

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Егор Софронов

Издатель
Сара Виниц

Директор по развитию
Роман Селиван

Координатор
Екатерина Росинская

Комикс
Георгий Литичевский

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Лера Конончук (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Егор Рогалев (Санкт-Петербург)
Наталья Серкова (Москва)
Николай Смирнов (Москва)
Хаим Сокол (Москва)
Антонина Стебур (Киев)
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

Publisher
Sarah Vinitz

Strategic Director
Roman Selivan

Coordinator
Ekaterina Rosinskaya

Comics
Georgiy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Lera Kononchuk (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Egor Rogalev (Saint Petersburg)
Natalia Serkova (Moscow)
Nikolay Smirnov (Moscow)
Haim Sokol (Moscow)
Antonina Stebur (Kyiv)
Maria Chehonadskikh (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 использована работа Игоря Северцева «L'amico immaginario» («Воображаемый друг») из проекта «Selfie-Man». Объект — манекен с селфи-палкой на фоне стенда с неоновым диском. Интервальное включение фото-селфи 30 секунд. Материал: дерево, грунтованное кинофарью под черным глянцевым лаком, гибкий неон Led neon 220V, беспроводная селфи-палка (Borofone BY4 Wireless), смартфон (iPhone 13 Pro). Цвет свечения синий (LED Group). Производство: группа SEVER, компания Cavazza Interiors Srl. 2022.

«Художественный журнал» издается
при поддержке



**THE BLACK
FOUNTAIN**

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

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

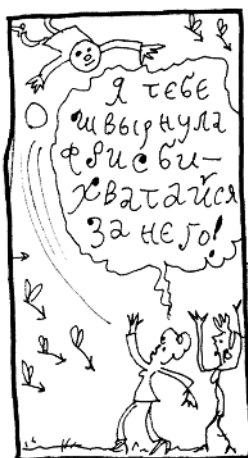
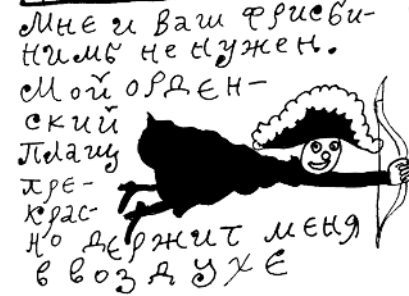
Электронный подписной каталог: www.ural-press.ru
Подписной индекс: 012712

ISSN 0869-4397

«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

СПИРИТУАЛЬНЫЕ МОСКИТЫ

комикс © ХЖРАЛ.22



Спасибо, девочки, но я всё-таки тоже испаряюсь



Художественный журнал № 120

Художественная теология

Согласно известной идее немецкого философа права Карла Шмитта, «в Новое время политика приходит на смену теологии, или точнее — становится формой ее присутствия в мире, вытеснившим собственно религию» (И. Будрайтскис «Еще раз о "добре" и "зле"...»). Отсюда провозглашенная им «политическая теология» есть порождение эпохи, когда человек не признает ничего ему запредельного, когда бытие человека обречено существовать в пределах реально существующих конфликтов. Однако «можно ли быть собой в максимальной степени, быть в максимальной степени человеком, если не быть верным мысли о выходе человека безмерно далеко за пределы человека, верным раскрытости... измерению, которое даже и не измерение, а нечто раскрытое нараспашку и бездонное?» (Ж.-Л. Нанси «Бог»). Это риторическое вопрошание французского мыслителя можно понимать двояко. Так, в нем можно усмотреть негативный смысл — отрекшись от запредельности, человек отрекается и от человеческого. Но можно понимать и как призыв, как позитивную констатацию неизбывной потребности человека искать опору в чем-то себе запредельном. Таковы два идейных вектора, что пунктиром проходят через десятилетия современности.

Те, кто следуют первому из них, закономерно констатируют — если «религия» утрачивает свою релевантность, то за нею следует и «искусство». Ведь и то, и другое — это концепты современности, возникшие из преодоления средневекового культурного синкретизма. И если согласиться с философом Агамбенем, что постсовременное общество есть общество осознанной «смерти Бога», то нужно признать и то, что «современное искусство воистину убого, безобразно: и это и есть его высшее художественное достижение — репрезентации убожества, безобразности бытийного опыта постсовременного субъекта» (В. Шалларь «Теология и политэкономия современного искусства...»). И если «необходимость физически осязаемого, непосредственного присутствия — человека в мире, Бога для человека, мира для нас — вплоть до самого последнего времени было... чем-то, благодаря чему мы способны получать экзистенциальный опыт и синтезировать знания о мире... то теперь мы обнаруживаем след — след ускользнувшей вещи, ускользнувшего означающего или след текста, проскользнувшего в расщелины нашего восприятия» (Н. Серкова «Отсутствие, поломка и Божественный мрак...»). Наглядное проявление этого — отказ современного искусства от Произведения, от отождествления художественного послания и конкретного завершенного в себе объекта. Оригинал заменяется каскадом копий, истина — конвейером бесконечной интерпретации! А это в свою очередь дает жизнь конспирологическим гипотезам, что созданные некогда Иисусом материальные творения — он ведь был плотником! — на самом деле кем-то найдены и спрятаны, или же сокрыты им самим. «Зачем давать людям средства производства чуда, тайны и авторитета, если это никак не способствует их вхождению в Царствие Небесное?» (М. Куртов «Иисус-техник...»).

И все же, как настаивает Жан-Люк Нанси, бездонная глубина неба продолжает нас притягивать. А потому «теология начала стремительно возвращаться. Опыт веры становится важным основанием... для построения альтернативных форм рациональности и смещения акцентов внутри эстетических систем в пользу ранее вытесняемых культур» (А. Жилеяев «Космизм и искусство...»). Переставая отождествлять себя с объектной материальностью, искусство, однако, не отказывается от функции символизации, что сближает его с религией, а точнее — вновь укореняет их обоих в культурном синкретизме, что присущ был досовременной эпохе. В культуре же, «куда ни копни, везде религия; и русская культура — это сложное напластование вполне себе живучих слоев архаики, славянского и татарского язычества, разных изводов христианства, культа разума, замещенного на добре социализма и т.д.» (Д. Галкин «Разум и вера на вокзале времен»). Наконец, замороженность «раскрытым нараспашку» небом поворачивает наш взгляд и на твердь под ногами. Сознание сегодня, отрекаясь от рациональной рефлексии, останавливая конвейер бесконечной интерпретации, открывается непосредственному переживанию своего пребывания в мире — переживанию мира как такового. И искусство здесь с его исходными чувственными основами оказывается приоритетной формой познания. И если философы сегодня «называют эстетику корнем всякой философии», то теологи «настаивают на первичности эстетического опыта в познании Бога перед любыми другими способами» (А. Шишков «Темная теология»).

МОСКВА, ФЕВРАЛЬ 2022

КНИЖНЫЙ журнал 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 БОГ <i>Жан-Люк Нанси</i>	96	ТЕОРИИ ТЕМНАЯ ТЕОЛОГИЯ: БОГОСЛОВСКАЯ ЭСТЕТИКА И БОГОПОЗНАНИЕ <i>Андрей Шишков</i>
16	ЭССЕ ИИСУС-ТЕХНИК. КТО ПРЯЧЕТ ВЕЩИ, СДЕЛАННЫЕ ИИСУСОМ? <i>Михаил Куртов</i>	106	БЕСЕДЫ КОСМИЗМ И ИСКУССТВО: ОТ ФАКТА К ПРОЕКТУ <i>Арсений Жилиев и Анастасия Гачева</i>
26	IN MEMORIAM ЛЕКЦИИ ПО КАНТУ <i>Жан-Люк Нанси, Елена Петровская</i>	116	ТЕКСТ ХУДОЖНИКА АУТОТРОФИЯ: АПОЛОГИЯ И АПОФАТИКА <i>Георгий Литичевский</i>
36	РЕФЛЕКСИИ ЕЩЕ РАЗ О «ДОБРЕ» И «ЗЛЕ». ПОЛИТИКО-ТЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ <i>Илья Будрайтскис</i>	122	АНАЛИЗЫ АНАЛОГИЯ В КОСМИЗМЕ И КОММУНИЗМ <i>Кети Чухров</i>
40	МЕДИТАЦИИ ТЕОЛОГИЯ И ПОЛИТЭКОНОМИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ЗАМЕТКИ О НАСТОЯТЕЛЬНОСТИ ПЕРЕХОДА К ТЕУРГИИ <i>Владимир Шалларь</i>	132	АНАЛИЗЫ ОТ БА ДО КА <i>Борис Гройс</i>
52	АНАЛИЗЫ РАЗУМ И ВЕРА НА ВОКЗАЛЕ ВРЕМЕН <i>Дмитрий Галкин</i>	138	ТЕНДЕНЦИИ АЛЛЕГОРИЯ ЖЕРТВЕННОСТИ <i>Иван Стрельцов</i>
58	ТЕКСТ ХУДОЖНИКА ДУХ РЕЦЕССИИ <i>Пол Чан</i>	144	КНИГИ ФАБРИКАЦИЯ КРИТИКИ <i>Ксения Голубович</i>
66	ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВО КАК АЛХИМИЯ ИЛИ ПРАКСИС ВСЕЕДИНСТВА <i>Николай Смирнов</i>		
78	ПУБЛИКАЦИИ ИКОНИЧЕСКОЕ ПРИСУТСТВИЕ: ОБРАЗЫ В РЕЛИГИОЗНЫХ ТРАДИЦИЯХ <i>Ханс Бельтинг</i>		
84	РЕФЛЕКСИИ ОТСУТСТВИЕ, ПОЛОМКА и БОЖЕСТВЕННЫЙ МРАК: ЕЩЕ О НЕСКОЛЬКИХ ОСОБЕННОСТЯХ НОВЕЙШЕГО ИСКУССТВА <i>Наталья Серкова</i>		



Материал иллюстрирован: Гюстав Доре.
Гравюры к «Библии для детей», 1864–1866.

Жан-Люк Нанси

Бог*

Не без волнения согласился я на публикацию расшифровки этого выступления. Мне кажется, читать ее следует лишь в стремлении услышать, как оно в реальности звучало. Связано это в том числе и с трудностями, свойственными выбранной мною теме. Выбрал же я ее в связи со своими философскими интересами, которые пытаюсь разрабатывать в рамках работы, обозначенной мною когда-то как «деконструкция христианства». Но поскольку не могло быть и речи о том, чтобы представить введение в эту тему или идею, пришлось приступить к ним, не оскорбляя уже сложившихся у детей убеждений и не впадая в упрощения (с учетом того, что для меня атеизм и теизм суть лишь два симметричных и связанных друг с другом постулата, относящихся к одному и тому же метафизическому допущению на тему бытия). Перенос в форму письменного текста того, что текстом изначально не было, а было неким особым устным сообщением, несет в себе риск стирания на каждом этапе его развертывания свойственных ему затруднений и предосторожностей. Но об этом я могу здесь лишь предупредить.

Да, я буду говорить с вами о Боге, но сначала расскажу о небе, и вы понимаете почему. Ведь если Бог есть, то он находится на небе.

Ciel (небо) — довольно любопытное слово во французском языке, потому что имеет две формы множественного числа. Некоторые из

вас, наверное, уже это знают. Я ведь говорю с детьми, остальные меня не интересуют. Итак, у слова *ciel* две формы множественного числа. Вы, несомненно, знаете форму *cieux*, и, конечно, некоторые из вас, по крайней мере, дети, не знают форму множественного числа *ciels*. А все потому, что форма *ciels* употребляется только когда речь идет о живописи. Когда по-французски говорят «небо такого-то художника» или «небо у Вермеера», употребляют форму множественного числа *ciels*.

Форма *cieux* употребляется исключительно в религиозном контексте. Говорят — *dans les cieux* (на небесах). Это слово узнают те, кто относит себя к христианской традиции или вырос в ней: *Osana au plus haut des cieux* («Осанна в вышних» или буквально «Осанна на самом высоком из небес»). Осанна — еврейское слово, происходящее из еврейской религиозной лексики.

Форма множественного числа *les cieux*, употребляемая исключительно в религиозном контексте, связана с тем фактом, что в древности считалось, что небес несколько. Древние думали, что небо — это сфера, а то, что мы видим и считаем небом — сфера, окружающая землю, и что таких концентрических сфер несколько, и они как бы обертывают друг друга.

Есть разные версии, но согласно самой известной из них существуют семь небес — а число семь всегда имело сакральный смысл — и самое высокое небо, соответственно, — седьмое. И сегодня иногда гово-

* Настоящий текст является лекцией, прочитанной Жаном-Люком Нанси в 2002 году в Монтрее в Центре драматических искусств в рамках цикла «Короткие диалоги». Цикл предполагал четыре лекции: наряду с публикуемой ниже первой из них, посвященной Богу, в трех других он говорил о Справедливости, Любви и Красоте. Слушателями Жана-Люка Нанси были дети шести-двенадцати лет. Как вспоминал впоследствии философ: «Чем стала эта встреча для моих слушателей, мне неизвестно, для меня же она была крайне рискованным предприятием». Публикуется по: Jean-Luc Nancy «Dieu, la justice, l'amour, la beauté: 4 petites conférences», Bayard Editions, 2010.



рят «быть на седьмом небе», то есть — радоваться, испытывать счастье.

Поэтому у нас и есть множество «небес», что как бы подразумевает, что есть вершина неба, самая высокая область небосвода. Такая форма множественного числа существует во французском языке, а он происходит от латыни, латынь — от греческого, греческий — от древнееврейского, то есть языка Библии. Такая же форма множественного числа есть и в арабском языке — языке Корана.

Что же касается слова *ciels*, которое употребляют применительно к живописи, им обозначают то, как художник изображает небо. Но откуда взялась форма множественного числа применительно к живописи? По-видимому, это связано как раз с тем, что небо есть некое особое измерение, особый элемент нашего видения, нашего мировосприятия, нашего способа бытия в мире.

Есть земля, есть то, что мы видим на горизонте, и есть то, что находится над всем этим. Небо (*ciel*) кажется чем-то отдаленным, далеким, возвышенным, прозрачным, просвечивающим, почти нематериальным. Небо есть нечто разомкнутое, если можно так выразиться, раскрытое, тогда как если мы смотрим

на землю перед нами, все всегда выглядит закрытым, взгляд останавливается на определенном расстоянии. Мы еще обсудим, с чем связано это измерение или свойство неба, а также место неба в нашем опыте и по отношению к религиозным традициям, в которых оно бытует.

А пока вопрос: что находится на небе? Я уже говорю на языке религии или, по крайней мере, на языке трех великих так называемых монотеистических религий, то есть религий, в которых Бог один, и которые доминируют на Западе. Чуть позже я скажу пару слов о религиях, не являющихся монотеистическими. «На небе», «на небесах» — словосочетания, также свойственные религиозной речи. В религии часто говорят, что умершие, души умерших находятся «на небесах». Еще можно сказать, что «на небесах» находятся ангелы. Однако сегодня я вам не буду рассказывать про ангелов или о душах умерших, хотя, если хотите, мы можем обсудить это позже. Наконец, говорят также про Бога — «сущий на небесах».

Итак, запомним: «на небе» имеет отношение к Богу, к Царству Божьему, к сфере божественного. Воистину божественное — это небесное (*céleste*). Прилагательное *céleste* тоже употребляется почти исключительно в религиозной или — чтобы не сказать в «околорелигиозной» — в поэтической речи. Есть также и французские имена, происходящие от слова *céleste* — женское Селеста, уменьшительное Селестина, мужская форма Селестен. Впрочем, не знаю, может быть, среди присутствующих есть Селесты, Селестины и Селестены, хотя я никого с такими именами не встречал.

Небесное — одно из измерений божественного, возвышенного, вознесшегося над Землей, нематериального, и от этого, кстати, бесконечно далекого. Наконец, небо — седьмое небо из древности и то же седьмое небо в Коране — самое высокое, находящееся выше всего. Это место, где пребывает тот, кто в Библии зовется Всевышним, кто находится выше всех.

Однако свойственно это не только трем великим западным монотеистическим традициям. Есть много религий, в которых боги или бог называются словами, имеющими отноше-

ние к чему-то возвышенному, к высоте. Приведу только один пример: главный бог у индейцев-ирокезов, по крайней мере, в их традиционной культуре, называется или назывался «Оки», что значит «тот, кто наверху». Таких примеров множество и в других культурах. Думаю, я пока не сказал ничего такого, что вас бы удивило. Небо относится к сфере божественного, и, наоборот, божественное, то есть относящееся к Богу, называется небесным.

Что же есть на небесах сегодня, в XXI веке? Мы хорошо знаем, что: там есть куча вещей, не имеющих никакого отношения к богам — облака, самолеты, выше — спутники, космические корабли; еще дальше — другие планеты Солнечной системы, другие системы помимо Солнечной, множество так называемых галактик. Объять это все невозможно, но я знаю, что с помощью телескопа «Хаббл», находящегося на орбите, который, кстати, недавно с большим трудом отремонтировали, можно увидеть нечто, находящееся очень далеко, точно не знаю, насколько далеко, но это огромное расстояние. Вы знаете, что такие вещи измеряют в световых годах, то есть расстояниях, которое свет, фотон, движущийся со скоростью 300 000 км в секунду, преодолевает за год.

На самых дальних расстояниях, которые мы только можем воспринять, есть вещи, но Бога нет: в телескоп никто Бога никогда не видел. Вы, конечно, скажете, что этого следовало ожидать, потому что уже немного понимаете — независимо от того, верующие вы или нет, из религиозной вы семьи или нет, — что Бог невидим. Поэтому совершенно нормально, что мы его не увидим. Но это также означает, что небо в религиозном смысле — это не то небо, которое наверху, на которое мы смотрим глазами или через телескоп. Вы знаете, что мы отправили на Марс небольшой космический аппарат, который теперь там путешествует по поверхности туда-сюда. Может быть, скоро еще дальше что-нибудь отправим. То есть речь здесь о разных небесах.

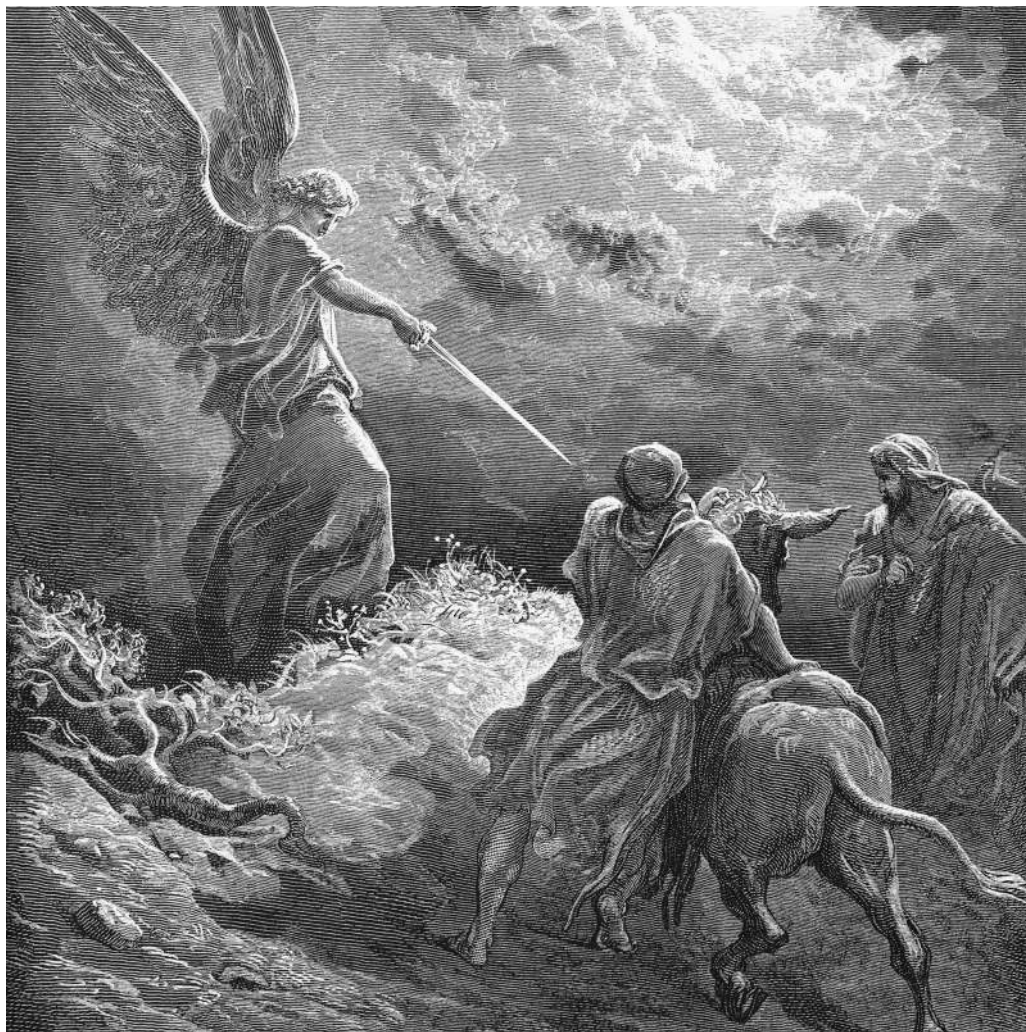
Когда в религиях говорят о небе, о небесном, о Всевышнем, о вышних, то не имеют в виду то, что находится над нами. Вообще-то и наше небо или наши небеса — не только

вверху, но также и внизу. Достаточно переместиться на другую сторону Земли, чтобы увидеть небо над австралийцами, находящимися как бы под нами, как вы знаете, в другом полушарии.

То есть небо для религий значит нечто другое — небеса, небесное, Всевышний. Так обозначается некое место, полностью отличающееся от мира сего. В этом смысле надо сказать, что небо самолетов, космических кораблей, галактик и астрономов является составной частью мира сего. Это мир или, как его называют, Вселенная. Вы это знаете.

Религиозная же идея неба обозначает не то, что находится в нашем мире выше всего остального, и не то, что находится в другом мире, который расположен как бы над нашим миром, потому что тогда это было бы одно и то же. Она обозначает, скажем так, некое место, полностью отличное от мира в принципе. Место, отличное от мира в принципе, означает место, отличное вообще от всех мест. То есть это значит место, которое не является местом. Если поиграть с французским словом *endroit*, которое значит место, я бы сказал, что это место, которое с одной стороны и не место, а с другой — и не «обратная сторона» (*envers*). Это не место в мире, но это





и не место, куда можно было бы перейти как бы на ту сторону мира, которое можно было бы считать обратной стороной мира, как если бы этой обратной стороной мира был Бог, а лицо Бога было бы на обратной стороне мира, как если бы это была темная сторона Луны.

Вы, наверное, знаете, что мы всегда видим только одну сторону Луны. Связано это с тем, как Луна вращается вокруг Земли и как Земля вращается вокруг своей оси. Обратную сторону Луны смогли сфотографировать только космические корабли, облетевшие вокруг

нее. Но все равно это просто другая сторона. При этом можно сказать, что мир во всей своей полноте, Вселенная в своей полноте, если бы можно было объять их целиком и со всех сторон, не имеют другой стороны по определению, поскольку космос заканчивается там, других мест попросту нет. За пределами мира никаких мест нет.

