

⁷ В каталоге эти картины характеризуют следующим образом: «Кульминационный момент путешествия по музейным залам отмечает заглавная серия из пяти крупноформатных картин, которую Новиков исполнил специально к выставке».

Иван Стрельцов

Родился в 1988 году во Владивостоке.

Редактор и художественный критик, сооснователь вебзина о современном искусстве SPECTATE (www.spectate.ru). Живет в Москве.