То есть, когда мы говорим о небе, о божественном, сущем на небе, мы имеем в виду нечто, не находящееся нигде, ни в одном месте, но в то же время, кстати, находящееся везде — нечто, если вообще можно употре-

бить это слово «нечто», или, может быть, «кто-то», находящиеся нигде и везде.

И поскольку быть нигде и везде — это, в сущности, ничего не значит, если говорить о вещах мира сего, это значит, что небесное или божественное обозначает нечто, ничем не являющееся. Других способов это сказать у нас, в общем-то, и нет. Нечто, что не является вещью, ни вещью, ни человеком, в том смысле, что человек — это вещь. Человек находится здесь в той же мере, в какой мере здесь находится стакан. То есть это нечто, относящееся к миру иному, иному способу бытия, чем бытие всех вещей и всех людей.

Если провести аналогию, это, примерно, как воздух, который есть более или менее везде и нигде, хотя это не совсем верно, так как бывают места, где воздуха нет, где плотность вещества такова, что молекулы воздуха проникнуть в него не могут. Тем не менее, если эта аналогия вам поможет, можете ей пользоваться, но не забывайте, что воздух — это все-таки тоже нечто, тоже вещь.

Некто или нечто, не находящееся по ту сторону мира, потому что у мира нет той стороны, но при этом целиком отличающееся от мира, от всех вещей, не находится нигде, ни внутри, ни снаружи, и одновременно присутствует везде, но в некоем особом режиме присутствия, который в религиях и называют Богом или богами.

Что можно сказать о Боге или богах, если не начинать с религии, не рассуждать с точки зрения религии, которая говорит: «у Бога есть такое-то имя и такие-то характеристики?» Например, он зовется именем, которое нельзя называть. Это еврейский Бог. Четыре буквы, которые нельзя произносить. Или же его называют просто «бог», я еще к этому вернусь, это уже тогда скорее христианский Бог, с вопросом об Иисусе Христе, к которому мы тоже еще вернемся. Или его зовут Аллах — это Бог в исламе. Еще его могут называть самыми разными именами, как в других религиях, во всех остальных религиях, в которых, наоборот, богов много — такие религии называют политеистическими. В этом случае у богов есть имена собственные. Например, в японской религии — синтоизме — богов миллионы. В ней бог и божественное суть везде, в этом их смысл — они должны

быть везде, во всех местах и закоулках. На улицах японских городов фигуры богов или божеств можно видеть практически повсеместно.

Но я не буду углубляться в разницу между политеистическими религиями, в которых много богов, и религиями монотеистическими, где бог один, потому что это слишком долго и сложно. Можно предположить, что более или менее везде боги или Бог до определенного момента играют одну и ту же роль, выполняют одну и ту же функцию, и можно попытаться помыслить, что это значит, примерно одним и тем же способом.

Дальше я все-таки буду оставаться внутри контекста нашей западной, средиземноморской, европейской культуры, то есть в контексте трех монотеистических религий — еврейской, христианской и мусульманской, в которых бог один. Я не буду учитывать внутренние различия, внутренние разделения, существующие в каждой из этих религий.

Общим для этой группы религий является утверждение, что бог один, и в каждой из них бога называют «Богом». Кстати, заметьте, что слово «бог» очень любопытное: в политеистических религиях, в которых богов много и которые были религиями западной, греческой и римской античности, «бог» есть имя нарицательное — «один из богов», «боги». То есть слово «боги» употребляли, но ни одного из богов не называли Богом. Например, Зевс — один из богов. Даже до Греции, в Египте, Осирис был богом, Исида была богиней. Но ни одного бога не называли Богом.

Когда мы берем в качестве имени единого Бога слово «бог», получается нечто странное, потому что таким образом подразумеваем, что есть некое божественное, небесное существо, называемое именем всех божественных существ, как если бы мы говорили, что тополь зовется «деревом». Следовательно, имя «Бог», вероятно, не означает кого-то, это не чье-то имя собственное, оно обозначает божественное как таковое, как некую единичную сущность, как если бы это был человек. Попутно замечу, что речь, конечно, идет о слове «бог» (dieu) как в нашем французском языке, так и в других европейских языках, а также о слове «Аллах» — имени Бога в исламе. Но Аллах — это результат трансформа-

БЕЗ РУБРИКИ

ции очень древнего имени или существительного семитского происхождения, а именно — слова «эль», означающего «бог». Этот язык — предтеча семьи очень древних языков, давших начало ивриту, арабскому и другим языкам. Уже в древнейших цивилизациях был верховный Бог, которого так и называли — «эль», то есть «Бог», а «Аллах» — трансформация слова «эль».

А теперь ключевой вопрос: есть ли Бог? Надеюсь, вы уже понимаете, что так ставить вопрос не совсем правильно. Спрашивать таким образом, существует ли Бог, — примерно то же самое, как задаться вопросом, существует ли Селестен Дюпон¹. Существует ли человек по имени Селестен Дюпон? Можно поискать в интернете среди всех возможных имен, и, может, мы найдем Селестена Дюпона, а может, и нет. Но спрашивать, существует ли Бог, значит задавать вопрос, существует ли где-то кто-то или что-то, что откликлось бы на имя бога.

Когда религия говорит, что Бог есть, на самом деле она, возможно, не говорит именно это. Но, допустим, религиозный ответ действительно сводится к утверждению «да, Бог есть». Уверяю вас, что среди всех религиозных людей, и не столько среди богословов, то есть ученых, изучающих содержание религии, сколько среди священников, имамов, раввинов, то есть не обязательно ученых, а людей, занимающихся тем, что представляет собой религия, и отношениями религии с людьми, составляющими соответствующую религиозную общину, сегодня мало найдется тех, кто скажет: «Да, Бог есть, более того, он находится на небесах, на седьмом небе, нужно только подняться и увидеть. У него есть лицо и большая борода...» Особенно не скажет так мусульманин. Возможно, как раз именно в исламе острее всего чувствуют, что Бог абсолютно ни на что не похож. Об этом из раза в раз говорится в Коране.

В целом, то, что говорит в такой форме религия, думаю, можно понять, даже находясь вне ее. Я, например, говорю с вами, находясь полностью на внешней позиции по отношению к любой религии. Можно это понять иначе. Наконец, говоря о Боге, говорят об этом имени, которое как бы имя нарицательное и которое, однако, им не является, пото-

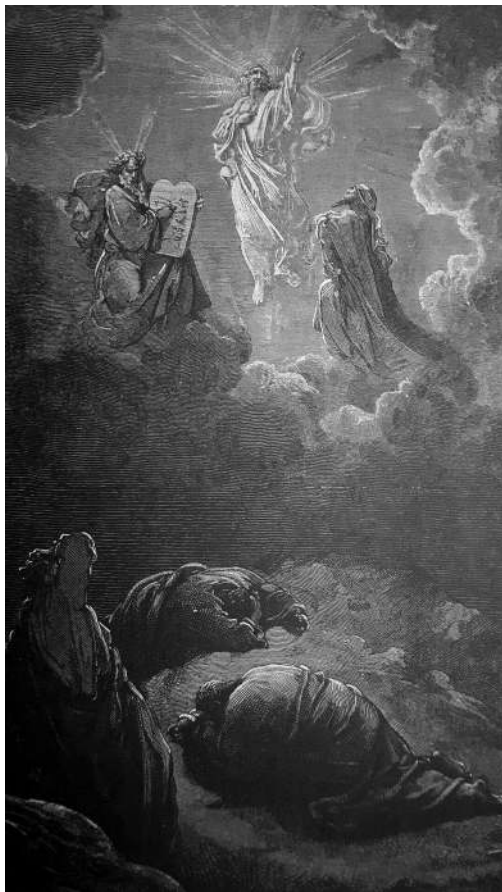
му что не обозначает кого-то, кто якобы находится где-то, у кого якобы есть какие-то свойства, как, например, у Селестена Дюпона. Бог означает возможность, что у всех нас вместе взятых и у каждого в отдельности есть некое отношение с этим «нигде» и «везде». То есть Бог, божественное или небесное — это как бы обозначение того, что я нахожусь в некотором отношении, но не с чем-то, а с фактом того, что я не ограничен отношениями между мной и всеми вещами мира, между мной и всеми существами мира. Есть что-то другое, что я бы назвал здесь «раскрытостью», нечто, благодаря чему я существую, мы существуем как люди, открытые чему-то большему, чем просто быть в мире, брать и делать что-то с вещами, употреблять их в пищу, перемещаться по миру, отправлять космические аппараты на Марс, наблюдать галактики в телескоп и так далее. Помимо этого есть что-то еще.

Но что это — это что-то еще? У нас есть об этом некоторое представление или даже ощущение, возникающее, например, за счет факта, что мы знаем, что значит испытывать большую радость или большую печаль, чувствовать любовь или, скажем, неприязнь, нелюбовь, чтобы не сказать ненависть. В таком настроении, ощущении, что есть нечто огромное, бесконечное, что невозможно просто куда-то поместить, то есть когда я чувствую радость или боль, любовь или ненависть, силу или слабость, во всем этом есть нечто, что выходит безмерно далеко за рамки того, кто я есть, за рамки моей личности, моих ресурсов, моего местоположения, моего способа бытия где-то в мире. Во всем этом есть некоторая раскрытость. То есть Бог трех монотеистических религий и все остальные боги тоже, сам Бог, является только этим и больше ничем. Если расставить монотеистические религии в историческом порядке, что собой представляет еврейский Бог? Про еврейского Бога можно сказать, что он есть Отец, хотя это, может быть, и не лучший образ. Еврейский Бог есть, в сущности, Справедливость. Он Судья, но не тот, кто судит, а кто отмеряет справедливую меру всем и каждому. В Библии он Бог, «испытующий умы и сердца». Это не значит, что он какой-то суперполицейский, который смотрит и знает, что у вас на уме. Это

значит, что каждый в своем сердце, то есть в самой глубине своей души несет внутри себя и для себя абсолютную меру справедливости. Я есть я. И каждый является собой, и этот способ быть абсолютно собой, иметь для себя уникальную и индивидуальную меру, отличающую тебя от всех, но которую можно привести в действие только в отношении со всеми остальными, именно это и есть божественная справедливость.

Христианский Бог есть Любовь. Эта фраза содержится в книге под названием «Новый завет». «Бог есть Любовь». Не вдаваясь в анализ того, что значит «любовь», Бог есть любовь. Бог не является кем-то. Скажем, тем не менее, что такое «любовь». «Любовь» — это уникальное отношение человека к человеку, которое выходит за рамки всего. Это не отношение удовольствия, взаимного согласия — «ты мне нравишься, я нравлюсь тебе».





Любовь — это признание в другом его абсолютно уникальных качеств и свойств. Именно так на самом деле родители любят своих детей. Они любят их не потому, что те красивые, добрые, обаятельные и т. д., потому что когда они приходят в этот мир, ничем таким они еще не отличаются.

Бог в исламе — Бог, которого в начале каждой главы — суры — Корана зовут Милосердным. Милосердный Бог — тот, кто видит в каждом человеке его недостатки и слабости и кто дает ему возможность держаться с достоинством, несмотря на недостатки и слабости.

Справедливость, Любовь, Милосердие. Вот что такое небо, небесное в смысле божественного. Так мы возвращаемся к образу неба, то есть к тому факту, что над Землей раскрывается измерение, которое даже и не

измерение, а нечто раскрытое нараспашку и бездонное. На «дне», в глубине такого неба не на что смотреть, так же как не на что смотреть нашим физическим глазам на дне, в глубине неба вообще. Сюда не отправить космические аппараты и не направить телескопы. В глубине этого неба не на что смотреть. Но можно увидеть, познать, понять, почувствовать, что такое есть эта раскрытость. В этой точке, по крайней мере, на данный момент, можно сказать, что нет разницы, верующий ты или нет. Нет разницы, к какой религии или религиозной общине ты принадлежишь или не принадлежишь ни к какой. Разумеется, разница будет, но потом, и об этом можно много чего сказать. Но в точке, к которой мы сейчас подошли, я бы сказал, что разницы нет, важно лишь понимать, что речь здесь идет о невозможности закрыть эту раскрытость, то есть о невозможности быть человеком так же, как можно быть камнем, деревом, возможно, так же животным. Я говорю «возможно» для простоты, потому что некоторые, вероятно, будут недовольны, я провожу слишком явное различие между человеком и всем остальным. Быть человеком — значит быть открытым к чему-то безмерно большему, чем просто быть человеком. Вы можете мне сказать: «Это слишком общая идея, и я понимаю, что вы говорите. Можно называть ее Любовью, Справедливостью, Милосердием или вот этой раскрытостью». По Паскалю — был такой мыслитель, религиозный философ и ученый в XVII веке — «человек выходит безмерно далеко за пределы человека». Вы скажете, что все это лишь идеи. Зачем называть их Богом? Зачем религии употребляют слово «Бог»? Почему даже вне религии не так просто обойтись без того, чтобы называть Бога тем или иным способом? Потому что для называния этой раскрытости и выхода за пределы недостаточно абстрактных понятий — Любви, Радости, Милосердия, Справедливости. Должна быть возможность обращаться, иметь какое-то отношение к этому измерению. Зачем? Чтобы быть ему верным.

Что значит быть собой в максимальной степени, быть в максимальной степени человеком, если не быть верным этой мысли о выходе человека безмерно далеко за пределы человека, верным этой раскрытости? Быть

верным небу, небесам в том смысле, о котором я говорил. Понятно, что эта верность может являть себя как верность кому-то, так же как и неверность. Религиозное название верности — «вера», по-французски *foi*, от латинского *fides*. Тот же корень и то же понятие верности видны и в словах *fidélité* (доверие), *confiance* (уверенность).

Вера есть отношение верности. В результате в качестве отношения верности ... она принимает форму верности кому-то, кто не от мира сего, и кто при этом все-таки не является кем-то другим за пределами мира, но, как я говорил, кого следует понимать с точки зрения этого отношения верности. Все это — вера, верность, доверие, уверенность — в некотором смысле не имеет ничего общего с тем, что называют вероучением.

В религии есть такой элемент — вероучение. Вероучение говорит, что Бог делает то-то и то-то. Например, в христианском вероучении, которое, конечно, большинство из вас знают лучше других, принято говорить, что у Бога есть сын Иисус Христос, который воплотился и умер на кресте, чтобы спасти людей. И есть еще некто третий по прозвищу Святой Дух. Об этом можно много чего сказать. Но это и есть содержание вероучения, то есть того, как та или иная религия представляет вещи, объясняет божественную действительность. Однако вероучение всегда может дойти до утверждения, что вот так, мол, все и есть.

Начинаешь представлять себе отца и сына. Как у отца может быть сын, если отец — бог, а сын — человек? Христианство в этом случае говорит о тайне. Ислам, в свою очередь, говорит, что так не бывает, что это противоречит природе Бога, что невозможно, чтобы Бог существовал в нескольких лицах, что он абсолютно один, и что невозможно, чтобы у Бога был сын-человек...

Это важнейшее противоречие — лишь противоречие в способах предъявления вещей. Оно имеет отношение к вероучению. А вероучение имеет отношение именно к способу предъявления вещей. Например, я считаю, что сейчас за окном хорошая погода. Это предположение, нужно выйти на улицу, чтобы узнать, так это или нет. И наоборот, если я скажу: «Я не знаю, какая погода за окном, но я верю в идею, что за окном хоро-

шая погода. (Полный абсурд!) Следовательно, я выйду на улицу в одной рубашке без верхней одежды и без зонта». Да, это будет большой риск и вообще идиотизм. Но именно это и есть верность. Верность не заключается в том, чтобы верить, то есть предполагать, что в соответствии с некоторым знанием, которое у нас есть, можно представить, что это будет соответствовать тому, во что мы верим. Верить как раз совершенно не значит знать об этом. Когда кто-то кому-то верен, то, в сущности, не знает ничего об этом человеке, не знает, кем он или она станет в дальнейшем. Но если кто-то кому-то верен, то он просто верен и все, не зная.

На этом я ставлю точку. Можно сказать, что в имени Бога и в имени Бога как небесной сущности, есть по крайней мере указание на возможность, может быть, на необходимость быть верным без какого-либо элемента знания или полужнания, то есть вероучения, быть верным тому, что я назвал здесь раскрытостью, без которой мы бы, возможно, и не были бы людьми, а были бы просто вещами среди вещей внутри мира, который сам по себе закрыт.

Монтрёй, 4 мая 2002 года

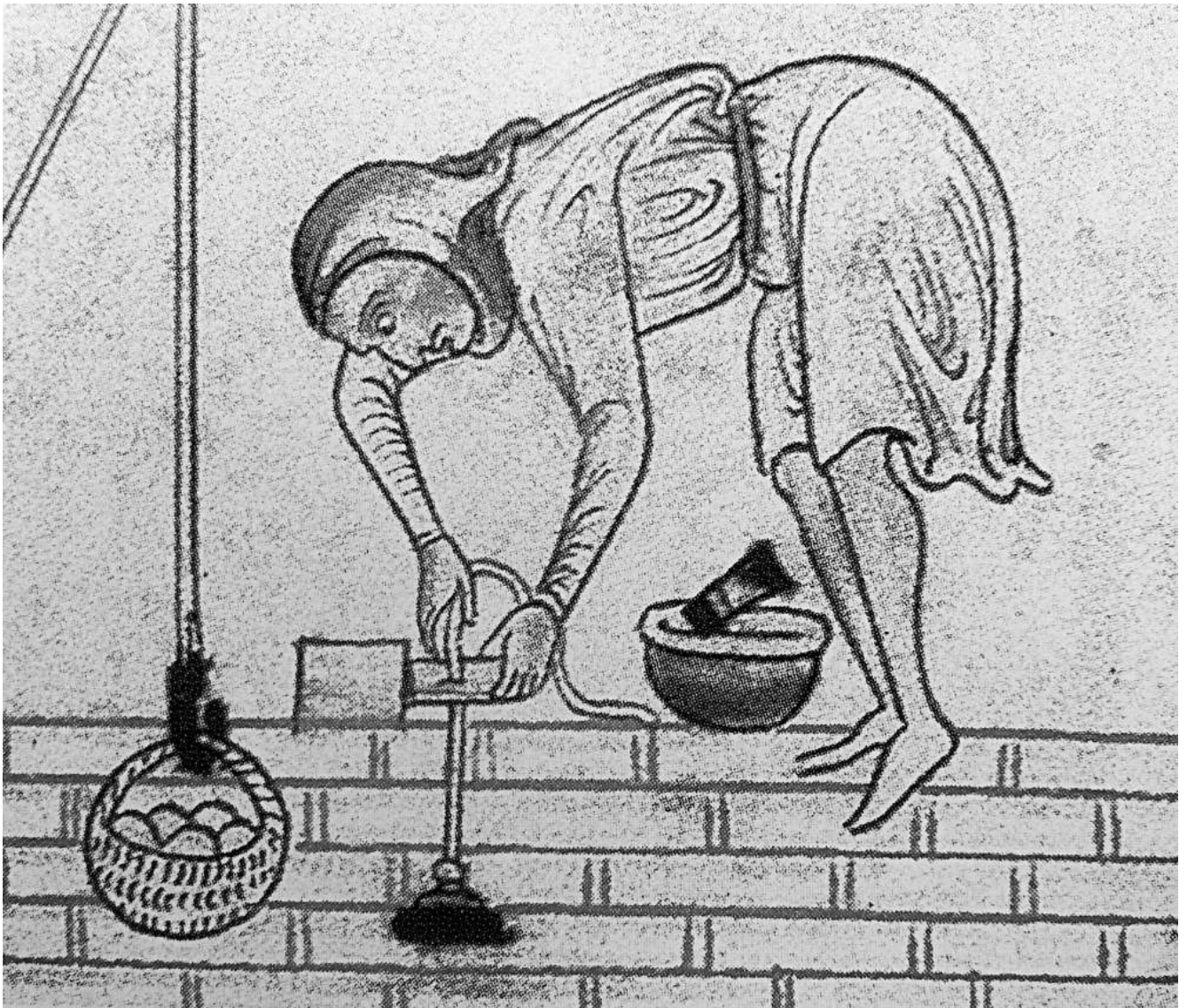
Перевод с французского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Дюпон — одна из самых распространенных французских фамилий, синоним среднестатистического француза. Прим. перев.

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, музыки. В числе переведенных на русский язык: «Непроизводящее сообщество», «Складки мысли Делёза», «Corpus», «Нацистский миф», «В ответе за существование», «О со-бытии» и др. Скончался в 2021 году в Страсбурге.



Материал иллюстрирован средневековыми миниатюрами с изображением ремесленников.

Михаил Куртов

Иисус-техник. Кто прячет вещи, сделанные Иисусом?

Медиа божьи

Все знают, что Иисус по профессии был плотником. Так обычно переводят с койне — диалекта греческого языка, на котором написан Новый завет, — слово τέκτων, «тектон», (Мк. 6:3). Но это слово может переводиться и как «ремесленник», «каменщик», «столяр», «строитель»¹ — короче, говоря современным языком, «техник», «технический специалист» в широком смысле слова. Из доступных источников нам неизвестно, какие вещи Иисус — если все же рассматривать его как историческую фигуру — делал в качестве техника. Однако это не означает, что вещей, сделанных Иисусом, не было или даже что они не могли в каком-то виде сохраниться до настоящего времени...

Размышление об Иисусе-технике может разворачиваться в двух направлениях. Первое — это вопрос о том, какое влияние на христианское учение оказал факт технических занятий Иисуса. Как ни странно, даже такой невинный «культурологический» вопрос в богословской или библеистической литературе почти не освещался; не интересуются им в массе своей и рядовые верующие. Второе — фантастико-конспирологический (в духе романов Дэна Брауна): а что если про вещи, сделанные Иисусом, все же что-то известно, но это какие-то странные вещи — не те, о которых стоит знать пастве?.. Теория заговора могла бы послужить инструментом привлечения внимания к этой проблеме, в целом представляющей интерес скорее для историков и теологов.

Для начала спросим: есть ли в евангельских текстах какие-то свидетельства знакомства Иисуса с технологиями своего времени — помимо прямого указания на его профессиональную принадлежность (а также указания на профессию его отца, также плотника, в Мк 6:3)? Тут нам сразу откроется удивительная картина: подобных свидетельств в евангелиях полно, более того — без упоминания определенных технологий невозможен целый ряд притч, в которых иносказательно говорится о вхождении в Царствие Небесное. Это, например, светильники в притче о десяти девах (Мф. 25: 1–13), невод, закинутый в море (Мф. 13: 47–50), камень, положенный «во главу угла», то есть принимающий на себя основную тяжесть постройки (Мф. 21:42), починка одежды с помощью заплат из особой ткани (Мк. 2:21), мехи — сделанные из кожи сосуды для вина (Лк. 5:37). Это также хлеб и вино, вкушаемые на Тайной вечере (Мф. 26: 26–28), — если понимать под ними определенные изобретения. Не говоря уже о возможном технологическом значении операции сеяния (Мф. 13: 3–23), процесса закваски (Мф. 13:33), товарно-денежного обмена в притче о талантах (Мф. 25: 14–30) и пр. Отдельные упоминания свидетельствуют о более близком знакомстве Иисуса со строительными технологиями: помимо «краеугольного камня», — это указание на ненадежность зданий, построенных на песке (Мф. 7:24–27), и осведомленность о падении Силоамской башни (Лк. 13:4). Иисус здесь явно говорит о ближайших вещах своей исторической повседневности — как говорил

* Данная статья является измененной и дополненной версией статьи «Медиа божьи: "техничность" христианства и судьба современного искусства», опубликованной в журнале «Технологос» № 4, 2019, с. 101–113. Автор выражает благодарность В. М. Лурье и Т. Тимофееву за ценные замечания к этому тексту.

бы, приди он сегодня, о смартфонах и автомобилях².

Таким образом, определенная «техническая ментальность»³ Иисуса безусловно как-то сказалась на характере его послания. Без перечисленных вещей невозможно было бы донести «благовую весть»: они в буквальном смысле играют роль *медиа*, то есть технических объектов и операций как посредников, метафорических проводников в Царствие Небесное, о котором Иисус постоянно твердит в своих притчах⁴. (Могут сказать, что все эти вещи исторически случайны, — в другое время и в другом месте они были бы иными, — и все это лишь «метафоры», подсобные средства для донесения сокровенных смыслов, однако это означало бы, что и техническая профессия Иисуса тоже случайна, и он мог бы вообще быть каким-нибудь мытарем, но тогда это была бы уже совсем другая история и совсем другая культурная конструкция...) Мы не находим подобного изобилия вещей в учениях других центральных фигур мировых религий, будь то Будда Гаутама или пророк Мухаммед. Неслучайно, что социальной базой христианства в средние века, как указывал социолог Макс Вебер, были «странствующие ремесленники»⁵. Уже один этот факт может перевернуть или, по меньшей мере, скорректировать наши представления об отношениях техники и религии: христианская вера и технологии всегда шли рука об руку.

Вопросом, однако, остается — почему христианские верующие как будто никогда не придавали большого значения этому факту? Это может объясняться известной «технофобией» прошлых веков: технические объекты в древности, начиная с Платона и Аристотеля, систематически вытеснялись на периферию культуры — как вытеснялись на протяжении веков мысли о рабском, отчужденном положении работников ручного труда⁶. Согласно Симондону, то, что Маркс называл отчужденностью пролетариата, является лишь следствием отчужденности технических объектов от культуры в целом⁷. Источником же отчуждения технических объектов выступает труд, для которого технический объект — лишь «его инструмент, вспомогательное средство или продукт»⁸: «Вплоть до сегодняшнего дня реальность технического объекта оставалась на втором

плане, будучи заслонена человеческим трудом»⁹. Поэтому и в современных исследованиях жизни Иисуса как «профессионала» вещей, с которыми он предположительно имел дело, заслонены его трудовой деятельностью¹⁰.

Думается, эта «технофобия» — пренебрежение вещами, «материальной действительностью» — могла исказить смысл Иисусова послания, ставшего из-за этого чисто «духовным», оторванным от «материальной культуры» и де-факто принижающим «материальную жизнь». (В «технофобской» перспективе обычным земным вещам должно быть, наверное, даже стыдно, что их сделал сам Бог, потому что это что-то слишком земное, слишком преходящее...) В вульгарно-марксистской перспективе такого искажения естественно было бы ожидать от учеников Христа, которые учредили на основе его послания социальный институт (Церковь) и фактически составили «касту жрецов», — ведь в жрецы и стремились попасть, чтобы избежать ручного труда. Так или иначе, любопытно было бы произвести «переключение гештальта» — поменять фигуру и фон местами, как на картинках-перевертышах: сосредоточиться не на «духовном» содержании евангелий, а на «материально-техническом», на том, что раньше представлялось лишь случайным историческим фоном, а именно — на вещах¹¹. Такое же переворачивание подразумевается и знаменитой формулой Маршалла Маклюэна «медиум — это послание» (которую другой теоретик медиа, Режи Дебрэ, остроумно комментирует отсылкой к известной восточной «мудрости»: «Когда мудрец показывает на луну, идиот смотрит на палец»). Медиолог без стыда изображает идиота»¹²). Если посланием медиума является не его «содержание», а сам медиум, то, чтобы воспринять Иисусову «благовую весть», нужно смотреть не на ее «содержание», а на средства, задействованные в ее передаче — на *медиа божьи*¹³.

Техническая карьера Иисуса и теология вещей

Возможно ли реконструировать занятия Иисуса в его бытность *tekton*'ом? Литература, посвященная этой проблеме, небогата. Так, Джеймс В. Флеминг¹⁴ (2004) полагает, что, по-



сколько большинство домов в Иудее построены из камня, Иисус был, по всей вероятности, каменщиком. Ширли Джексон Кейс¹⁵ (1926) выдвинул гипотезу, согласно которой Иисус вместе с отцом принимал участие в строительстве города Сепфорис. Ричард А. Бейти¹⁶ (1984) утверждает, что Иисус работал скорее с деревом, а также — один из немногих — ставит вопрос о том, какое влияние его профессиональные занятия оказали на его учение. Пол Хэнли Ферфи¹⁷ (1955) воссоздает картину ремесел новозаветных времен (использовавшихся инструментов и материалов) и пытается угадать, какие вещи делал Иисус (стулья, столы, окна, двери...). Многие современные исследователи упоминают Юстина Мученика, писавшего, что Иисус изготавливал плуги и ярма. Помимо этих догадок и реконструкций, есть и обычные мифы, отраженные в апокрифах, — например, предание о том, что Иисус был красильщиком¹⁸. Основанием для этого, возможно, является «перекрашивание» одеяний Иисуса

в белый цвет в момент его преображения. Якобы Иисус был учеником красильщика в Тивериаде, на обучение к которому его отдал отец Иосиф; существуют ряд легенд о чудесной перекраске в нужный цвет маленьким Иисусом одежд в мастерской у этого красильщика¹⁹.

В более общем виде вопрос о технических занятиях Иисуса есть вопрос о его так называемых «неизвестных годах» — периоде жизни с 12 до 29 лет, о котором нет достоверных сведений. Однако спекуляций вокруг этих годов существует много. Писали, например, об обучении Иисуса магическим практикам — тибетским (Николай Нотович²⁰) и египетским (Мортон Смит²¹). Недостаток подобных спекуляций в том, что они по-прежнему ищут «тайну» Иисуса в области религиозного образования, а не технического: искомого «переключения гештальта», о котором мы говорили выше, не происходит. Макс Вебер употреблял в отношении религиозных лидеров термин «виртуозы рели-



гии» — но что, если Иисус был также «виртуозом техники»? Каково было бы наше сегодняшнее понимание христианства, если бы вдруг стало известно — в результате какой-то археологической находки или открытия церковных архивов или чего-то еще, — что Бог христиан являлся, помимо прочего, выдающимся техническим специалистом? Мы ведь не можем априори отказывать богочеловеку в способности быть умелым мастером или изобретать технические новшества, производить технические инновации...

Допустим, что вещи, сделанные Иисусом, были «самыми обычными» вещами — не заключающими в себе никаких инноваций и не «чудесными» (о предположительно «чудесных» вещах Иисуса мы еще скажем ниже). Имели бы они хоть какое-то значение если не для верующих христиан, то для клириков и богословов? Сравним их с вещами, которыми Иисус обладал или к которым в ходе своей миссии прикасался: это такие христианские реликвии, как Туринская плащаница, сударь (название описанного в Евангелии от Иоанна по-

гребального платя с головы Иисуса Христа), плат Вероники (платок, который святая Вероника подала Иисусу Христу, когда тот нес свой крест на Голгофу), и это огромное количество других разных объектов — от святого Грааля и тернового венца до копья римского солдата («копья Лонгина»), губки, которой смачивали губы Иисуса, и пр. Статус этих вещей — абсолютно сакральный. Но все это вещи, к которым Иисус имел *пассивное, нетворческое* отношение. Каков же тогда должен был бы быть статус вещей, сделанных Иисусом, то есть тех, к которым он имел *активное, творческое* отношение? По идее, их сакральность должна была бы намного превосходить сакральность традиционных реликвий. Вот мир, к сотворению которого Иисус был причастен (Кол. 1:16), а вот «самая обычная» дверь, которую он сделал (ср. с Ин. 10:9: «Я есмь дверь»). Разве не должна была бы эта «самая обычная» дверь являться в глазах верующих абсолютно исключительной? Тем не менее, мы знаем множество случаев поисков и подделок различных христианских реликвий, но почему-то не слышим — несмотря на богатое воображение верующих и их религиозное рвение — о попытках найти или предъявить вещи, которые Иисус сделал сам.

Здесь у нас могут начать закрадываться подозрения. Откуда такое невнимание верующих к вещам, которые Иисус делал или мог делать? Где хотя бы какая-нибудь ручка двери или ножка стола, якобы сделанная Иисусом и сохраненная одним из его последователей? Неужели этими вопросами никто раньше не задавался? Трудно объяснить это одной лишь «технофобией» древней культуры (в конце концов, уже в XX веке для таких размышлений имелись все предпосылки). И это мы еще говорим только о вещах «обычных», а не «инновационных». А что, если эти вещи и впрямь были «чудесными» — одного уровня сверхъестественности с теми деяниями, которые Иисус совершал согласно евангелиям?

Теология изобретения

Интересно, что сказали бы на все это христианские богословы? Быть может, вещи, сделанные Иисусом, и вправду, согласно христианскому вероучению, не могли быть «иннова-

ционными» или «чудесными». В теологической или философской литературе подобные размышления нам не встречались, поэтому мы попытаемся, опираясь на христианскую догматику, ответить на этот вопрос самостоятельно.

Погрузимся в богословские дискуссии времен первых вселенских соборов. Согласно церковной догме (православной и католической), Иисус был Сыном Бога и самим Богом с самого рождения (а также еще и до рождения: догмат о предсуществовании Христа). Альтернативная точка зрения утверждает, что Иисус был «усыновлен» Богом-Отцом — сделавшись Богом только при крещении, при «сошествии» на него Святого Духа (то есть в 30 лет — в момент начала мессианской карьеры). Эта точка зрения получила название адопционизма и была осуждена как ересь в конце второго столетия (хотя оставалась популярной на протяжении всех Средних веков). Стало быть, если мы принимаем догматический взгляд, то вся техническая карьера Иисуса приходится на тот период, когда он уже был Богом. Быть Богом означает и *делать как Бог*. Соответственно, мы никак не можем уклониться от вывода, что хотя бы *какие-то* вещи, которые Иисус делал в качестве *tekton'a*, были сделаны божественным образом.

Второе возражение, поданное также с догматической точки зрения, состояло бы в том, что Иисус «волил» все делаемые им вещи как человек, то есть обращался с ними своей человеческой волей — например, готовил себе пищу, не прибегая к чудесам, — а чудеса являются уже продуктом божественного воления. Эта позиция — доктрина двух «природных волей» во Христе — человеческой и божественной — называется диофелитством: она была принята на Третьем Константинопольском соборе (VII в.) в качестве церковной догмы. В ответ на это мы могли бы сказать, что если такая логика воления применима к простым техническим объектам, о которых нам известно из евангельского текста или которые воссоздаются на основе знания исторического контекста, то она неприменима к более сложным техническим объектам, о которых нам из евангельского текста или из истории ничего не известно. Например, это могли быть сложные изобретения или технологические инновации:

если о многих сегодняшних технологиях мы говорим как о «чудесах», то что мешало «Богу живому» задействовать свою божественную волю для конструкции таких «чудесных» вещей? Альтернативная же точка зрения, нехалкидонская (которой до сих пор придерживаются древние восточные церкви, такие, как армянская, коптская или сирийская) — так называемые миафизитство и миафелитство — утверждает *реальное* единство природ и воли во Христе. (Хорошо известна еще одна позиция по этому вопросу — отвергнутая большинством Церквей как еретическая: монофизитство и монофелитство, которые утверждают *единственность* природы и *единственность* воли соответственно; принципиальное, но зачастую игнорируемое католичеством и православием отличие этой позиции от миафизитской христологии Древних церквей — в тонком различии между греческими словами *mónos*, «одно-единственное», и *μία*, «одна/единая».) Принятие этой, нехалкидонской точки зрения упростило бы нашу аргументацию, поскольку эти воли, божественная и человеческая, не будучи смешиваемыми и не растворяясь друг в друге, но действуя как одна/единая (согласно миафелитству), всегда были бы *реально* во-



влечены в изобретательский процесс и производство технических объектов.

Допустим, что Иисус действительно обычно готовил себе пищу «как человек» (то есть прибегая к человеческой «природной воле»). В то же время из евангельского текста нам известны, по меньшей мере, три случая применения божественной воли в гастрономических целях — «претворение воды в вино» (Ин. 2:1–12), «чудо пяти хлебов и двух рыб» (Мф. 14:13–21, Мк. 6:31–44, Лк. 9:10–17 и Ин. 6:5–15) и «чудо семи хлебов и рыб» (Мк. 8:1–9, Мф. 15:32–39). Это и есть пример того, что значит для вещи быть сделанной божественным образом: это значит быть чудесной. Иными словами, если экстраполировать эти случаи на предположительные случаи изготовления более сложных технических объектов и если полагать вслед за христианскими церквями, что Иисус обладал подобными способностям и в период его ремесленнической карьеры, то мы не можем не прийти к выводу, что Иисус вполне мог бы создавать такие вещи, которые представлялись бы тогдашним и/или сегодняшним наблюдателям чудесными: самочинящаяся утварь, двери, которые ведут в сверхдалекие края, дома, которые могут переходить с места на место...

Заметим здесь, что граница между «обычностью» и «чуждостью» вещей во все времена была очень тонкой и относительной: сегодняшние «обычные» технологии показались бы абсолютно чудесными людям древности, а те новые технологии, которые удивляют людей старшего поколения, кажутся самыми «обычными» маленьким детям. В апокрифическом Евангелии детства от Фомы содержится, кажется, единственное упоминание собственноручно сделанной Иисусом «чудесной» вещи: маленький Иисус лепит птиц из глины, а затем оживляет (этот сюжет встречается также в пятой суре Корана «Трапеза»); однако эта «чудесная» вещь еще не связывается с его позднейшими профессиональными занятиями. Вопрос: почему источники — как канонические, так и апокрифические — не содержат сведений о предположительно «чудесных» вещах или даже «самых обычных», созданных Иисусом именно как «техником»?

Вариантов ответа на этот вопрос может быть несколько. 1) *Магический вариант*: можно допустить, что описываемые в евангелиях чу-

деса — это и есть те самые неизвестные техники и технические объекты, сотворенные при помощи божественной воли. По большей части это чудеса, имеющие отношение к медицине (исцеления и воскрешения), — тогда ближе к правде оказываются спекуляции об изучении Иисусом врачебных техник где-то на Ближнем или Дальнем Востоке. Проблема только в том, что в евангельских текстах действительно не сказано, что Иисус до 30 лет занимался медициной. 2) *«Профессиональный» вариант*: можно предположить, что божественная воля Иисуса распространялась только на медицинские, гастрономические, рыболовные (Ин. 21:1–14), транспортные (хождение по водам) и «антибиотические» (иссушение смоковницы) техники, а человеческая воля — на все техники «по специальности». Это было бы странным, но могло бы объясняться индивидуальным желанием богочеловека не смешивать «работу» и «хобби» (профессию и конфессию). 3) *Герменевтико-метафорический вариант*: то, что мы понимаем под техническими объектами (окна, двери), при воздействии божественной воли могло быть воплощено в именах этих объектов. То есть упоминаемые в притчах вещи (камень строителей, светильники и пр.) — это то, как вообще выглядят вещи, сделанные при помощи божественной воли: они становятся знаками вещей, которые производят больше, чем сами вещи. Так, сосуды из притчи исторически произвели более богатую реальность, чем может произвести обычный материальный сосуд. 4) *«Индифферентный» вариант*: вещи, сделанные Иисусом, были безвозвратно утрачены, а за две тысячи лет существования христианства никто не предпринял попыток их найти (или сфабриковать) или хотя бы поставить вопрос об их значении для верующих (повторимся, нам такие исследования неизвестны). Первое предположение, скорее всего, истинно, а второе маловероятно. История христианства знала множество различных фантазий о своих главных героях, и то, что вы сейчас читаете, — одна из них, но вряд ли первая. 5) *Конспирологический вариант*: мы можем выдвинуть гипотезу, что такие сложные технические объекты, как окно или дверь, смастеренные Иисусом как богочеловеком, были на самом деле кем-то найдены и затем сокрыты. Несмотря на «дурную репутацию» теорий за-

говора, эта гипотеза не кажется нам менее невероятной, чем все остальные.

Заговор и оценка рисков

Любая теория заговора должна начинаться с рассмотрения тех выгод, которые сулит такое сложное предприятие, как заговор. В нашем случае речь идет о выгодах от сокрытия вещей, сделанных Иисусом. Выгоды эти очевидны, ибо последствия от распространения по миру «изобретений Иисуса» могут быть катастрофическими для целого ряда современных институций, в том числе церковных. И, напротив, неожиданное предъявление в нужный момент таких вещей миру — гипотетически придерживаемых до поры до времени — могло бы быть «козырем» для тех, кто их скрывает: например, это позволило бы заново укрепить пошатнувшуюся веру или радикально изменить правила игры между церковными организациями и целыми государствами. Рассмотрим чуть подробнее возможные риски «обнаружения» вещей, предположительно сделанных Иисусом; пусть для простоты это будут вещи «обычные», не «чудесные».

Хотя предъявление в нужный момент «изобретений Иисуса» может быть тактически выгодным для предъявляющих, оно также несет в себе стратегические опасности. «Список» вещей, к которым Иисус имел пассивное отношение, закреплён в евангелиях, тогда как о вещах, сделанных Иисусом, канонические источники умалчивают. А это значит, что единичное предъявление «вещи Иисуса», не упомянутой в «списке», способно вызвать неконтролируемый поток «открытий» или изобретений схожих вещей. Если распространение традиционных реликвий еще худо-бедно поддается контролю (не может быть больше одной плащаницы — по крайней мере, с точки зрения здравого смысла²²), то дверей или столов, сделанных Иисусом, может быть неограниченное количество. (Конечно, предъявления таких вещей могут сопровождаться «обнаружением» новых документов, подтверждающих их «подлинность».) А ну, что еще можно предъявить или придумать из того, что мог сделать Иисус?.. Эти «найденные» вещи Иисуса затопят рынки и церкви и приведут к перераспределению церковной власти и внимания паствы. Возникнут новые деноминации и новые ереси. Баланс

между христианством и другими мировыми религиями изменится: христианство приобретет более мощное орудие для собственной экспансии, чем, скажем, современный ислам, который активно использует различные медиа в целях прозелитизма, однако по причине своей иконоборческой установки не может превратить их в мотор религиозного энтузиазма. Поколеблется и статус уже существующих христианских реликвий, из-за чего вера христиан может не только укрепиться, но и деградировать.

Для общества «обнаружение» «изобретений Иисуса» имело бы не менее непредсказуемые последствия. Так, коль скоро Иисус — это не только лидер наиболее распространенной в мире религии, но также, выражаясь языком околокомпьютерных сообществ, *maker* или изобретатель, то каждый современный техник получит в свое распоряжение новые веские «обоснования» своей деятельности и новый источник вдохновения. Техно-религиозный импульс, заданный Иисусом, продлится в техническом творчестве больших и малых коллективов и капиталистических фирм («Иисус изобретал и нам велел»). Акцент в интерпретации Иисусова учения сместится в сторону «материальной культуры», а за этим последует пересмотр и всей жизни вещей: технические объекты приобретут новый неслыханный статус. Это будут уже не просто какие-то вещи, а вещи, в зародыше таящие «искру божественного». Сама история европейской техники периода существования христианства будет перепрочитана в новом религиозном ключе. Разделение между «головой» и «руками», между верой и разумом, между смиренным благочестием и дерзкой изобретательностью сделается более неопределенным. В итоге произойдет ресакрализация техники и демократизация «чудес». Стоит ожидать возникновения сект технотеологов и теотехнологов, о которых писал еще Станислав Лем²³. Государствам будет все сложнее контролировать DIY-творчество (включая гениальную инженерию и изготовление оружия) посредством законодательных ограничений, так как последнее будет иметь более высокую легитимность, чем государственное право.

Не в последнюю очередь от «изобретений Иисуса» пострадает такая область культуры,

как современное искусство. Как известно, в мире современного искусства любая вещь может стать арт-объектом, если освящена некоей традицией, музейным «топосом» или значащим жестом художника или куратора. При «обнаружении» «изобретений Иисуса» различие между искусством и христианской религией в их отношении к вещам сотрется: Иисус фактически предстанет первым современным художником и куратором (поскольку первичный назначающий жест освящения принадлежал именно ему), а христианские храмы — как первые музеи современного искусства, причем располагающие наиболее развитой инфраструктурой. Стирание границ между искусством и религией будет иметь, прежде всего, экономическое значение: как бы ни была ценна какая-то художественная работа, ее стоимость на рынке не может быть выше стоимости вещи, сделанной «Богом живым». Возможны два сценария: в случае обнаружения вещей, сделанных Иисусом, любые другие вещи, в том числе сделанные не-художниками, встанут с ними в один ценовой ряд. Ведь если, как сказано в Книге бытия, человек создан по образу и подобию божьему, а условная дверь Иисуса (даже если это «самая обычная» дверь) ничем не отличается от той, которую может сделать любой современный плотник, то и оцениваться она должна соответствующим образом. Либо же, наоборот, вещи, сделанные Иисусом, приобретут сверхценность, критически деформирующую общий масштаб цен. В обоих случаях это будет означать совершенную демократизацию современного искусства и, вместе с тем, его девальвацию — либо по причине уравнивания «вещей божьих» с «вещами человеческим», либо по причине бесконечного удаления «вещей божьих» от вещей искусства, которые при таком изменении масштаба сблизятся с вещами не-искусства. С какой-то вероятностью это повлечет за собой обрушение арт-рынка («Стол Иисуса продан на "Сотбис" за миллиард евро») и обесценивание существующих арт-объектов. Если у современного искусства может быть какой-то «конец», какое-то «завершение», то не исключено, что оно будет связано с подобным предельным обмирщением сакрального и одновременно сакрализацией мирского.

Кто прячет вещи, сделанные Иисусом?

Как видно, единичное предъявление вещи, сделанной Иисусом, способно запустить целую лавину непрогнозируемых событий. В современном мире, где интенсивно развивается техника и одновременно растут религиозные и квазирелигиозные настроения, это может быть слишком опасным. Даже если наш сценарий — это намеренный гротеск и преувеличивающая драматизация, десятой доли смоделированных нами последствий было бы достаточно для того, чтобы держать «изобретения Иисуса» под спудом. С учетом того, что заинтересованными в их сокрытии оказываются и церкви, и некоторые культурные институции, и отчасти государство, заговор как будто стоит свеч.

Быть может, эта опасность была понята уже во времена Иисуса. Допустим, какой-нибудь апостол или сметливый византийский или римско-католический монах в ранние Средние века уже поставил вопрос о том, какие вещи делал или мог делать Иисус. Допустим, этот вопрос был не только поставлен — «изобретения Иисуса» уже были кем-то найдены (либо сфабрикованы); они хранились под строжайшим секретом раннехристианскими общинами, затем в Константинополе, а после его падения были перевезены в Рим и до сих пор содержатся в кладовых Ватикана...

В этом наброске сценария заговора мы говорили только о вещах «самых обычных», пусть даже и «инновационных». Представим теперь, — и тут нам нужно ненадолго примкнуть к стану верующих христиан, — что эти вещи были не «обычными», а «чудесными», то есть соответствующими тому, на что, вообще говоря, способен богочеловек (а об этих его способностях мы кое-что знаем из евангельского рассказа). Во сколько раз увеличилась бы опасность подобных вещей и, соответственно, выгода от их сокрытия? Или же, наоборот, какова была бы выгода от обладания подобными «чудесными» вещами без разглашения факта обладания? В свете этих вопросов наша теория заговора оборачивается технологической ересью (Иисус мог передать своим ученикам не только некое тайное знание, «гносис», но и тайные умения, τέχνη, «ноу-хау»). Но мы можем сделать еще одно предположение: сам Иисус мог выступить таким за-

говорщиком и цензором самого себя, спрятав или уничтожив собственные технические изобретения, «чудесные» или даже «самые обычные». Зачем давать людям средства производства чуда, тайны и авторитета, если это никак не поспособствует их вхождению в Царствие Небесное?

(Заинтересованным книгоиздателям, кино-продюсерам и разработчикам видеоигр автор хочет сообщить об имеющейся у него рукописи фантастического детектива под названием «Я есмь дверь», написанного на основе изложенных выше технотеологических идей.)

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «...очевидно, что слово [τέκτων] не означает «плотник» в том смысле, в каком это слово понимается сегодня. В контексте Израиля первого столетия τέκτων означал ремесленника, который работал с камнем, деревом и иногда с металлом в больших и малых строительных проектах». *Campbell K. M. What Was Jesus' Occupation? // Journal of the Evangelical Theological Society*, №48(3), 2005. P. 512.

² Подробнее об областях знаний, в которые, согласно евангельским источникам, был посвящен Иисус, см.: *Campbell K. M. What Was Jesus' Occupation?* P. 513–519.

³ Термин Жильбера Симондона («mentalit technique»).

⁴ Углубление этой мысли см. в нашей статье «О техническом незнании»: «Изобретением христианства было скорее рассмотрение всего мира вещей как посредников на пути к пониманию спасения (в притчах) и к самому спасению (в истории). Вещь здесь является тем же, чем и сам Иисус, а именно — медиумом. Спасение нуждается в посреднике, то есть в Иисусе, который единственный открывает доступ к Отцу (Ин. 14: 6), а сам Иисус переносит эту технорегиозную парадигму на имение дела с вещами, служащими ему подручными средствами для раскрытия божественного замысла». Куртов М. О техническом незнании // Новое литературное обозрение. №2, 2016. С. 257–272.

⁵ Вебер М. Хозяйственная этика мировых религий / Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. С. 45.

⁶ См. об этом, в частности: Фаррингтон Б. Голова и рука в Древней Греции. Четыре очерка социальных связей мышления. СПб.: Издательство СПбГУ, 2009.

⁷ *Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 2012. P. 9.

⁸ Ibid. P. 327.

⁹ Ibid.

¹⁰ См., напр.: *Issler K. D. Exploring the Pervasive references to work in Jesus' parables // Journal of the Evangelical Theological Society*, №57 (2), 2014. P. 323–339.

¹¹ В терминах метаантропологии Симондона это эквивалентно переворачиванию «религиозной» и «технической» фаз человеческой эволюции.

¹² Дебрэ Р. Введение в медиологию. М.: Праксис, 2009. С. 268–269.

¹³ Здесь мы возвращаем христологии то, что она сама же и произвела по длинной цепочке богословских и «профанных» спекуляций. О связи медиатеории с христологией см. нашу статью: *Kurtov M. «Whence the Means?» Ludwig Feuerbach and the Origin of Media Theory // Russian Studies in Philosophy*. Vol. 57, №2, 2019. P. 1–27.

¹⁴ *Fleming J. W. The Jewish Background of Jesus*. La-Grange, GA: Biblical Resources, 2004.

¹⁵ *Case Sh. J. Jesus and Sephoris // Journal of Biblical Literature*. 1926. №45. P. 14–22.

¹⁶ *Batey R. A. Is not this the Carpenter? // New Testament Studies*, №30, 1984. P. 249–258.

¹⁷ *Furfey P. H. Christ as «tekton» // The Catholic Biblical Quarterly*. Vol. 17, №2, 1955. P. 204–215.

¹⁸ «Господь вошел в красильню Левия. Он взял семьдесят две краски, он бросил их в чан. Он вынул их все белыми и сказал: Подобно этому, во истину Сын человека пришел как красильщик» (Евангелие от Филиппа).

¹⁹ См. также: *Пастуро М. Черный. История цвета*. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 66.

²⁰ *Нотович Н. Неизвестная жизнь Иисуса Христа*, 1904.

²¹ *Smith M. Jesus the Magician: Charlatan or Son of God?* New York: Harper & Row, 1978.

²² Как иронически замечает В.М. Лурье, «В мире известно шесть голов Иоанна Предтечи, но только три из них подлинные» (Сколько обретений и сколько голов? Слово на первое и второе обретение главы Иоанна Предтечи. Доступно по <https://www.portal-credo.ru/site/?act=news&id=112463>).

²³ *Лем С. Сумма технологии*. М.: Мир, 1968. С. 24.

Михаил Куртов

Родился в 1983 году в Томске. Философ, медиатеоретик.

Автор книг «Между скукой и грезой.

Аналитика киноопыта» (2012) и «Генезис графического пользовательского интерфейса. К теологии кода» (2014).

Живет в Санкт-Петербурге.



Жан-Люк Нанси, 2017.

Жан-Люк Нанси / Елена Петровская

Лекции по Канту

В 1995–1996 годах, возглавляя философский факультет Страсбургского университета гуманитарных наук, Жан-Люк Нанси читал аспирантам лекции по Канту. Они были посвящены в основном «Критике способности суждения», но поскольку эта книга не существует в отрыве от двух предыдущих «Критик», то и эти сочинения не раз упоминались по ходу обстоятельного изложения. Мне посчастливилось посещать эти лекции во время моей стажировки у Нанси по линии Стипендии Дидро. Можно сказать, что это был одновременно опыт медленного чтения и толковательной импровизации. И то и другое было блестящим. Возвращаясь к своим конспектам спустя столько лет, я нахожу их содержание энергичным, заразительным, наполненным ощущением сегодняшнего дня, и в этом сказывается живое присутствие Жан-Люка. Одна из проблем, которые волнуют философа в связи с общим замыслом Канта, — это возможность построения системы в отсутствие Творца. Как познавать мир, если место Бога опустело? Как заменить акт сотворения вещей ничем не обеспеченным действием конечного мышления? И какую роль в этом играет свобода? Эти интригующие вопросы затронуты в первых трех лекциях, которые и предлагаются ниже вниманию читателя.

Елена Петровская, декабрь 2021 г.

26.10.95

Кант мыслит философию в качестве системы, о чем говорит заголовок раздела «Первого введения в критику способности суждения», и это постоянная забота Канта. Несмотря на то, что понятие системы у него четко определено, это совсем не очевид-

но. Кантовская система отличается от порядка разума у Декарта. В конце Предисловия к первому изданию «Критики чистого разума» она представлена органическим единством (*totalité organique*) — живым организмом, способным к самозавершению (*autofinalisée*). Единство это не дано, и его в нашем распоряжении нет; разум требует так мыслить, но единство не является на- личным. Одним словом, речь больше не идет о смысле мира. Философия должна себя производить и воспроизводить как единство целей (смысла), которое при этом не дано в качестве предмета знания. Вопрос, стало быть, приобретает следующую форму: как помыслить единство целей исходя из запрета познавать данное единство как предмет?

Порядок предметов является абсолютно гетерогенным по отношению к порядку целесообразности. Безусловное — будь то я, мир или Бог — выступает требованием разума. Но бездна, открываемая требованиями, идущими от безусловности, — это и есть современность. Мысль о конечности, к примеру, зарождается у Канта. Это значит, что требования абсолютного раскрываются как требования разума, то есть речь идет как раз о задаче разума, а не о том, к чему у него есть непосредственный доступ. Когда Кант признается, что ему пришлось «ограничить (*aufheben*) знание, чтобы освободить место вере» (см. Предисловие ко второму изданию «Критики чистого разума»), то имеет в виду не религиозная вера и не формула нехватки. Это и есть задача, решаемая разумом. Речь идет о том, что не является предметом, но в чем разум безусловно нуждается, и это не ценностная категория. Значит, разум рас-

крывается как требование самого безусловного.

Из первого раздела «Введения» мы узнаем: мыслить целесообразность природы нужно по аналогии с искусством (*ars*), иначе говоря — по аналогии с техникой. Но эту целесообразность разум обнаруживает в самом себе, а не в природе. Искусство подражает природе (вспомним «Физику» Аристотеля). То есть искусство действует, как природа, в своем стремлении к цели. Природа есть внешнее целей и средств, а отсутствующий естественный художник — это Бог. Природа предстает искусством человеческим. Не забудем об искусстве самого разума как о том, что является внутренним. А это есть отношение между самими познавательными способностями. Иначе говоря, природа мыслится как искусство по аналогии с искусством разума. Тему разума-художника развивают Ницше и романтики, испытавшие большое влияние Канта. Все вопросы, связанные с искусством, сосредоточены здесь. А вот вопрос о разуме-художнике, впервые поставленный Кантом, означает искусство как таковое, и это не имеет никакого отношения к искусству как красоте.

В XVIII веке Баумгартен определяет эстетику (*aesthetica*) как *cognitio inferior* или чувственное познание в противовес познанию рациональному. Чувственные качества являются вторичными у Декарта. Но у Канта объект имеет декартовский вид. Это ставит определенную проблему. В самой «Критике» говорится о рациональном познании посредством понятий, а оно распадается на интуицию и на понятие как таковое. Причем первоначальное созерцание (*intuition originaire*) есть род познания, которое создает свой предмет. Что значит познавать посредством понятий? Такое познание, во-первых, конечно и дискурсивно; во-вторых, является определяющим в отношении своего предмета. Но как мыслить понятия, когда нельзя определить объект? И о каких процедурах суждения идет речь, когда опять-таки нельзя определить объект? В этом случае дело идет о рефлектирующих суждениях. Правоммерно говорить о критике самой возможности системы —

об исследовании разума, еще точнее, об исследовании возможности познания системы объектов, относящихся к безусловному, к целям. Это позволяет обнаружить требования, исходящие от безусловного органического единства...

Существует исходное различие (*distinction originaire*) между теоретическими и практическими объектами. Оно соответствует различию между природой и свободой: свобода не может быть природным объектом. Вопрос принимает следующий вид: как мыслить природу как свободу и наоборот? Ведь свобода — это то, что начинается произвольно, по собственному усмотрению, отправляясь от себя самого. Природа, напротив, соединена в последовательность, демонстрируя каузальные связи. В ней нет места творению как таковому; творение — достояние свободы. Исходное различие, упомянутое выше, есть конечное условие (*condition finie*) разума. Именно по этой причине человеческое сознание не является божественным. Центральный вопрос Канта — это вопрос о творении. Творение — иудео-христианское понятие, и оно не сводится ни к созданию, ни к действию. Это вопрос о том, что начинается, начиная с себя самого, то есть из ничто.

Природа и свобода. Перед Кантом стоит задача различить способность начинать и то, чему уже положено начало. Свобода не может быть предметом опыта, поскольку это априорный принцип. Вместе с тем эта идея обнаруживается в опыте, но только в качестве субъекта. Между двумя полюсами — природой и свободой — находится вопрос о целесообразности природы.

Практика есть моральный поступок: *praxis* не является *poiesis*-ом. Это проблема «практического разума», хотя сам термин и не был понят современниками Канта. Однако понятие «практический» не относится только к свободе. Есть две возможности его употребления. Первое — строгое, то есть когда оно используется в значении «моральный». Вторым подразумевается то, что относится к свободному поступку, противостоящему природе: это сочетание целесообразности и свободного действия

(или свободного выбора). Кант нуждается в понятии «действие» (action), оно же — «техническое действие вообще», для того чтобы цель могла быть переведена на язык представлений. В рамках этого построения он будет мыслить природу как систему целей — целей, в которые «метит» субъект. Цель и представление цели, стало быть, соединяются.

В чем же для Канта будет заключаться цель природы? Это есть человек в той мере, в какой он является существом цели, то есть в какой он и есть представление цели. Высшая цель — это способность представлять себе цель вообще. На четвертый вопрос Канта «что такое человек?» не существует ответа, потому что человек есть цель и в то же самое время цель не дана. Как явствует из § 8 «Критики практического разума», практические суждения противостоят теоретическим. Различаются философия природы, включая ее практическую часть, и собственно практическая философия. Способ представления цели входит составной частью в философию природы. Практическое же действие не имеет иного содержания, кроме теоретического, — его нельзя сделать предметом познания и необходимо мыслить по-другому.



Свобода соотносится сама с собой через природу. Природа есть техническое отношение. Как видим, между природой и свободой не существует связей. Но тогда возникает вопрос: что с этим делать? Как эти отношения установить? Система — операция, которую требует и в то же время исключает кантовское построение. А «техника» в обыденном словоупотреблении есть синоним «практики».

02.11.95

«Практика» выступает у Канта в значении «техники»: это часть теоретического знания, а также предмет, понимаемый как посредник или проводник (véhicule). *Intuitus originarius*, чье место опустело, — первоначальное созерцание, создающее свой объект, иными словами, божественное созерцание. Человек же обладает *intuitus derivativus*, производным созерцанием, которое творящим быть не может. Все кантовские операции зависят от этой изначальной данности. Согласно такому пониманию, человек не является ни творцом, ни даже субъектом свободы. Техническое действие нельзя считать произвольным. В самом деле, воля как способность творить — это представление о воле, возникшее в Новое время. Так понятая воля может быть приравнена к действию или созданию (production): это овладение чем-то, власть, которая осуществляется над чем-то. Однако прежде воля трактовалась всего лишь как сохранение или удержание в себе (réten-tion). Не забудем, что понятие свободной воли предполагает фигуру свободного Бога.

У Канта мы становимся свидетелями исчезновения всемогущего Бога, классического Бога-механика, благодаря чему раскрывается вся цепочка технических действий. Это можно понимать так, что вопрос о всемогуществе, о создании целого (tout) обнаруживает себя именно как вопрос. Что такое всемогущество? Это само по себе представление целого, но и деятельное создание этого целого. Однако производство, имеющее в виду конечную цель (production finale), — это, по Канту, уже техническое действие, то есть осуществление данного представления цели. Лейбниц утверждает, что Бог создал лучший из миров, потому что он не мог поступить иначе. Свобода Бога раскрывается в творении, притом что сам он себя немного смешивает с волей и т.д. У Гегеля начало есть цель, как она представлена в истории. Он дистанцируется от исполнения конечной цели (production finale), выражая тем самым неуверенность по поводу того, насколько действие осуществимо.

IN MEMORIAM

После Канта зазор между конечной целью и началом уже неустраним, хотя до этого ни начало, ни цель не мыслились как таковые. Теперь то и другое принимает двойную форму воли и технического действия. Отношение к конечной цели отмечено отныне *напряжением*. У Гегеля начало — это нуль, тогда как конечная цель — момент наиболее насыщенный. Между ними существует напряжение. У Ницше такое напряжение достигает высочайшего накала. Как дать возможность бытию быть? Вот что, согласно Хайдеггеру, остается нам от «всемогущества». Вопрос о целесообразности как о техническом действии со всей остротой ставит задачу постичь отношение к целому как таковому.

Во втором разделе «Введения»¹ Кант говорит о высшей — сверхчувственной — познавательной способности, различая две способности (два порядка) самого познания — высшую и низшую. В целом притягательность Канта как раз и состоит в проведении различий. Отметим, что и высшая познавательная способность внутри себя разделена, то есть Кант и здесь стремится построить систему. Он сразу же начинает с констатации различия: раз нет единства как данности, то начинать нужно с различия. <...> В результате он имеет дело с одним лишь действием мышления.



Общее и особенное независимы друг от друга с того самого момента, когда больше нет первоначального созерцания (*intuitus originarius*). Разум предстает набором технических возможностей, а не местонахождением истины. Нельзя исходить из простого соединения общего и особенного, слияния того и другого. Напротив, есть две операции их обнаружения, когда одно находится через другое.



У суждения, по Канту, имеется свой собственный принцип. Но Кант ничего не говорит по поводу того, что делает суждение в отношении двух других способностей, вступая в область каждой из них. Это просто связка. Вопрос в том, что это за связка? Суждение всегда играет роль связки между понятием и интуицией. Оно распадается на схематизм — матрицу способности суждения — и принципы синтетического суждения. Суждение — это *априорная возможность связывать предметы*. Целое опыта предстает в этом случае как организованное целое. Какова роль способности суждения? Она позволяет конституировать предмет и вписывать его во всякий опыт. Суждение служит обозначением смысла применительно к некоторому единству. Само оно есть связь (*Zusammenhang*). Суждение, иначе говоря, и есть способность связывать, а мышление Канта — не что иное, как мышление о *Zusammenhang*: нужно объединить то, что остается разделенным. При этом у Канта всегда сохраняется след — рубец — этой разделенности.

Во второй «Критике», рассуждая о законосообразности суждения, Кант задается вопросом о том, когда поступок может рассматриваться как моральный. Речь идет о категорическом императиве. Но дело этим не исчерпывается, поскольку здесь также ставится вопрос и о *смысле* категорического императива. Кант исходит из того, что воля не может быть чем-то абсолютно чуждым природе. Вводя понятие «тип», он предлагает нам еще одно решение, еще одну возможность мыслить в отсутствие всемогущества, при котором нет другого закона, кроме свободы Создателя. Тип — это сверхчувственный образ природы как законосообразного целого (*ensemble legal*), которое держится вместе свободой.

Суждение, однако, не является просто связкой между двумя другими способностями, но имеет отношение к связи между самими вещами. Связь между рассудком и разумом есть приведение в действие того, что связывает общее с особенным и наоборот. Это связь целого как целого с целым как таковым. Суждение, занимающее у Канта центральное место, является дополнением к *intuitus originarius*. Схематизм потому и относится к типике, что отсутствует *intuitus originarius*, — ведь больше нет сотворения вещей. Как нет больше и лучшего из миров: мир плох, очень плох, катастрофичен. Все, что он нам предъявляет, это разрывы, утраты и зияния.

Итак, суждение связывает особенное с общим. Если понятия и правила существуют для рассудка, то для разума существует категорический императив. А вот суждение — это нечто совершенно иное, поскольку подразумевает включение особенного в общее, то есть участие каждой вещи в некоем единстве. Суждение — это ящик с инструментами, техническое приспособление, которое само в себе разделено. Это одновременно замещение (*suppléance*) и дополнение (*supplément*), поскольку в самой способности суждения заложена некая чрезмерность.

Впрочем, действие по связыванию всегда есть действие воображения, и в этом смысле оно репрессивно. Что такое кантовское воображение? *Ein-bildung* — это значит: «превращать в образ», «создавать образ». Однако такое воображение совсем не опирается на образ. Образ — это единая форма представления чего-то вообще, то, что придает единство. *Bild* — всеединство формы, минимальное условие того, чтобы нечто вообще существовало. Канта неотступно преследует абсолютный хаос, ведь чистое ощущение — это разделенность в чистом виде. Как только исчезает *intuitus originarius*, утверждается чистое рассеяние чувственного, или, выражаясь по-другому, — чистая пассивность. И у Канта это вызывает настоящую тревогу! Благодаря фигуре Бога если не было полного хаоса, то не было и всеохватного единства. Замещение *intuitus originarius* приводит

к тому, что суждение становится созданием, или производством.

Остановимся вкратце на основных характеристиках способности суждения. Способность судить или воображать в строгом смысле слова разделена надвое. Речь идет о *схеме* и *типе*. Это два однопорядковых явления. Схема — то, что появляется в отсутствие своего же источника. Схематизм — это «скрытое в глубине человеческой души искусство». Он *подобен intuitus originarius* в том, что это есть появление самой вещи заодно с присущим ей значением. Слово «схема» употребляется Кантом в связи с упоминанием Бога, то есть она занимает божественное положение, оставаясь в то же время скрытым искусством. Иными словами, схематизм случается внезапно (*il y a un coup de schématisation*), но как именно — это от нас ускользает. Тип же, в отличие от схемы, объекты не создает. Его можно назвать схемой по умолчанию.

Возвращаясь к схематизму, обратим внимание на то, что слово «скрытое» в его определении констатирует исчезновение *intuitus originarius*, а вот комбинация «скрытое искусство» отсылает к технике — к технической процедуре или техническому приему. Иначе говоря, Бог получает доказательство (удостоверяется) в качестве техники. Можно допустить, что всякое искусство оказывается искусством скрытым: оно всегда демонстрирует какой-нибудь трюк. Вспомним фигуру гения по Канту: это жизнь, которая несет в себе свое собственное искусство. С другой стороны, тип приравнивается к символу (в контексте наличного всеединства), и слово «символ» получает свое особое значение начиная с Канта. Это то, что определяется (*ce qu'il vaut*) прежде всего по линии разлома. То есть это одновременно единство и его расщепленность. Вообще говоря, единое не существует иначе чем через разрыв, раскол и т.д.

Отметим, далее, соединение различного в едином, что необходимо для представления (*présentation*) различного. Такое соединение распадается на две части — теоретическую и практическую. При этом внутри самого различия равенства не наблюдается: тип не равен схеме; в то же время он не

может превосходить и символ. Сама по себе операция различения остается неясной: непонятно, откуда берется способность суждения и куда она ведет, раз она уходит в бесконечность символа.

Наконец, способность суждения существует *ради самой себя*. В самом деле, это то, что обеспечивает связь двух других способностей. Что же таким образом связывается? Со стороны рассудка подразумевается особенность явлений, со стороны разума — всеобщность свободы. В реальности, то есть в самом бытии, эта связка отсутствует, и поэтому сама по себе связь может быть представлена только как связь познавательных способностей. Иными словами, связь внутри реального не может быть помыслена иначе как связь самих способностей. Природу можно мыслить только в ее соединении с человеческим субъектом и при этом в качестве связи как таковой. Однако это не субъективизм, так как у нас нет готового и удобного образа мира: о мире в себе нам ничего не известно (см. об этом Шопенгауэра).

Одним словом, единство (тотальность) должно мыслиться согласно принципу его собственного возникновения в качестве единства или связи — так, как мы и мыслим технику природы. Применительно к технике природы следует одновременно мыслить две вещи. Во-первых, природа должна мыслиться сообразно нашим способностям. И, во-вторых, что такое природа в качестве техники, то есть в качестве того, что находится в отношении к цели?

09.11.95

Суждение играет решающую роль в первых двух частях философии Канта. Оно есть развертывание мощи разума. Эта третья способность не располагается над остальными; она ими разделяема, поскольку устанавливает связь, обеспечивая в целом возможность системы. И связывание осуществляется таким образом, что система предстает живым единством. Способность суждения в своей двойной роли остается загадочной, скрытой. Раскрывается она трансцендентальным механизмом и типикой.

В самом деле, у способности, соединяющей другие, принцип действия и назначение скрыты. Соучастие в этом теоретического разума остается неясным. Здесь необходимо выделить два мотива. Во-первых, способность суждения — это способность связывать. Во-вторых, она сохраняет и свое искусство, и отличительные свойства своего продукта. Это способность в чистом виде, существующая ради самой себя. Так ставится вопрос о ее подлинной природе и возможностях. В то же время эта необходимая способность не просто находится на службе остальных, не просто связывает их, но имеет и другое измерение.

У способности суждения есть свои априорные принципы (см. второй раздел «Введения»), и она образует особую часть философии, хотя система состоит всего из двух частей. Это не часть в собственном смысле слова, но это часть самой связи, то есть системы как таковой, рассмотренной в ее систематичности, — как соединение всего (tout), или внутреннее бытия вместе. А это есть в точности то, что связывает природу и свободу, рассудок и разум, и создает целое как целое (le tout comme tout). Иными словами, это систематичность как таковая или же место артикуляции целого как такового. Можно сказать, что третья «Критика» есть критика целого во всех его возможных формах.

Вопрос о целом как таковом получает и другое выражение: как можно помыслить совокупность как таковую (la totalité comme telle), если нет всемогущества Творца и если место его опустело? Если нет Бога, то откуда взяться всемогуществу этой совокупности? Способность суждения возникает на фоне немного потесненного трансцендентального воображения, но сполна возрождается в третьей «Критике», где и сформулированы ее априорные принципы. «Но ведь это же скрытое искусство!» — заметит искушенный читатель Канта. Стало быть, на поверхность выходит схематизм, аналог скрытого. Не будем забывать, что уже в первой «Критике» схематизм присутствует как операция суждения.

В ладу с другими способностями можно быть «по аналогии». Это значит, что способ-

ность суждения функционирует подобно другим, притом что рассудок отвечает за категории, а разум — за свободу. Связь как таковая должна стать априорным принципом, должна конституироваться в этом самом качестве. Определение связи как априорной — как чистой операции, независимой от эмпирического материала и, следовательно, делающей возможным опыт, — есть возможность сотворения, причем не только самих предметов в пространстве опыта и не только абсолютного закона; это еще и способность представлять предметы как удерживаемые вместе свободой. А это то, что мог бы сделать только Бог. Что значит мыслить божественное действие, действие творения?

В четвертом абзаце (второго раздела «Введения») способность суждения описывается как особая способность, однако полностью лишенная какого-либо независимого основания. Как такое может быть? Способность суждения покоится на внутреннем отношении способности между собой. Но что значит «по аналогии»? И как трактовать слова «подвести под понятие»? Это значит: подвести под порядок всеобщего, тогда как подводится — особенное. Всеобщее можно понимать как общность, но точно так же и как единое в многообразном (*diversité*). Единое не дается с самого начала, и априорные принципы способности суждения — это вопрос о таком принципе, благодаря которому подведение может и должно совершаться. Но как из этого возникает мир? Всеобщее предстает в форме особенного, а опыт — в форме многообразия. Но если нет единства, то царит хаос, а хаос и есть хаос.

Вопрос о свободе — это в то же время вопрос о единстве. Свободу у Канта нельзя толковать как одну лишь независимость. Свобода является краеугольным камнем всей системы. Она равнозначна единству, а это есть закон свободы или сама свобода как закон. И это касается не просто введения морали. Практический разум, когда разум выступает бытием, имеет онтологическое основание. Тут-то и возникает вопрос, как целое становится целым. Да и вообще, нет такого мышления, которое не мыслило бы целое. Согласно трансцендентальной аналитике, конституирование объ-

ектов невозможно без трансцендентального вмешательства принципов, которые состоят в определении всеобщего и совокупности (*totalité*), на основании чего и создается особенность предметов и вещей.

Каково же дело Канта? У него различаются два типа «объектов». Прежде всего, это «объективность» («объектность»), когда все строится согласно правилам трансцендентального порядка. Как возможен опыт? — вот в чем главный вопрос. Но существуют также и априорные условия опыта — условия возможности опыта, — и эти «условия» записаны во множественном числе. Это значит, что опыт только один, тогда как его условия всегда множественны. Такова печать (*inscription*) человеческого разума, а именно: возможный опыт есть *единство* возможного опыта. И хотя у Канта все множится, под этим понимается умножение *условий единства опыта*. Тут и намечается переход к свободе. Свобода сопоставима с опытом. Именно потому, что есть опыт, есть и априорное единство опыта, а также единство свободы. А это суть две части разделенного единства. Ведь и единство и подведение принадлежат не чему иному, как самому режиму априорного.

Априори способности суждения означает, что все должно быть упорядочено внутри самой этой способности. Ничего другого, кроме подведения, в способности суждения нет. Ее априори подразумевает, что все должно согласовываться со способностью суждения, но при определенном условии: мы и *не могли бы* мыслить природу иначе, однако это не должно влиять на объективность наших знаний о ней. Упомянутое условие передается словами «как если бы». То есть мышление о природе как о целесообразно упорядоченном целом (*tout ordonné à la fin*) — это и есть способность суждения сама по себе, *наша* способность суждения. Мы не можем судить, если природа не устроена сообразно нашей способности суждения. Мыслить природу как органическое единство — значит соотноситься с принципом целесообразности.

Во времена Канта природа виделась чем-то внешним человеку, тем, что подчинено механическим законам, или, в духе

IN MEMORIAM

греческого «фюсиса», она представляла неким организованным единством. Так вот, возможность и необходимость мыслить природу проистекают из нашей потребности в пределах разума связывать вещи воедино. Отталкиваясь от (своей) природы и от понятия, под которое вообще следует подводить особенное, я испытываю нужду в природе. Эта нужда определяет все действия разума, поскольку в ней заключена наша потребность *познавать*. Здесь речь идет о возможности объекта в принципе (об объектности любых объектов). Объект в самом себе, предмет опыта — это объект *внутри* какого-то опыта, и объект должен там быть. А вот понятие природы говорит о единстве опыта: чтобы познать природу, необходимо осуществить подведение под понятие природы.

Различие (division) должно предстать драмой — разрывом — или, что то же самое, событием. Это и есть имя суждения: *Ur-teil*, исходное различие, в одно и то же время грамматическое и динамическое. Так исток оказывается в самом себе различным. Но это также означает: исток в качестве истока должен внутри себя расслаиваться, разделяться. Кстати, можно подумать о повторении у Делёза как об удвоении истока. И когда Кант говорит, что мы должны быть способны судить — судить особенное в качестве особенного, — это можно понимать как вступление во всеобщее. Поскольку у нас нет готового понятия природы, у нас нет и понятия творения. Мы можем (по крайней мере мы должны) так мыслить природу, чтобы это отвечало нашей потребности связывания. Когда говорят, что следует мыслить природу, имеется в виду, что следует мыслить предположение самого разума. Перед нами своеобразная складка трансцендентального опыта: этот опыт возвращается к себе.

Я мыслю природу — и, однако же, природы нет. Как это можно понимать? Природа существует только в виде следа, отпечатка, остатка божественной воли. Все вещи — это подпись Бога или зримый отпечаток принципа целесообразности, и тут уместно вспомнить Фуко. Разум заявляет о себе как требование природы. Действи-

тельно, кантовский разум нуждается в природе, дабы обнаружить самого себя внутри ее систематичности и органичности. Природу нужно сохранить; *Einrichtung* (устройство) включает в себе идею направления. Речь идет о природе, которая соотнобразует свое устройство с нашей способностью подводить особенное, которое дано, под общее, которое данным не является. Именно поэтому подведение — это задача, проблема. Ведь сделать общее данным означает совершить нефилософское усилие. Дар общего — вот что становится вопросом.

Понятие целесообразности природы имеет целью подведение под то, что не является данным. Итак, природа соотнобразуется с нашей способностью подводить (частные законы под более общие) и потребностью в познании, а целесообразность относится к нашей способности познавать то, что не дано. С одной стороны, мы *должны* мыслить природу как находящуюся в отношении ко всеобщему, которое не дано, а с другой — мы должны мыслить природу как *свободную*, не переходя в обоих случаях границу критики. Таково, однако, разделение, касающееся этой критики. Теоретический разум постулирует единство опыта природы, но это всего лишь постулат. Если безусловное единство есть требование разума, то оно же отвергается как данность. Природа являет себя разом механическим устройством и требованием всеединства. Однако мыслить единство без какой-либо данности есть требование абсолютного характера, и оно должно предотвратить соскальзывание как в эмпиризм, так и в идеализм. Такую философию можно трактовать как первое мышление *желания*. Кантовский разум и является желанием.

Хотя и существует напряжение, происходящее из нехватки, в то же время подобное желание — это желание разума, то есть желание самого себя. В нем можно усмотреть и желание реальности. Однако не следует принимать данное желание за саму реальность — его, напротив, следует мыслить *как таковое*. В этом отношении Фрейд оказывается последователем Канта. Необходимо, чтобы разум как желание мог

сам себя мыслить как конечную цель природы. Остается найти априорные принципы способности суждения, опираясь на роль синтеза, или принципы подведения частных законов под более высокие. Эмпирические законы сами по себе неоднородны. Если взять ньютоновскую механику, то она не может объяснить живое. Когда обращаешься к живому, начинают действовать другие законы (здесь Кант полемизирует с Декартом). В живом, внутри живого порядок законов другой.

В § 17 Критики чистого разума слово «принцип» употреблено четырежды в разных значениях в контексте рассуждений о синтетическом единстве апперцепции. Так, *Grundsatz*, основное положение, начало, касающееся четко определенного операционального поля, противостоит собственно «принципу» в качестве приоритета, имеющего отношение не просто к упорядочению внешних явлений, но и к тому, что стоит у истока вещей (*originaire*). Иными словами, основное правило, действующее в рамках некоей операциональности, правило «я мыслю», которое предназначено для нас, противостоит основанию в его значении фундамента. Это правило «для нас» действительно для рассудка и для мышления о самом себе. Рассудок при этом не наделяет существованием предметы своего представления. На это место и встает способность суждения. А дальше мы видим, как происходит сдвиг в словаре и начинаются колебания между двумя упомянутыми терминами.

Что хочет сделать Кант? Он стремится заполнить место принципа, то есть место Бога. Но такая задача должна отвечать двум условиям одновременно. С одной стороны, предлагаемое решение должно заменить собой синтетическое единство природы, а с другой — это должно быть *Grundsatz*. Иными словами, место творения должно занять действие по сотворению. Из чего в свою очередь вытекают два следствия. Первое из них есть априори целесообразного опыта природы. Однако, согласно второму, такое априори не может быть «принципом», а может быть только *Grundsatz*.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Здесь, похоже, имеется в виду «Введение» 1790 г. — Е.П.

Жан-Люк Нанси

Родился в 1940 году в Бордо.

Философ, автор теории сообщества как бытия-вместе. Среди работ Нанси исследования самых разных направлений: общефилософских, посвященных политической, социальной, культурной проблематике, теории искусства, поэзии, кино, музыки. В числе переведенных на русский язык: «Непроизводящее сообщество», «Складки мысли Делёза», «Corpus», «Нацистский миф», «В ответе за существование», «О со-бытии» и др.

Скончался в 2021 году в Страсбурге.

Елена Петровская

Родилась в 1962 году в Москве.

Философ, теоретик искусства.

Руководитель сектора эстетики Института философии РАН. Автор нескольких книг, среди которых «Антифотография» (2003, 2015), «Теория образа» (2010), «Безымянные сообщества» (2012), «Возмущение знака. Культура против трансценденции» (2019). Живет в Москве.

Илья Будрайтскис

Еще раз о «добре» и «зле». Политико-теологические заметки



Фрагмент титульного листа первого издания книги «Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского» Томаса Гоббса, 1651.

Согласно известной идее Карла Шмитта, в Новое время политика приходит на смену теологии, или точнее — становится формой ее присутствия в мире, вытеснившим собственно религию. Так теология превращается в сохраняющую свое незримое значение «по-

следнюю структуру» всех политических понятий (того самого бенъяминовского скрытого «карлика», «которому лучше не показываться»¹⁾), но тем не менее продолжает определять идеологические дебаты. Действительно, без ответов на теологические вопросы —

о конечности сущего, его разумности и т.п. — такие системы координат, как правые/левые, превращаются в лишенный какой-либо внутренней связи конструктор «ценностей», произвольное соотношение которых зависит исключительно от характера отдельного индивида. Политическая теология, напротив, отвергает саму идею «ценностей», вынесенных за пределы реально существующих конфликтов. Политика наполняет столкновение теологических позиций плотью и кровью, лишая их разрешение качества отвлеченных схоластических спекуляций. Именно поэтому Шмитт выносит в центр политической теологии вопрос о «природе человека», разделяя все политические идеи на те, которые предполагают эту природу как «добрую» или «злую»². Шмитт утверждает господство политики над этикой — и соответственно, «добро» и «зло» становятся категориями, которые практически в ницшеанском духе определяются текущим балансом сил и открыты для постоянной переоценки. Сама максимально упрощенная оппозиция абсолютно злой и абсолютно доброй человеческой природы необходима Шмитту, чтобы продемонстрировать предельный антагонизм политического, который для него определяется отношениями друг/враг.

Радикально «добрая» позиция, по Шмитту, соответствует «атеистическому анархизму», который стремится реализовать полную свободу личности посредством разрушения всего, что стоит на ее пути — государства, церкви, иерархий и т.д. «Добрая» же природа отождествляется с природой как таковой, которая наделяется разумом и «осуществляет» себя через социальный прогресс. Подобное представление фактически обожествляет земное, растворяя Бога в природной необходимости. Бог, низведенный в этой версии политической теологии до качества первопричины, не может проявить свою волю через разрыв причинно-следственных связей. Такое исключение возможности чуда из мира для Шмитта является принципиально антиполитическим, так как стремится к преодолению («снятию») всякого конфликта.

Напротив, сторонники «злой природы», консерваторы сохраняют само ядро политического — вечное несоответствие человека и мира. Реализация человеческой свободы, его

воссоединение с самим собой — это путь утверждения зла, тождественный программе антихриста (который строит свое вечное «царство» на земле и призывает отвергнуть спасение на небе). Такая экспансия мнимой «доброй природы» похожа на то, что Владимир Соловьев когда-то назвал «рационалистической дырой» — «христианством без Христа, благой вестью без того блага, о котором бы стоило возвещать»³. В своем политическом виде удержание злой природы человека, по Шмитту, производит подлинно суверенная власть, которая не может быть сведена к рациональной функции обеспечения индивидуальных прав и свобод. Суверенное — то есть исключительное, разрывающее логику данного — проявление власти сохраняет тайну, которую отчаянно пытается изгнать из мира «пантеизм имманентности»⁴ либерального или социалистического толка.

Опираясь на модель Шмитта, можно вывести две политико-теологические линии понимания «зла»: 1) внутреннего, которое должно постоянно сдерживаться «доброй» надличностной властью и 2) внешнего, которое заключено в социальных и политических институтах, опосредующих отношения между людьми. Однако, как я попробую показать, условная теория «внутреннего зла» совсем не обязательно приводит к его конфликту с внешней «сдерживающей» формой, тогда как теория «внешнего» — не предполагает необходимость победы личности над социальными отношениями.

Представление о «злой природе» человека, вопреки подходу Шмитта, может соответствовать имманентизму — как утверждению о необходимости единства внешнего и внутреннего. Именно такое сочетание на самом деле предлагает «Левиафан» Томаса Гоббса. Известно, что Гоббса часто обвиняли в том, что он строил свою политическую концепцию на рационализации «злого» индивидуального начала — страха человека перед насилием со стороны себе подобных. Благодаря взаимному страху люди отказываются от возможности бесконтрольной экспансии своей «природы»: «состояние абсолютной свободы, в котором пребывают люди, не являющиеся ни суверенами, ни подданными, есть анархия и состояние войны»⁵. Человеком движут исключительно аффекты — которые, тем не менее, он спо-

РЕФЛЕКСИИ

собен осознавать и регулировать. Чем больше его знание о последствиях своих действий, тем больше он склонен ограничивать свою свободу. Таким образом, этот естественный разум (т.е. понимание разрушительных результатов осуществления абсолютной свободы) приводит к необходимости ограничения этой свободы. Однако подчинение суверену, лишаящее подданного практически любых неотъемлемых индивидуальных прав, также является свободным выбором — так как всегда можно выбрать неподчинение (а значит, смерть). Гоббсовский человек не обладает свободой воли и вообще лишен «души» — как сферы внутренней жизни, отличной от внешней.

Закон в «Левиафане» одновременно является и соглашением каждого с каждым, и прямым проявлением присутствия Бога на земле, божественным законом. Согласие подчиниться, отказавшись от свободы, является решением естественного разума, а последний, соответственно, выступает как прямое отражение божественной воли. «Злая» природа человека, проявляющая себя в насилии и произволе, сама себя ограничивает через естественный (то есть заложенный природой) разум. Бог для Гоббса является не первопричиной, запустившей дальнейшую последовательность событий, но причинностью как таковой, которая обнаруживает себя в каждый момент времени. Через естественный разум человек открывает для себя необходимость подчинения суверену — и одновременно тотальное присутствие Бога, его полную погруженность в мир. Бог, таким образом, не возвышается над временем, но проявляет себя через каждый акт причинности в режиме «здесь и сейчас». И если «добро» состоит в принятии этого присутствия, то зло представляет не более, чем дисбаланс естественного состояния и естественного разума.

В политической теологии Гоббса нет места трагическому несоответствию человека и мира (а именно оно лежит в основании идеи свободы воли), а значит, и понятие греха лишается какого-либо смысла. Эту мысль Гоббс предельно ясно демонстрирует в своей интерпретации библейской истории Иова (общепринятый смысл которой сводится к тому, что никто из людей не может по-

стичь пути Господа). Однако Гоббс превращает в ее главную мораль недопустимость индивидуального права на суждение о том, что относится к исключительной компетенции суверена. По Гоббсу, Иов отказывается признать обрушившиеся на него страдания как наказание за свои грехи (которых у него не было) не для того, чтобы просто принять непостижимость замысла Бога, но как подтверждение того, что закон (равный божественной воле) следует не из нравственной нормы, а лишь из всемогущества господствующей воли⁶. Иными словами — не добродетель определяет содержание власти, но власть определяет содержание добродетели. Это положение полностью соответствует тезису о «злой природе» (так как закон не является реализацией внутреннего человеческого начала), однако антитезой этому «злу» становится установление полного тождества внутреннего и внешнего посредством «естественного разума». Принципиально, что для Гоббса государство (Левиафан), как и практически тождественный ему Бог, не обладают собственной сущностью, физическим телом, но оказываются лишь социальной конвенцией — тотальной взаимосвязью причин и следствий, которая должна быть понята и принята индивидом.

Если для такого радикального консерватора, как Жозеф де Местр, утверждение о «злой» человеческой природе означает необходимость «палача» как вечно сдерживающей и карающей силы, то, например, для Эдмунда Берка консервативная «лишенная иллюзий мораль» сообщает о ничтожестве частного разума перед непознаваемыми силами природы. Обратной стороной веры в Бога здесь становится признание «мудрости социального» — превышающей человеческую рациональность традиции партикулярных обществ, проверенной историей. Если индивидуальная претензия на установление гармоничного добродетельного порядка всегда обречена приносить на практике лишь насилие и разрушение, то бессознательно воспроизводимое (через верность традициям) общество, в своем несовершенстве и сложности, на самом деле содержит определенную гармонию. Так что можно согласиться с утверждением Джона Милбэнка, что социология,

как наука, изучающая «социальное целое», имеет консервативные основания⁷.

В этом смысле хрестоматийная формула из «Басни о пчелах» Бернарда Мандевиля — «пороки отдельных лиц = благо для общества» — ясно указывает на общую почву консерватизма и либерализма относительно «злой» природы человека. В рыночной утопии человек также изначально испорчен, однако его порочные желания в своем укрощенном при помощи «естественного разума» виде создают систему, способную минимализировать насилие и оставить всех в выигрыше. Невидимая рука рынка, подобно гоббсовскому Богу, присутствует как скрытый разум в каждом взаимодействии продавца и покупателя. Это Бог, который полностью погружен в мир, и его время синхронизировано с человеческим временем в точке «здесь и сейчас». Реальность, наше настоящее, таким образом, определяется прямым действием божественного закона, восстанавливая единство человека и природы (но также и примирение человека со своей собственной порочной природой). Изгнание из рая — как отчуждение человека от природы и познание греха — завершается возвращением не через преодоление греха, но посредством его полной рационализации. Однако природа, с которой воссоединяется этот действительный (и безнадежно «злой») человек, является уже сознательно сотворенной не Богом, но бессознательно самим человеком. Это «вторая природа», которую с первой объединяет тотальность власти необходимости. Так, Бог (и «добро») оказывается лишенным самостоятельной сущности — это чистое существование, постоянное и непрерывное отношение, которое восстанавливает баланс человека и мира. Социальные и политические институты не «удерживают» внутреннюю злую природу, но, наоборот, придают ей органичную форму и превращают из личного в безличностное. В итоге мы получаем то имманентистское слияние формы и содержания, которое так пугает Шмитта.

Ответ сторонников «доброй природы», однако, не состоит в буквальном переворачивании этой перспективы (то есть понимании индивидуального как «добротного», а социального — как «злотного»). В отличие от либерально-рыночного подхода, где человек производит

свободный выбор, предопределенный своей сущностью (как показано выше, скорее «злой», чем «доброй»), левые отрицают изначальную «природу» как таковую и предполагают само содержание «человеческого» открытым для выбора и переопределения. Такая трансформация (от частного и ограниченного «человека для себя» к «человеку для других») возможна лишь вовне, на поле социального. Это не имманентизм — социальное не воспроизводится бессознательно, здесь и сейчас, но способно превратиться из осколков реальности (всякий раз собираемых в социальном действии) в цельный проект, который сможет привести к тому, что человеческая личность наконец будет иметь значение. Таким образом, «добрая природа» является принципиально анти-эссенциалистской, а ее внутреннее «добро» может обнаружить себя только во внешних формах.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 237.

² Шмитт К. Политическая теология. Пер. с нем., составление А.Ф. Филиппова. М.: Кучково поле, 2000. С. 84.

³ Соловьев В.С. Собрание сочинений. Том II. М.: Мысль, 1988. С. 81.

⁴ Шмитт К. Политическая теология. С. 76.

⁵ Гоббс Т. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского. М.: Мысль, 2001. С. 243.

⁶ Гоббс Т. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского. С. 246.

⁷ Milbank J. Theology and Social Theory. Beyond Secular Reason. Oxford: Blackwell, 2006. P. 60.

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: Дмитрий Готов, работы из цикла «Е'IK' N (Образ)», 2012. Выставка в Галерее М&Ю Гельман, ЦСИ «Винзавод», Москва, 2012. Предоставлено художником.

Владимир Шалларь

Теология и политэкономия современного искусства: заметки о настоятельности перехода к теургии

1. Без-образность и без-божие как сущностные черты капитализма

Карл Шмитт в работе «Римский католицизм и политическая форма» писал: «Буржуазное общество больше уже неспособно ни на какую репрезентацию. Его духовный склад предполагает отказ от всякой репрезентации. Бог или — в демократической идеологии — народ, или абстрактные идеи, каковы свобода и равенство, мыслимы как содержание репрезентации, но это невозможно применительно к производству и потреблению. В нем [репрезентативном мире] живет политическая идея католицизма и его способность к трижды великой форме: эстетической форме художественного, юридической форме права и, наконец, всемирной исторической форме власти в ее блеске славы. Из великой репрезентации сами собой возникают образ, фигура и зримый символ»¹.

Дело, однако, не в «эстетике», а в способности к репрезентации как таковой — Шмитта волнует в первую очередь политическая репрезентация. Таким образом Шмитт выстраивает ряд: репрезентируемое — способность к репрезентации — политика — искусство — экономика. Если отсутствует первое, то остается лишь последнее, остается производственно-потребительский процесс — то, что Хайдеггер называл поставом.

Постав же по Хайдеггеру есть особый способ извлечения истины из сокрытого, извлечения посредством оставленности бытием, оставленности одного лишь наличного сущего. Но мировоззрение, которое имеет

дело лишь с наличным сущим, называется материализмом.

Способ извлечения истины из потаенного, способ дарования бытия сущему есть «божественное», то, что концептуализируется в теологии. Теология буржуазного общества, теология постава есть атеология, «без-божие». Хайдеггер в «Нужны ли поэты?» пишет:

«Не просто и не только боги сбежали, но в мировой истории угасло само божественное сияние. Время ночи мира — это скудное, жалкое, убогое время, ибо и становится оно все более скудным и смутным. Стало оно уже настолько оскудевшим, что не может, не в состоянии замечать отсутствия Бога в качестве отсутствия»^{2,3}.

Пойээсис как выведение из сокрытого в несокрытое (шмиттовская репрезентация) в эпоху без-божия превращается в «технику», в техническое производство, в производственно-потребительский процесс, в «буржуазное общество», в капитализм: «На место того, чем когда-то видимое глазу мировое содержание вещей одаривало изнутри себя, все быстрее, решительней и окончательней проталкивает себя предметность технического господства над землей. Это господство не только формирует (наставляет) все сущее в качестве изготовляемого (выставляемого) в процессе производства, но и заставляет продуктами производства весь рынок. Человечность человека и вещьность вещей растворяются внутри этого победительного, устремленного-к-успеху про-

МЕДИТАЦИИ

изводства (выставления) в рассчитанной рыночной стоимости рынка, который в качестве мирового рынка не только охватывает всю землю, но в качестве воли к волеию торгуется в существе бытия и таким образом приводит все сущее к деятельности расчета, господствующего всего упорнее там, где числа не нужны»⁴.

Обезбоженность эта, говоря кратко, есть не что иное, как победа рынка, ведущая в онтологическом измерении к затмению пойнэсиса в техническом производстве. Как преодолеть эту ситуацию?

2. Kehre как пролетарская революция

Хайдеггер: «Мировую ночь следует мыслить как судьбу. Смертные свершат поворот, только если увидят в нем свою собственную сущность»⁵.

Переведем: господство рынка, поставка, производства-потребления есть наша судьба, и свершить поворот внутри этого смогут те, кто увидит в этом повороте свою собственную сущность. Кто же те, чья судьба — производство, чья сущность — поворот внутри производства? Кто сильнее всего чувствует на себе, в собственном бытии ужасающую обесмысленность сущего? В ком потеряна человечность? На кого техника оказывает наибольшее влияние — настолько, что он сам становится «придатком машины»? Кто затронут рынком настолько, что сам становится товаром? Кто тот, кто есть техника и рынок, то есть тот, в ком техника и рынок достигают самосознания? — Пролетариат. Если онтологически мы имеем мировую ночь, то онтически — постав, а значит, поворот на онтологическом уровне соответствует онтически внутреннему преодолению поставы — пролетарской революции.

Разумеется, Шмитт и Хайдеггер так не писали в своем презрении к экономическому, они не сделали всех выводов из своей мысли — и именно в этом причина их падения в нацизм (так, скажем, тексты Достоевского ясно и четко показывают, что глубинной сущностью «воли к власти», которую Хайдеггер считает фундаментальной чертой модерна, является не что иное, как воля к деньгам, к обогащению: Раскольников, Дол-

горукий совершенно прямо артикулируют волю к власти, к сверхчеловечности — в исключительно капиталистическом, денежном смысле). Ибо, как пишет Бадью (выражая общее место левой мысли), нацизм — это псевдособытие, чьим предназначением было блокирование события пролетарской революции. Чтобы мыслить весь процесс в целом, надо мыслить крайние члены выше обозначенного ряда: репрезентируемое и экономическое — бытие и способ производства (способ пойнэсиса, изведения их сокрытого). Только так, в частности, можно понять судьбы современного искусства, задать для него точные онтологические и политэкономические координаты.

3. Марксизм, монашество, теургия

Тот или иной тип сообщества (уровень способа производства) изводит истину бытия из сокрытого (онтологический уровень) определенным способом: имеет свой особый бытийный опыт. Репрезентация этого бытийного опыта есть искусство. Его концептуализация — теология. Это подлинно марксистское, то есть неметафизическое утверждение, так как марксизм (в подлинности своей) есть не очередная метафизика, не очередной ряд утверждений о сущем в целом (каковым его делают «эпигоны»), а социология метафизики. Марксизм не делает (не должен делать, если хочет оставаться верным себе) метафизических утверждений вроде «все сущее — вещество, за пределами сущего ничего нет». Марксизм делает нечто совсем другое: он анализирует социологические условия порождения той или иной метафизики, не вынося (метафизического) решения о ее истинности. В конечном счете, мы просто «не знаем», какая метафизика верна и верна ли какая-либо из них; но социологические условия той или иной метафизики мы вполне можем проанализировать. Всякое сообщество порождает определенный «взгляд на реальность» (метафизику), и можно проследить связь между типом сообщества и типом метафизики (и наоборот). Нечто подобное утверждал и Шмитт, говоря о взаимном соответствии теологии/метафизики — политики/права — экономики/общества.



Строго говоря, «религия» и «искусство» — современные концепты, в частности потому, что в средневековом культурном мире они не мыслились отдельно друг от друга и других секторов культуры: максимум они были разными измерениями одной глобальной репрезентации. Искусство было культом, богослужением, «теургией»: рядом перформативов, меняющих реальность: икона была не «картиной», а образом реальности; таинство было не «представлением», но пресуществлением реальности: «искусство» (насколько о нем можно говорить в средневековом мире) было пойэсисом, реальным изведением сокрытого в несокрытость, «производством» реальности. Оно было жизнью и чем-то меняющим жизнь. Оно не копировало реальность и не создавало «произведений»: оно производило новые реальности. Оно не было реалистическим, но было реальным. Именно об этом грезил романтизм и современное искусство на старте.

Разумеется, средневековый мир был крайне социально-культурно неоднороден: среди университетов, крестьянских общин, городских коммун и пр. выделим монастырь — как наиболее специфичную средневековую реалию, как «максимум» христианства. Что есть монастырь? — бесклассовая общность, либертарная социалистическая коммуна, община альтернативной жизни. Именно эти своеобразные социальные образования породили основные формы концептуализации и репрезентации христианского бытийного опыта — догматическую и аскетическую теологии, средневековые искусства и пр. Христианство есть «надстройка» над либертарно-социалистическим «базисом» монашества.

И именно монашество вызывает бешеную ярость у идущего на смену Средневековью мира — капитализма (протестантов, якобинцев и пр.; протестанты особенно важны как уничтожители культа, воплощенности религиозного, церкви как формы и сообщества:

МЕДИТАЦИИ

протестанты превратили религию в «частный опыт» — основополагающий жест модерна, и в частности поэтому композиторская музыка — достижение протестантов, о чем ниже). Капитализм разрушает монашество; но он разрушает вообще все виды средневековых общностей; он атомизирует, разобщает; он разрушает сообщество как таковое; он порождает мир разобщенных индивидов, отданных стихиям рынка с возвышающимся над ним современным государством. С исчезновением христианских общностей (и прежде всего монашества) исчезает и производимый ими бытийный опыт, а, следовательно, и его концептуализации и репрезентации.

4. Реалистическое искусство как репрезентация классического капитализма

Идеализм есть концептуализация нового — буржуазного — бытийного опыта, как его презентации суть реалистические живопись и литература, композиторская музыка.

Бытийный опыт модерна есть опыт буржуазного субъекта, мнящего приватизировать все сущее. Все сущее представляется буржуа его «предметом», «объектом», «представлением», «опытом». Буржуа — картезианец, его метафизика — идеализм. Буржуазный субъект в этой метафизике есть неподвижный центр, а мир — содержание его опыта. Но каков буржуазный опыт? Это опыт манипуляций с деньгами и товарами, то есть математически просчитываемыми вещами и процессами (опыт ньютоновской природы, который обосновал Кант). Буржуазный опыт буржуа-идеалиста есть чисто материалистический опыт, и потому материализм закономерно вытекает из идеализма, и следует зафиксировать буржуазную метафизику как диадиду идеализм/материализм.

Ясно, что таковому «бытийному» опыту собственно бытие закрыто: здесь есть только наличное сущее. А следовательно, буржуазная теология есть атеология. Атеизм есть «надстройка» над капиталистическим базисом. Это все, разумеется, совершенно очевидные вещи: модерн и был эпохой капитализма, идеализма/материализма, атеизма.

Но как репрезентировать такой опыт? Вся реальность — понимаемая как наличное

сущее — есть «опыт», «представление» буржуазного субъекта. Репрезентацией такого опыта будет реалистическое искусство: делание копий с реальности, копий «точь-в-точь» как настоящие, но на самом деле искусственные, нереальные. Мало замечают всю парадоксальность реализма: если средневековое искусство есть нереалистическое производство самих реальностей, то реалистическое искусство есть производство копий наличной реальности — по определению «выдуманных», «ненастоящих» копий — но копий «точь-в-точь». Реалистические иллюзии. Капитализм, разрывая все социальные связи, выдергивает субъекта из бытия: он выносится из реальности и наблюдает за ней — отсюда и гносеологическая проблематика современной метафизики (так ею и нерешенная, ибо изнутри модерна эта проблематика нерешаема), и эта характерная позиция посетителя музея, наблюдающего произведение искусства (а не участвующего в теургическом действе в храме). Реалистическая картина или реалистический роман точь-в-точь повторяют реальность — но она полностью вне реальности, она выдумана: так и «опыт» субъекта современной гносеологии — его опыт точь-в-точь как в реальности — но он все никак не может решить, «настоящий» ли это опыт.

Парадоксален реализм и с другой стороны: средневековое искусство приобщает человека к миру святых, ангелов, Бога, событий Священной истории и пр. — все это, положим, «фантастика» (хотя так не казалось создателям и реципиентам средневекового искусства), но она притягательна (эстетически, экзистенциально). А реализм лишь копирует наличную реальность — что, в конце концов, просто скучно. Но иначе и быть не могло: никакого другого опыта у буржуа нет. Так или иначе, средневековый мир был способен создавать образы; буржуазный — лишь образы-копии; современное искусство, о чем мы будем говорить ниже, неспособно уже ни на какой образ. Ясно, как здесь работает проблематика воображения по Сартру и Джеймисону (но и по Бёме, Шеллингу, Бердяеву): воображение и есть способность, позволяющая человеку создать альтернативу данности, от сущего перейти

к бытию — и как раз воображение у буржуа не работает (или, точнее, оно отчуждено в Спектакль).

Скажут, что это неверно в отношении к композиторской музыке. Лосев (в «Трио Чайковского» или других своих повестях и рассказах) понимает композиторскую музыку как наиболее буржуазный вид искусства, основополагающий для буржуазной культуры. Буржуазный субъект делает «все» своим «опытом», все приватизирует — «субъективирует». И опыт композиторской музыки — продукт приватизации ни больше ни меньше, чем опыт Божества. В композиторской музыке, по Лосеву, субъективируется, приватизируется Божество. Из «объективности», «реальности» своего сверхбытия Божество переносится в недра буржуазного субъекта, Божество становится субъективным опытом (метафизика субъекта есть самообожествление буржуа). Отсюда становится ясным вся важность восстания композитора-богослова Мартынова против композиторской музыки во имя «нового сакрального пространства». Аверинцев писал, что в средневековом понимании «прекрасное» — вовсе не «эстетическая ценность», но, скорее, «цветение бытия»: саморазвертывание вовне плотной бытийственной самососредоточенности⁶; для буржуазного (модерного) искусства это, безусловно, не так: бытия нет, есть субъективный опыт буржуа, его «опыт».

Вся реальность в капитализме приватизируется, отторгается от бытия в пользу «опыта» буржуазного субъекта (отражение социального разобщения, атомизации). «Религия» становится частным делом (ибо все становится частным, кроме самого рынка) и отсылается в «субъективный опыт» или на рынок религиозно-ритуальных услуг. «Искусство» становится частным делом, оно уже не производит реальности, а лишь арт-объекты, продающиеся на арт-рынке, складывающиеся в музеях. Так храм из места производства пресуществляющих реальность актов становится музеем — кладбищем арт-объектов. «Предметность технического господства заставляет продуктами производства весь рынок. Человечность человека и вещьность вещей растворяются внутри этого победительного, устремленного-к-успеху

производства»⁷. Эпоха господства постова, производственно-потребительского процесса, материализма, атеизма, реалистического искусства и композиторской музыки — классического капитализма, сгоревшего в мировых войнах.

5. Теолого-политэкономические условия старта современного искусства

Классический капитализм рухнул, и многим казалось, что настает посткапитализм — а значит, новый бытийный опыт, с новыми концептуализациями и репрезентациями (новыми теологиями и искусствами). Современное искусство на своем старте (героические времена Малевича, Кандинского и пр.) отказывается от принципа реализма, не хочет быть более запертым в музеях и проституироваться на арт-рынке. Оно хочет не изображать реальность, а творить новую реальность. Хочет снова стать «духовным» (Кандинский). С этой точки зрения совершенно логично, что расцвет нереалистического искусства приходится на русский религиозный Ренессанс и Октябрьскую революцию. Капиталистический способ производства переживал в начале XX века масштабный кризис, и, казалось, наступает посткапитализм с новым «базисом», а значит, и новой «надстройкой». Искусство отказывалось от реализма так же, как философия отказывалась от идеализма/материализма, а политика — от капитализма. Отказ от прямой перспективы в живописи совпадает с «открытием иконы» в философии и искусствознании («икона» есть авангардное искусство — нереалистическое искусство, не в музее выставленное для наблюдения, а пресуществляющее реальность). Флоренский, Малевич и Ленин — современники и делали одно дело. Все трое разрушали старое искусство, старую философию, старую политику и пытались создать новые. Пафосом авангарда было не изображение мира, а его преобразование, созидание нового человека, как созидание нового Адама было делом иконы. Авангард желал создать новую реальность, в которой будет жить новый человек, как «жил в иконе» (а не смотрел на нее, не «потреблял») средневековый человек, по выражению Владимира Мартынова.



Но искусство есть лишь репрезентация. Если не будет того, что можно репрезентировать, не будет и репрезентации (искусства), как и концептуализации репрезентируемого (теологии). Для «образа» чего-то нужно это «что-то». Если капитализм был временем атеизма, то посткапитализм должен быть временем какой-то новой теологии, «возвращения богов» (Хайдеггер). Кандинский, один из отцов авангарда, напрямую связывал отказ от материализма в мировоззрении с отказом от натурализма в живописи. Малевич в работе «Бог не скинут», в этом причудливом доказательстве бытия Божьего и лучшем комментарии к «Черному квадрату», объединяет Фабрику, Церковь и Искусство как три пути к совершенству, а совершенство, согласно Малевичу, и есть Бог (осторожнее, по-марксистски скажем так: определенное устройство «фабрики» дает определенный тип бытийного опыта, концептуализирующийся в соответствующей теологии и репрезентируемый в соответствующем искусстве). Поворот в поставе — пролетарская революция — должен был

преодолеть буржуазный мир и дать некие новые экономику, религию и искусство, притом искусство мнило себя не только выражением этого поворота, но и его активным участником — искусство захотело вернуть себе пресуществляющую реальность силу.

Советский проект на (полу)периферии и социал-демократия в ядре капиталистической мир-системы, казалось, действительно переформатируют ее в некий посткапитализм. Гройс в «Gesamtkunstwerk Сталин» и Синявский в «Что такое социалистический реализм» иронично утверждают, что даже соцреализм во всем своем убожестве и искусственности имел интенцию отказа от модерна искусства, хотел стать теургическим, преображающим человека и мир искусством — искусством религиозным, а стало быть, репрезентирующим религиозный опыт. Их ирония, однако, неслучайна: как мы знаем, «не вышло».

Новый мир и новый человек не были созданы. То, что называют «постмодерном» (слово истрепано и всем надоело, но как-то называть надо), — руины классического ка-

питализма. Мы, собственно, и живем в этих руинах.

Преображения мира не произошло, и современное искусство, развивая свою логику отрицания старого, оставаясь притом все в том же старом мире, самоуничтожилось. Оно попало в ловушку инновационного обмена, описанного Борисом Гройсом в его классической книге «О новом».

6. Саморазрушение искусства как эффект провала перехода к посткапитализму

Инновационный обмен есть главный закон экономики современной культуры. «Протест против старого», художественная инновация — всего-навсего «негативное следование традиции», а не ее уничтожение. «Новое» возникает вслед старому, чтобы самому стать «старым» и смениться новым «новым». Иными словами, это логика «новинки». «Протест» («надоело, хочу новое») — затребование новинки, нового товара. Искусство функционирует как арт-рынок. Рынку нужны новые товары, арт-рынку — новые произведения, и совершенно ясно, что такая логика убивает все внешние критерии, ибо так вообще действует рынок, приравнивая все к деньгам. От искусства остается лишь его жест без всякого содержания. Современное искусство — не искусство, а то, что продается как искусство, в качестве искусства. Беспредметность современного искусства — наилучший объект для рыночных спекуляций (логика «безделушки», продается буквально ничто, исчезает товар, остается лишь фетиш). Товар без всякой потребительной стоимости, что позволяет ему иметь какую угодно большую меновую стоимость: идеальный товар, а значит, искусство, идеально репрезентирующее товарность.

Современное искусство, запущенное импульсом к созиданию нового мира, но оставаясь в старом, не может ничего, кроме как отрицать себя и окружающий мир и продавать свое отрицание, то есть быть полностью встроенным в этот мир. Инновационный обмен «внутри себя» вечен и будет продолжаться, пока не будет уничтожена сама

система. Гройс указывает, что логика инновационного обмена управляет и интерпретациями инновационного обмена, которые, следовательно, сами подчиняются закону смены новизны: какой бы радикальной критике ни подвергался инновационный обмен, эта критика включена в него и его обслуживает. Все тексты и все произведения есть лишь товары, и все дело в товарообмене, а не в самих товарах. Рынку все равно что продавать, лишь бы продолжалась купля-продажа. Таким образом, любое действие, любая речь, любое искусство и любая жизнь не имеют никакого значения, кроме рыночного: рынок сожрет все. «Консервативное» или «либеральное» высказывания суть в равной степени товары на рынке высказываний и сами по себе ничего не значат (а значит, нечего репрезентировать). Любая, сколь угодно радикальная критика рынка прекрасно продается на рынке. В этом смысле сейчас нет пропаганды и идеологии, ибо при полном торжестве рынка любое высказывание есть пропаганда рынка, так как функционирует в качестве новинки, поддерживая рынок.

Советский марксист Лифшиц в «Кризисе безобразия» показывает полную встроенность современного искусства и других форм протеста в капитализм. Дело не в том, что современное искусство безобразно, а в том, что оно сознательно безобразно, в этом его художественная задача. Красота есть то, что приносит наслаждение, то есть она — предмет желаний (его-то и воображают, творят его образ). Желание отсылает к утопии, максимальной реализации желаемого. Создавая «красоту», художник критикует современное безобразие. Но если художник производит сам безобразие и не способен произвести «красоту», значит, мы имеем дело с кризисом самого желания, самого воображения. Не образность, а безобразность продуцирующего: желать нам просто нечего, нет объекта мечтаний, нет веры в лучшее будущее, нет вообще никакого представления о будущем. Коллапсирующее безобразие искусства есть отображение коллапсирующих противоречий капитализма.

Борьба современного искусства против изображения предмета (против реализма)



привела к победе не над предметностью, а над принципом изображения: в поп-арте и реди-мейде ничего не изображается, но просто выставляются предметы. Предмет победил искусство. Такова логика саморазрушения искусства. Современное искусство критикует принцип выразительности — но ему и нечего выражать — и поэтому оно на самом деле прекрасно выражает суть дела — ничего не выражая оно выражает ничто, ничтожество оставленности бытием. Шмитт, скажем, был озабочен проблемой политического представительства: не «представительства народа», а тем, что выражается политической формой. Современный мир способен выражать себя огромными параллелепипедами из стекла и бетона: то есть, в сущности, не способен вообще ничего выражать, ибо выражать нечего, кроме самой своей бессмысленной и без-образной огромности («планетарного идиотизма» по Хайдеггеру).

Классический капитализм был производителен — воистину он много произвел, в частности — множество воистину великих произведений искусства. Но современный капитализм не производителен, он паразитарен: он живет посредством паразитации на до-

стигнутым социальными государствами, посредством пожирания ими произведенного. И выражением этому паразитизму служит современное искусство, чьим основополагающим жестом является реди-мейд. Соперничество за лавры главного художника XX века выигрывает (пока), безусловно, Дюшан, а не Малевич.

7. Убожество/гениальность современного искусства

«Обывательское» отторжение современного искусства неслучайно, и его следует проанализировать (как и обывательское его подозрение в мошенничестве, во втюхивании товара без потребительной стоимости). «Понимание» современного искусства есть не столько «эстетическая», сколько социальная операция (виртуального) включения себя в «высшие классы» (чьим «культом» и является современное искусство, поскольку «культ» и есть верное социологическое понятие всякого искусства) и (столь же виртуального) вычленения себя из классов низших — откуда и пресловутый «снобизм» ценителей современного искусства (в частности, снобистское презрение к «обывательскому» его отторжению).

Обескураженность профана современным искусством отторгается чисто снобистски. А ведь ситуация неординарная. Великое искусство прежних времен ценилось массами. Современное же высокое искусство массами не воспринимается (разве только специальным усилием «понять» и встать в ряды снобов). Таким образом, современное искусство — один из идеологических механизмов классового размежевания — и его «протестные» потуги ничего тут не меняют. Оно просто-напросто буржуазно, и в этом смысле отвратительно, как и все буржуазное. Прямо это сказать мешает только подленькая надежда вступить в ряды буржуазии (хотя бы виртуально), этакий светский стыд. Но левый мыслитель все же должен не идеологизировать буржуазное мировидение, а пытаться расслышать голос масс, то есть все же обывателей, в пикну снобистского презрения элит к массам.

Притом нужно настаивать на «гениальности» шедевров современного искусства —

так как им удастся то главное, «зачем нужно» искусство — репрезентация бытийного опыта своего сообщества. Постсовременное общество есть общество осознанной «смерти Бога», осознанного нигилизма (истина бытия есть ничто, «все» есть только наличное сущее). Шедеврам современного искусства удается репрезентировать «смерть Бога». Таким образом, «убогость» современного искусства есть не его (обывательское) «обличение», но указание на его высшее достижение, его успех как искусства — в отличие от «Спектакля» культуриндустрии, которая исполняет чисто идеологическую работу, не репрезентируя бытийный опыт, но производя обманки, иллюзии. Современное искусство воистину убого, безобразно: и это и есть его высшее художественное достижение — репрезентации убожества, безобразности бытийного опыта постсовременного субъекта. Нужно честно сказать, что современное искусство действительно потрясающе и в общем открыто убого (без-божно) и без-образно, но не скатываться в обывательский обскурантизм: ибо именно убожеством и безобразностью оно аутентично, подлинно.

Конкретизируя, основным жестом современного искусства нужно назвать реди-мейд, понятый шире конкретной арт-практики (но именно этим мы фиксируем привилегированный ее статус): здесь уже ничего не создается, тут нет вообще никакого пойнсиса, но есть просто перемещение «профанных» предметов в «сакральное» арт-пространство, которые таким образом сакрализуются. То есть, с одной стороны, тут уже нет искусства как «творчества», с другой — искусство полностью совпадает с логикой рынка и тем репрезентирует ее: это искусство есть обмен и паразитация; неспособность создать «сакральное», но лишь эксплуатация созданного ранее сакрального. Современное искусство на своем старте хотело покончить с «музеем». Реди-мейд же полностью зависим от «музея», ибо без него невозможна операция перемещения профанного предмета в «музей» — что и является основанием реди-мейда как такового.

Беньямин ошибался: это не аура искусства исчезла, а само искусство — а его аура оста-

лась. Она генерируется музеем, кладбищем арт-объектов: если поместите внутрь него какой-то профанный предмет, он станет арт-объектом. Но если вы его изымете обратно — перестанет, что ведь (заметьте) не происходит с объектами допостмодерного искусства: икона и в храме, и в сортире — все равно икона; а вот «Фонтан» Дюшана — «Фонтан» только в музее, а в сортире — писсуар. Реди-мейд есть искусство манипуляции с музейным пространством, спекуляция на арт-рынке, надувание арт-пузыря. В «реальности» реди-мейд — не арт-объект, он становится таковым только в арт-пространстве — как иллюзорные массы «финансовых инструментов» на бирже, не коррелирующих с реальностью производства. Реди-мейд есть создание иллюзорной (чисто финансовой) прибавочной арт-«стоимости». Чистейшая спекуляция. Здесь уже абсолютно нечего производить, «изводить из сокровитности», репрезентировать: это искусство явленного нигилизма, репрезентация ничто (ничтожества).

И все же «Фонтан» — шедевр. Если кто-то спросит: каков бытийный опыт постсовременного субъекта? — ответом будет: он ге-



МЕДИТАЦИИ

ниально репрезентирован в «Фонтане» Дюшана. Как пишет Агамбен в «Человеке без содержания»: современное искусство есть наилучшая репрезентация события «смерти Бога». В этом его художественная победа.

Современное искусство на момент своего зарождения мнило себя чем-то антибуржуазным и желало стать репрезентацией посткапиталистической общности (и в частности стать «жизнью», а не «музеем»), но поскольку этой общности не образовалось, то ретроактивно это искусство само теперь должно быть понято как реди-мейд: спор «кто главный современный художник — Малевич или Дюшан», решается в пользу последнего указанием на то, что привнесение профанных, не «эстетических» геометрических фигур в пространство живописи есть в сущности реди-мейд. Арт-активизм может быть

понят тоже как реди-мейд: «Вот эти не “эстетические” действия мы называем искусством, то есть создаем искусство, внося профанное в сакральное пространство искусства». Так и вообще все, что отторгается обывателем в современном искусстве — есть какое-то неискусство, помещенное в пространство искусства (названное искусством).

Любые «левые» поползновения современного искусства должны быть поняты как самообман: современное искусство насквозь буржуазно («бунтарство» художника есть вообще важный для капитализма миф) («дерьмо художника» — крайне удачный товар, а не «вызов» — и все же «шедевр», коль скоро суть современного убожества он передает блестяще — своим собственным специальным, осозанным, провокационным убожеством — и все же убожеством прекрасно продающимся, а потому лишь иллюстрирующим капитализм, а не борющимся с ним).

Иными словами, все современное искусство есть одна большая спекуляция на арт-рынке — и тем оно гениально наш мир и репрезентирует. Ибо художник — (всегда) слуга господина, и революционером он будет только если служит революции (в частности, поэтому ошибается Хайдеггер, ставя на «производителя»-поэта, а не на производителя-пролетария: ведь поэзия полностью подчинена описываемому нами процессу, «апросодия есть атеология» по Агамбену). Художник — всегда слуга, поскольку презентация истины бытия, производство бытийного опыта — не его дело; его дело — репрезентация этого опыта. Для рагу из зайца нужен заяц, для искусства нужен какой-то бытийный опыт, который оно будет репрезентировать: трагедия современного художника в том, что никакого другого опыта, кроме опыта неолиберального ничтожества, у него нет.

8. Искусство/теология/посткапитализм: теургия

Судьбы искусства могут быть должным образом поняты только при пристегивании, с одной стороны, к социальному уровню, с другой, к теологическому. Подлинно новое искусство будет репрезентацией опыта



контркапиталистической общности (и только так «Малевич» может победить «Дюшана»), чьей концептуализацией не может не быть теология, коль скоро атеология капитализма будет преодолена. Вслед В. Мартынову мы утверждаем: смерть современного искусства, как и смерть модерна (капитализма) вообще, обещает «новое сакральное пространство» (а значит, и новое искусство — или, скорее, неискусство, коль скоро «искусство» — современное понятие), что может быть верно понято лишь теологически⁸.

Иными словами, нужно различить «постмодернистское» и «постмодерное». Если первое есть идеология (и ее выражение в искусстве) остановки, застывания в руинах капитализма, невступления в посткапитализм, то второе есть именно осознанное движение в посткапитализм, борьба за новые «Фабрику, Церковь, Искусство». Мы находимся в переходе, и есть тренды на застывание в этом переходе, а есть — за прорыв. Есть силы стабилизации руин капитализма, есть силы, созидающие посткапитализм. Последние можно узнать по совпадению либертарности/социализма в политике, теологичности/постмодерности в мышлении и новосредневековости/авангардизма в искусстве. Только сцепка этих трех дает подлинный радикализм, ибо подрывает капитализм сразу во всех его измерениях.

Таким был Русский Религиозный ренессанс; чтобы не приводить очевидные примеры вроде Бердяева, вспомним Вячеслава Иванова — теоретика отказа от современного искусства и перехода к искусству постсовременному, богослова теургии — и радикального анархо-социалиста, проповедовавшего, что самоуправляемые общины возродят и религию, и искусство; тот же Гройс показывает, как эти идеи оплодотворили советский революционный проект преображения реальности. Таким же является теологический поворот в постсовременном мышлении: ведь деконструировать современное мышление как идеологию буржуазного общества означает не что иное, как вернуться к теологии, как это и сделали такие левые мыслители, как Бенямин, Блох, Фромм, Деррида, Барт, Фуко, Иглтон, Бадью, Жижек, Агамбен и т.д. (и коррелирует с этим взрывной рост

постмодерных теологий — вещь в модерне, где теологию считали пережитком, немислимая — теологий, которые, как правило, понимают, что для их действенности нужна критика модерна и как особого типа мышления, и как особого типа экономики — капитализма). Так и постсовременное искусство перестанет быть убогим только при переходе к посткапиталистической общности, с бытийно-историческим поворотом (пролетарской революцией) — когда оно сможет репрезентировать его бытийный опыт, творить в созданном им «новом сакральном пространстве». Нужно творчество новой жизни, новой общности: нужна теургия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Шмитт К. Политическая теология. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000. С. 127–129.

² Хайдеггер М. О поэтах и поэзии. М.: Водолей, 2017, стр. 26.

³ Там же. С. 26.

⁴ Там же. С. 53.

⁵ Там же. С. 28.

⁶ Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 45.

⁷ Хайдеггер М. О поэтах и поэзии. С. 49.

⁸ Этому посвящены многие книги Мартынова, см. в частности — «Зона opus posth, или Рождение новой реальности», где представлена концепция «нового сакрального пространства». В книге «Это чудесный мир, не правда ли?» Мартынов напрямую обращается к марксистскому дискурсу.

Владимир Шалларь

Родился в 1988 году в Климовске.

Теолог, публицист, либертарный марксист, исследователь пересечений религиозного и социально-экономически-политического, автор вк-сообщества «Либертарная теология». Живет в Климовске.



Материал иллюстрирован: Евгений Стрелков «Третья идея», 2018–2021. Предоставлено автором текста.



Дмитрий Галкин

Разум и вера на вокзале времен

Искусство — это вокзал, где встречаются разные времена.

Тимоти Мортон

Стоит ли считать проблемой, что современное искусство «подыгрывает» секулярному миру и стоит на железобетонных антиклерикальных позициях? Не оказывается ли оно все в той же роли преданного служителя институциям? Просто сегодня оно окормляет не религиозные институции, а светские и служит какому-то другому культу?

Конечно, на первый взгляд, эти вопросы — исключительно социологические. Однако, из теории и философии искусства мы знаем, что они — сущностные. Поскольку в одной из господствующих трактовок происхождение искусства связывают с религией — мифологическими, ритуальными, символическими и социальными ее элементами, которые изначально исполнялись в архаичных художественных формах. И вроде бы, искусство — отпрыск религии — давно ушло из родительского дома и, как кошка, блуждает само по себе, да еще и регулярно откровенно срамит и оскорбляет прародителя. Но стоит ли нам иметь в виду его генетику — культурный ДНК, сформированный в лоне религии?

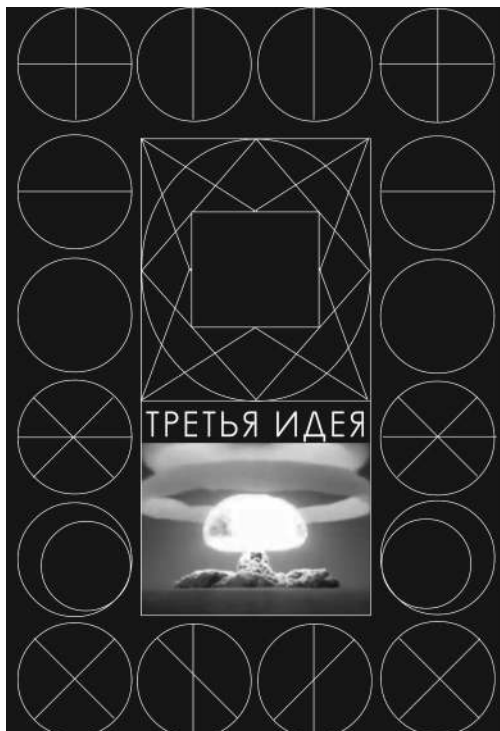
Далее мы увидим, что искусство и религию по-прежнему объединяет не только сложность культурных структур и конфигураций, но и общее стремление к радикальной символизации или даже символической трансгрессии, в котором, вероятно, происходит «экспрессия» общего «художественного белка» из этой самой архаической ДНК, приводящая к «мутациям» искусства в современной ситуации.

С точки зрения истории европейской культуры и причудливой судьбы сопровождающих ее идей, мы примерно представляем, что ис-

кусство сначала бытовало в колыбели античного язычества, затем обросло имперским величием Рима, после чего его усыновили Ватикан и Византия, откуда оно дерзко сбежало на просторы Возрождения, где начало «мутить» с разумом и гуманизмом, желая освободиться от веры, пока та распадалась и бежала в другом направлении — через океан на протестантских волнах. Действительно, начиная с Нового времени, искусство все увереннее «поддакивает» рационализму эпохи Просвещения, попутно регулярно впадая в разные «романтизмы» и «символизмы». И вот эту странную смесь рационально-мистических амбиций конструирования миров поднял на флаг Модернизм с его геометрией, научными методами, аналитикой и прочими причудами. Едва ли кто усомнится, что религиозно-мистические мотивы сохранились и в атмосфере модернизма.

На этом пути исторических скитаний в «любовном треугольнике» разума, веры и искусства происходило много интересного. Христианские теологи вели дебаты относительно рациональности веры и подчиненности ей разума. Средневековая схоластика вполне себе преуспела в изобильной аргументации по поводу доказательства основных тезисов христианских догматов. Даже Аристотель в итоге был поставлен на службу богословского разума. А искусство доносило эти идеи в самой наглядной и убедительной форме представления божественного как налично данного. То есть разум обслуживал веру, а искусство производило своего рода гипноз, ей подчиняющий.

Неудивительно, что после французской революции отношения в треугольнике перевернулись, что не помешало ему продолжать функционировать. Вспомним учрежденный в просветительском угаре культ Разума — *Culte de la Raison*. Коммуна закрыла все церкви и за-



претила богослужения, а в соборах решили создать храмы Разума. Вера отныне идет за разумом и занимает подчиненное положение. А искусство... по-прежнему занимается гипнозом. Любопытно, что даже в негативном залоге революционные антиклерикальные жесты явно перекликаются с известными сегодня художественными приемами: божественные образы в луже мочи — вполне себе цитата разных глумливых оскорблений религиозных атрибутов в эпоху карнавалов культа Разума во Франции или большевистских церковных погромов. Подчеркнем: *Culte de la Raison* — всего лишь новое распределение ролей между верой и разумом, устанавливающее новый тип религии — религии разума (ну, разве что, за вычетом культа почитания мучеников революции).

Число же претензий просвещенного разума к вере огромно, и все их можно собрать под флагом разнообразных религиозных противоречий. Например, как может религия милости и добра вести религиозные войны или устраивать охоту на ведьм? Как церковь рав-

ных перед Богом может благословлять рабство или даже выступать одним из рабовладельцев? Просветители и марксисты выбили более-менее весь фундамент из-под здания (псевдо)рационального обоснования религии. А искусство в это время, утратив церковный и аристократический патронаж, решило положиться на экономическую рациональность рынка.

Один из ключевых теоретиков культурного производства французский социолог Пьер Бурдьё, рассматривая логику автономизации искусства в европейской традиции, отмечает, что искусство как особая сфера и деятельность начинает себя утверждать только с эпохи Возрождения. Это связано с борьбой за автономию от церкви и означает две вещи: уход от диктата образности большого религиозного нарратива и обращение к художественным канонам античности. Что также предполагает отказ от культурного и экономического патронажа Ватикана. Художники заинтересованы в формировании более открытого рынка искусства. Однако, когда он постепенно складывается, начинается следующий закономерный этап автономизации — отказ от диктата рынка, его вкусов и форматов в пользу еще более самодостаточного существования искусства. Так, к концу XIX века формируется эта странная полумаргинальная художественная богема с лозунгом «искусство ради искусства». Далее мы увидим, что на этом автономизация вовсе не останавливается.

И раз уж мы эксплуатируем образ треугольника — веры, разума и искусства, то будет последовательно его некоторым образом развивать. Что поможет нам обозначить еще один вектор встраивания гипнотических функций искусства в историческую и культурную ситуацию.

Итак, один из ярчайших искусствоведов XIX века, вдохновитель Прерафаэлитов, писатель и агроном Джон Раскин¹ предлагает свою версию триединства. Искусство, говорит Раскин, находится в треугольнике Добра, Природы и Красоты. Да, само оно идет по ведомству красоты, но определяется она и Добром, и Природой. Треугольник задает некий искомый идеал, в котором — внимание! — искусство реализует задачи социальной гармониза-

ции. Оно гипнотизирует не паству ради служения Богу, не покупателя на рынке ради продажи, а общество ради добрых отношений в гармонии с природой. Конечно, Раскин — социалист и по его версии художник должен быть гипнотизером ради культа разума, поддерживаемого верой в благую социальность. Именно так под влиянием его идей появилось британское движение «Искусства и ремесла» и разная «Мебель добрых граждан». Замечательно и то, что в треугольнике Раскина (а он, конечно же, немного модифицирует концепцию блага Платона) уже учтены уроки автономии искусства и предполагается его некоторая независимость. Нет сомнения и в том, что различные реминисценции религии (под видом добра, конечно) остаются в игре на вполне серьезном уровне, требуют существенной структурной близости, но уже считаясь с автономией других.

Итак, у нас есть весьма непростые историко-культурные контексты, в которых нам хотелось отметить различные конфигурации, плетущие сети сложных культурных связей между искусством и религией, с участием разума (науки), политики и рынка. В этом пункте мы можем перейти к нашей следующей гипотезе о том, какие подобные конфигурации мы можем обнаружить сегодня.

Радиоактивные мощи на вокзале времен

Обратимся к проекту российского художника Евгения Стрелкова (живет и работает в Нижнем Новгороде) «Третья идея». Стрелков работает с книгой художника (или в жанре book-art), что предполагает как авторский литературно-поэтический материал, так и его форматно-художественное решение. Большинство работ Стрелкова посвящены художественному краеведению Поволжья и выполнены как вольные изыскания по мотивам разнообразных, и обычно малоизвестных сюжетов из истории региона. Особенно художника вдохновляют сюжеты из истории науки, в которые он как бы встраивает свое любопытство и поэтические вымыслы как натуралист от искусства. Он экспериментирует не только с форматом книги художника, используя различные методы печатной графики, мультимедийный контент, анимацию, технические материалы, но и с собственно историей региона и научных проектов. Результаты

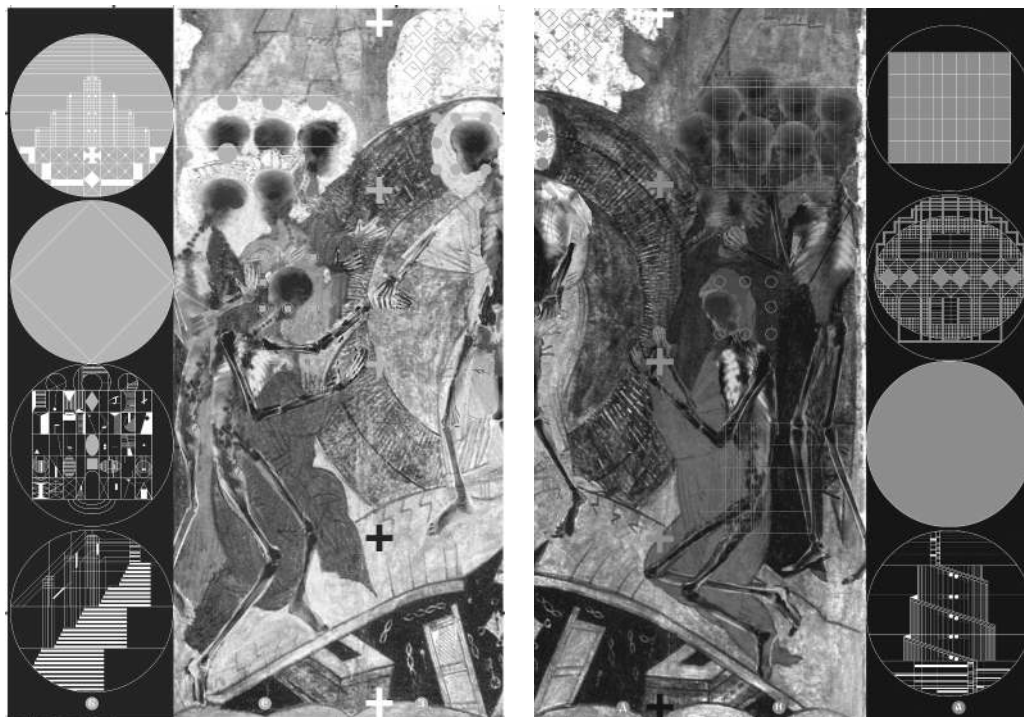
своих изысканий Стрелков называет «сюрреалистическими химерами познания», указывая на особую дистанцию и привилегию художественной оптики. В целом, по глубине проработки материала и оригинальной поэтике, творчество Стрелкова представляет самобытную версию российского art&science.

«Третья идея» — это серия книг художника («Третья идея», «Преображение-Икс», «Р.Д.С. бездна», «Нейтрон-Троица»), сделанная именно в таком научно-краеведческом духе и реализованная как одноименный выставочный проект (существенно расширенный, в том числе, за счет включения биографических материалов об академике А.Д. Сахарове). Проект посвящен городу Саров. А точнее — причудливой и трагической судьбе саровского монастыря (пустыни), неразрывно связанного с именем одного из самых почитаемых российских святых — преподобного Серафима Саровского (был захоронен у алтаря Успенского собора монастыря).

«Третья идея» основана на реальной историко-культурной драме. Саровская пустынь была закрыта большевиками в конце 1920-х годов и превращена в детскую трудовую коммуну (стала впоследствии исправительным лагерем). А в 1940–1950-х на ее территории работало секретное конструкторское бюро КБ-11, входившее в систему разработки, производства и испытаний советского ядерного оружия. Новые «отшельники» — ученые и сотрудники НКВД — жили буквально в кельях монахов. Здесь в 1949 году была собрана и испытана первая советская ядерная бомба. Именно здесь академик Андрей Сахаров и его коллеги завершили работу над еще более мощным оружием — термоядерной бомбой. В своих мемуарах Сахаров упоминает это место как некий полигон Арзамас-16 и вуалирует одно из ключевых своих изобретений под этим самым названием — «третья идея». Суть ее в том, что рентгеновское излучение исходного атомного взрыва активизирует термоядерную бомбу. В результате испытаний на саровском полигоне был поврежден и впоследствии разрушен Успенский собор монастыря. Пропал и иконостас.

«Третья идея» по художественной реализации сразу кажется попыткой восстановить утраченный иконостас, но не в божественном

АНАЛИЗЫ



спасительном свете, а в рентгеновском излучении термоядерного взрыва, который как будто все еще бьет в саровской пустыни и уже, возможно, неотличим от божественного света. Мы видим иконостас из рентгеновских пленок святых мощей. Как арт-бук «Третья идея» представляет из себя книги-папки с рентген-пленками. Из описания художника: «"Третья идея" — семь лаитбоксов, воспроизводящих деисусный чин иконостаса. Но только фигуры апостолов, архангелов, Иоанна Предтечи и Богоматери словно пронизаны рентгеном, так что видны ключицы, ребра, тазовые кости, суставы, черепа... Центральным лаитбоксом сохраняют овалы и ромбы так называемой славы Спасителя, но фигуры Христа нет. А под этим центральным лаитбоксом на экране в замедленном темпе воспроизводится кинохроника испытания первой советской водородной бомбы. Вскоре я сделал одноименную книгу художника, где в черную папку вложены серые конверты со штампами и номерами, а внутри — пленки с напечатанными на них (черной краской и серебром) фигурами, практически неотличимые от рентгеновских снимков».

Итак, перед нами блеск и нищета двух культов — христианской веры и поправшего ее разума. Современное искусство здесь выступает как поэтическая археология, раскапывающая слои одной географической территории, где неожиданно встретились целые культурно-исторические пласты, отмеченные совершенно разными культурами, олицетворяемые двумя героями-подвижниками. Художественная оптика здесь не стремится выступить в роли гипнотизера масс или адепта культа, но приглашает к исследованию и переживанию актуального для нас смысла этой драмы. Как будто в Сарове в лицах преподобного Серафима и великого ученого-диссидента Сахарова встретились страшные и одновременно спасительные силы русской культуры, вооруженные светом Божиим и излучением атомной бомбы (тоже спасительным для СССР того исторического периода).

Для этого странного причудливого единства культов Евгений Стрелков находит специальное графическое решение. Он характеризует его как круглые структуры наподобие мандалы, где собраны экспериментально-фи-

зические и метафизические изображения — от схем ядерных реакций или треков элементарных частиц в камере Вильсона до символов веры. Разные культы, встретившиеся в одной культуре, как будто специально пользуются схожим графическим символизмом... И в этом пункте мы приходим к гипотезе еще одной конфигурации культов.

Великие культы закреплены определенным символическим порядком, обычно имеющим некую священную неприкосновенность. Некоторые символы почти равны самому культу. Особенно это касается религии. Когда поп-арт и постмодернизм придумали отслоить эту символизацию в профанный поток знаков, которым можно манипулировать как заблуждением, обнаружилась еще одна новая грань автономии искусства — игра с культурными символами и изобретение всяческих экспериментальных медиа. В этом проявилась своего рода символическая радикальность и трансгрессия современного искусства. Но именно в ней, помимо «оскорбительных» профанных манипуляций с религиозными символами, обнаружилась сакральная сила символического радикализма религии. Игра в бисер с культурными символами — от Распятия до Ильича — работает до тех пор, пока эти символы сохраняют свою культурную власть и энергетику.

«Третья идея» явно симпатизирует трагической и живучей силе православных образов. При этом художник запускает в игру символический порядок науки, как бы интегрируя культы через абстрактную графику. Однако, если мы вспомним об общей архаической культурной ДНК искусства и религии (см. начало этого текста), то это позволяет предположить, что перед нами некая актуальная «мутация» этой ДНК, где радикальная символизация религии становится источником радикальной символизации искусства. В этой мутации, возможно, и оформляется текущая оптика пост- или мета-модернистской логики современного искусства, которую мы можем отнести к искомой конфигурации культов, очерчивающей границы современности.

Если воспользоваться яркой метафорой британского философа Тимоти Мортон, современное искусство стало тем вокзалом, на котором встречаются времена и эпохи. Конечно, это вокзал культурной памяти в ее живом и

актуальном раскрытии как колоды символических карт, напоминающих, что культы и их адепты всегда с нами. И любое честное исследование покажет, что, куда ни копни, везде религия; и русская культура — это сложное напластование вполне себе живучих слоев архаики, славянского и татарского язычества, разных изводов христианства, культа разума, замешенного на добре социализма и т.д. Так что британский искусствовед Джеймс Элкинс неслучайно заподозрил современное искусство в какой-то необъяснимой религиозности. Кое-что здесь вполне объяснимо.

Другой вопрос, что в такой конфигурации культов и символов современное искусство способно предложить лишь толкования культурной памяти, но не готово связываться с большими идеями в качестве альтернативы утопиям великих культов. Гармония добра, природы и красоты нам не светит. Максимум — радиоактивный божественный гамма-луч. Вера и разум прибывают и отправляются с вокзала времен по своему историческому расписанию, оставляя нас в безнадежной задумчивости с прижатым к стеклу помятым носом. Как поется в одной популярной песне 1990-х:

Time is a train
Makes the future the past
Leaves you standing in the station
Your face pressed up against the glass².

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Почему-то в России его фамилию часто произносят и пишут через Ё, но коллеги в архиве Раскина при Ланкастерском университете, где я работал, убедили меня, что правильно через А.

² Строки из песни ирландской рок-группы U2 «Zoo Station», 1991.

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор.

Профессор Томского государственного университета.

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

Живет в Томске.



Материал иллюстрирован рисунками Пола Чана, созданными специально для этого текста, 2008.

Пол Чан

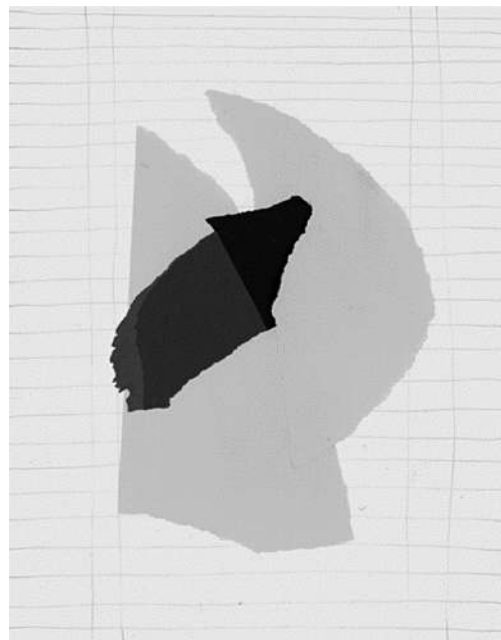
Дух рецессии*

Последняя великая американская рецессия XX века коснулась меня в малой степени: тогда, в 1991 году, я был для этого слишком беден и одновременно недостаточно беден. Я жил далеко от приморских эпицентров культуры и капитала и был юн и наивен, чтобы знать и тем более беспокоиться о жизни, что простиралась за пределами моих скудных горизонтов. Само представление о явлении, из-за которого общество начинает бросаться жуткими фразами — «отрицательный рост», «экономическая депрессия» — было для меня таким же абстрактным и далеким, как и реальные причины возникновения этой самой рецессии. В то лето снижение ВВП значило для меня лишь отказ от очередного роял-чизбургера в «Макдоналдсе». Выживание не имело никакого отношения к замерам роста и падения экономических индикаторов, зато имело — к хитростям жизни среди этих нечеловеческих количественных показателей и к поиску новых способов не замечать эти колебания и не привязываться к ним независимо от их траектории. Прогресс был не в том, чтобы гоняться за прибылью, а в том, чтобы — вопреки силам, играющим на повышение или на понижение — твердо стоять там, где стоял.

И все же довольно быстро тогда пришло осознание: даже если ты стоишь твердо, нет гарантии, что почва не уйдет из-под ног. «Макдоналдс», в который я иногда заходил, в самом конце рецессии 1991 года закрылся. А за ним и другие коммерческие предприятия в нашем районе. Тогда я особо об этом не думал, а если и думал, то считал странным. В «Макдоналдс» ведь ходило много народу, потому что в округе не было

ни нормальных продуктовых магазинов, ни детских садов, ни даже подобия каких-то общественных клубов или центров профориентации. Поэтому «Макдоналдс» неизбежно стал сочетать в себе все эти функции. Люди приходили и сидели на дико неудобных пластиковых стульях, медленно травили себя нитратами и мясом со всякой химией, ждали мам, друзей, чек на оплату или возможности раз в день съесть что-то горячее.

После закрытия «Макдоналдса» особо никто не горевал, но его стало не хватать. И это стало предвестником закрытий и сокращений в других местах. Друзья и их род-



* Настоящий текст был прочитан 30 апреля 2008 года в Нью-Йорке в рамках программы дискуссий Фонда общественного искусства. Место его первой публикации: October 129 (Summer 2009). P. 3–12.

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА



ственники теряли работу. И даже те, кто не терял, пусть и не осознавая до конца, понимали, что настал поворотный — редкий — момент, когда общий ход вещей очевидным образом явил себя на наших улицах. История стала общедоступной в виде собственного опыта людей, переживаемого здесь и сейчас, из-за странного сближения локального и общенационального, причем оба этих измерения показывали новый ход вещей в негативном свете, то есть в качестве опыта переживания того, как нас, беспомощных, тащат за собой, невзирая на нашу волю и силу сопротивления.

Это ощущение присутствия каких-то сил над нами, которые со слепой неизбежностью судьбы толкают ход вещей вперед, не было бы столь фатально, если бы не тот факт, что силы эти выражали себя в том числе и через нас. Их было видно в жизненных позициях и формах мышления, которые изнутри вырабатывали избирательное сродство, которое не только принимало эти силы как должные, но и, что чувствовалось еще острее, как естественный ход вещей. И хотя меня рецессия 1991 года напрямую не затронула, у меня были те же склонности и устремления, которые и делали то время

таким напряженным. А было так потому, что в силу своекорыстных интересов мне пришлось понять, как происходил сдвиг в социальной обстановке, и либо стать на его пути, либо не мешать. Однако чем больше я понимал эти условия, тем острее чувствовал, что целиком завишу от них — настолько, что борясь за выживание, я не сопротивлялся, а, скорее, воспроизводил импульсы, совпадавшие с силами, повергшими целую эпоху в состояние оцепенения и смуты. Но что еще было делать? Самосохранение — единственная оставшаяся нам игра без выбора, и даже если ты не будешь в нее играть, кто-то сыграет в нее тобой. Потребность вступить в игру велика — необязательно из-за желания выиграть, а просто потому, что никто не может позволить себе проиграть.

Хищническая природа социальных сил, воздействующих на нас, и инстинкт отдельного человека, подсказывающий ему, что выживание за счет реализации своекорыстных интересов есть единственный способ соответствовать велению времени — вот две стороны одной медали, которые я пытаюсь описать конкретно и абстрактно. Этой «медали», которая вообще-то не медаль и даже не вещь, а скорее спекулятивный принцип, для воплощения требуется взаимообусловленность конкретного и абстрактного. В 1991 году конкретного было хоть отбавляй — то же закрытие моего «Макдоналдса», который оказался на переднем крае начавшегося в августе 1990 года спада инвестиций, продаж и производства в частном секторе, уменьшения числа вакансий, сокращений и заморозок в социальной сфере — в государственной медицине и образовании. Одним словом, рецессия¹. Но рецессия не возникает просто так, из ниоткуда. У нее есть «друзья» и «любовники», которые ей помогают. В 1991 году таких в целом было два. Во-первых, тогда еще длился кредитно-сберегательный скандал, возникший из-за того, что члены Конгресса, в том числе сенатор от Аризоны Джон Маккейн, получали деньги от лоббистов в обмен на помощь инвесторам в попытках избежать федерального надзора и заработать на одном вялом секторе банковского рынка, начав безнаказанно ссужать деньги самим себе и получать выгоду от не-

обеспеченных высоко рискованных «макулатурных» облигаций и ипотечных кредитов². Второй «друг» — это война с Ираком, начатая президентом Джорджем Бушем, чтобы наказать страну за агрессию против соседей и принести демократическую стабильность на Ближний Восток³. Итак, общий ход вещей в абстрактном и конкретном выражениях, то есть над нами и через нас одновременно, явил триединство событий 1991 года — банковский скандал, война и рецессия. Благодаря им стало очевидно, что сработала беспощадная логика, поймавшая нас в свои сети вопреки нашей воле, и даже если и был выход, путь к нему все равно лежал через нее же. Иными словами, нужно было пройти этим путем и выдержать. У этой спекулятивной формы очевидности, раскрывающей, казалось бы, неизбежный курс движения и его последствия для общества, идущего вперед во времени за счет нескончаемого конфликта и сталкивающего самое себя с собственными же — человеческими то есть — интересами, есть имя, прославленное в истории идей. Это имя — Дух.

Марк Твен, которого я считаю величайшим американским философом, писал: «История не повторяется, она рифмуется». Стоит ли говорить — настолько это все очевидно, — что, несмотря на наступление нового века, ничего не изменилось. Мы по-прежнему танцуем под те же три аккорда, под тот же регрессивный ритм — снова война в Ираке, снова банковский скандал, снова рецессия. И если верно, что мы можем выявить разницу между тем, что есть сейчас, и тем, что было, в том, как мы живем, как общаемся друг с другом и кого избираем на выборные должности, еще вернее то, что эти различия просто более рельефно высвечивают отсутствие свободы, которое мы продолжаем ощущать в течение своей жизни помимо собственно общего хода вещей. Иными словами, Дух продолжает подчинять нас себе и друг другу в соответствии с законом самосохранения. Выживание — это про-

сто другое название взноса в этот допотопный профсоюз живых существ.

Эти взносы теперь стали выше. Сокращение занятости, изъятие ипотечного жилья у заемщиков, банкротства банков в ближайшие месяцы, возвещающие о наступлении рецессии 2008 года — лишь зрелищно высвечивают, что происходило и происходит на наших глазах и у всех на виду во время ночи мира. Несмотря на увеличение объема национальной и глобальной экономики после рецессии 1991 года, соответствующего роста зарплат и бонусов для абсолютно большинства живущих и работающих сегодня, как и предсказывалось, не произошло. По данным Института экономической политики реальная зарплата «на руки» в Америке в прошлом году даже снизилась, и это во время бума⁴. Говоря строгим экономическим языком, рост в экономике оказался «отделен» от общего социального процветания. Рост производительности труда после 1991 года постепенно *разорял* производителей, причем настолько, что жизнь начинает отделяться от живущих. Две недели назад в «The Washington Post» было опубликовано сообщение, что впервые со



ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

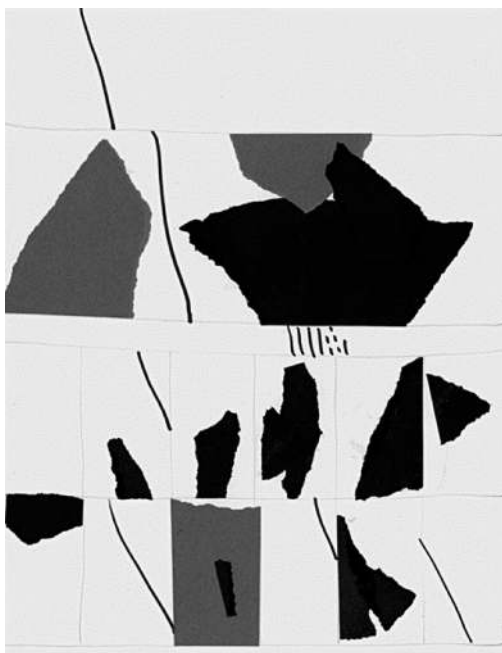
времен эпидемии испанки в 1918 году упала продолжительность жизни американских женщин и теперь она ниже, чем была в начале восьмидесятых⁵.

Прогресс превратился в регресс. Это не секрет, и никакой магии в этом нет. Это всего лишь образ сегодняшней действительности, когда успехи в развитии жизненных укладов совпадают с угасанием жизни в том виде, в котором мы бы хотели ее прожить. Это не единственный мыслимый ход вещей, но что поражает, так это то, что он кажется единственно доступным. Большие и малые события своей скоротечностью лишь подтверждают фундаментальный порядок движения, направляющий непреклонный темп выживания сверху и изнутри. Этот порядок вновь и вновь как бы заявляет: чтобы прожить день, верх должна взять безжалостная рациональность, и чем больше эта рациональность берет верх, тем более должной и естественной она воспринимается. Становится естественным приносить в жертву жизни и заработки других во имя процветания — синонима прогресса, который сам по себе является современным термином для примитивной идеи коварства, поставленного

на службу делу самосохранения. Принесение жертв далее становится столь же естественным для извлечения выгоды, сколь естественно солнце как источник света.

Но это не естественно. Это даже не по-человечески. Иными словами, это все религия. Явление, когда-то названное капитализмом, всегда заключало в себе религиозное измерение. Маркс начал критику товарного фетишизма с описания богословских ухищрений, которые придавали товару мистический, трансцендентный характер⁶. В своей классической работе «Протестантская этика и дух капитализма» (1904–1905) Макс Вебер перенес идеи Маркса в Америку и зафиксировал, как современный капитализм вырос и расцвел именно здесь отчасти потому, что некоторые протестантские конфессии под влиянием кальвинистского прочтения Нового Завета отвечали на призыв Господа не «добродетелью», то есть этической практикой, которой надлежит следовать, чтобы вести религиозную жизнь, а приобщением к святости через работу, когда труд, приносящий прибыль, и ведение хозяйственной деятельности были переосмыслены как обращенные во славу божью⁷. Под постоянный и систематический труд были подведены религиозные ценности для светской цели. Они послужили обоснованием пути благочестия и аскетизма и одновременно стали лучшей гарантией доказательства истинности веры. Ибо только через полное преобразование смысла всей человеческой жизни в каждый ее час и в каждом действии в ходе неустанного и осмысленного труда приобщение к святости через работу могло стать действенным способом переноса мужчин и женщин из состояния природы в состояние благодати.

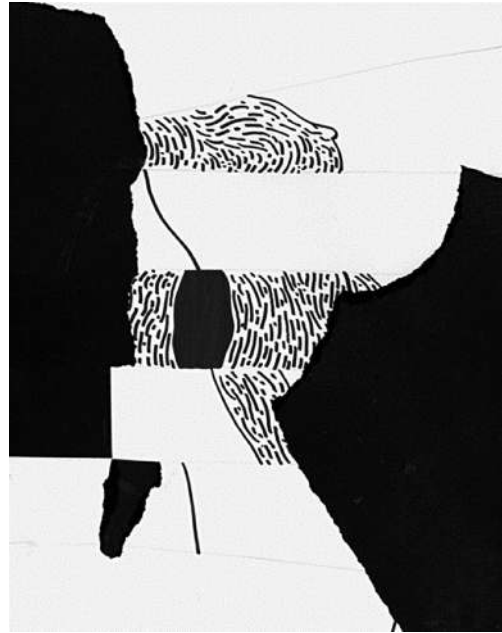
Проницательные идеи Вебера были сжато изложены во фрагменте Вальтера Беньямина «Капитализм как религия»⁸. Беньямин заявляет, что современный капитализм есть не только светский отпрыск американского протестантизма, но и сам по себе религиозный феномен. Вопреки утверждению Ницше, Бог не умер, а живет в таинстве товарно-рыночных отношений, где каждая продажа и каждая покупка суть торжество, а всякое торжество принимает форму труда. Иными словами, капитализм подобен корпо-



ративу, с которого начальник отказывается вас отпускать. Секуляризация не отделила и не освободила нас от божественной власти, а перевооружила ее. Власть она оставила без изменений, просто переместила в другое место, заменив божественную иерархию земной. То есть благодать теперь объясняется как прогресс, а жертва оправдывается божественным правом суверена. В современном перевоплощении каждый товарный обмен есть нечаянная молитва за продолжение экономического чуда.

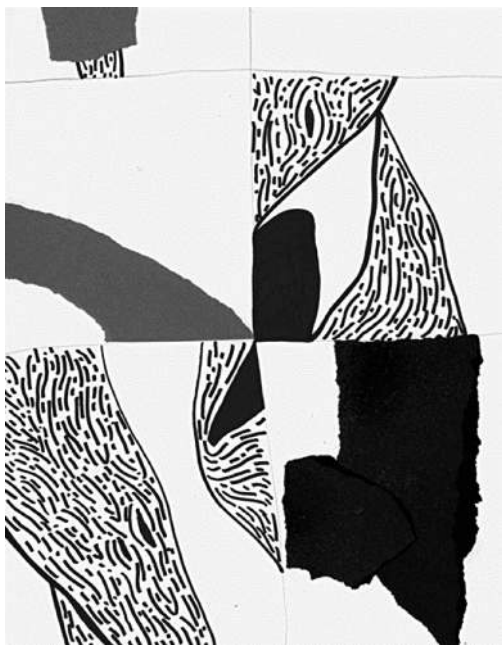
Чудо кончилось, но торжество бесконечно. Образ прогресса, способствующего восстановлению и процветанию американской экономики после 11 сентября, уступил место реальности разорительного спада в крупных секторах экономической и социальной жизни. К этому спаду причастны многие, хотя очень мало кто реально участвовал в жестком и расчетливом подъеме, который изначально привел к поворотному моменту, не говоря уже о том, чтобы извлечь из этого подъема какую-либо выгоду. С января этого года, когда Фонд общественного искусства пригласил меня выступить публично и я решил поговорить о том, в чем практически не разбираюсь, число заголовков и текстов о нынешней рецессии выросло колоссально: продукты питания по талонам из-за инфляции, увольнения, замораживание зарплат, банкротства банков, спасение компаний от банкротства за счет федеральной помощи. И даже если эти заголовки не имеют прямого отношения к вашей жизни, вы наверняка видите, что они, тем не менее, формируют новое место действия для общественного воображаемого, характеризуемое дефицитом, тревогой и страхом. Это не трагедия и не фарс. Это повтор. Вернее, даже так: это приставучая попсовая песня, которая никак не уйдет из головы. Всех слов вы, скорее всего, не помните, но никак не можете избавиться от мелодии. Это природа Духа.

Рецессия — больше, чем экономическое и социальное явление, которое нужно пере-



жить. Она содержит в себе зерно иррациональности, которое сулит освободить ее от пут разумности, чтобы возникли новые возможности в ее использовании и смысле. Этой иррациональностью является ее религиозный характер. У английского слова «recession» есть еще одно значение, имеющее отношение к церковному обиходу: так называют время после церковной службы, когда духовенство уходит и прихожане остаются наедине с собой⁹. Когда духовенство уходит, возносится молитва — она называется рецессионал. И именно в этот момент — в этом акте оставления и пения — идея рецессии обретает свой преобразующий потенциал. Ибо в самом деле — благословенна церковь без власти. Окончание службы возвещает о начале нового типа времени — без приказаний приносить жертвы и выражать веру, без проповедей из Книги прогресса, без обмена молитвами. Время больше не подразумевает каких-то обязанностей и возвращает людям чувство, что ничто не гарантировано и ничто не предопределено, внутреннее состояние, не обремененное тревогой влияния, которое обретает собственную форму, только когда власть отступает. В это время

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА



мысли отворачиваются от власти, захватившей их внимание сверху и изнутри, и поворачиваются к радикальным требованиям жизни после церкви.

Рецессионал знаменует собой момент этого обращения. Это выразительный образ времени, сформированный невидимыми течениями чего-то, что исходит и грядет. Он действует как лирическое прощание и заряжает все пространство предвкушением новых вестей, принести которые могут только реальные завершения.

Станным образом все это напоминает мне один ужин. Год назад, в ресторане неподалеку отсюда, я встретился со знакомой, с которой довольно долго не виделся. Пока мы ели, она подробно рассказывала о своей последней книжке, которую пишет, и какая депрессивная бестолочь ее сосед по квартире, который к тому же еще и бывший ее бойфренд, и что из-за этого она не может работать дома, и так далее.

Я продолжаю есть, киваю и слушаю. Теперь она рассказывает, как прошло ее последнее занятие и как полезно внушать студентам страх. И тут вдруг она останавливается на полуслове. Она вся цепенеет. Ее глаза расширяются. Я спрашиваю, все ли в порядке, но ответа не получаю. Гляжу в ее тарелку, где только что лежала рыба, и начинаю паниковать. Кость, наверное, застряла в горле. Я не знаю, что делать, и делаю, что мне приходит в голову — кричу, издав сначала жуткий гортанный звук, затем, наконец, кое-как исторгнув из себя слово «официант». Снова смотрю на подругу. Она по-прежнему сидит без движения, но и без напряжения. Она абсолютно спокойна. Наклоняется ко мне через стол и с какой-то нездешней улыбкой произносит: «Я тебя люблю». И добавляет через секунду: «Верни мне мою книгу с рассказами о рабах в девятнадцатом веке».

Она попрощалась. Сообразительный официант не дал ей уйти. Но на момент, застывший во времени на вечность, которую ранее мне не доводилось переживать, подруга подумала, что это конец, и перед уходом захотела сказать самые значимые слова. Я тебя люблю. Верни мне мою книжку. Я вспоминаю сегодня эти слова не из-за их содержания, а из-за художественной формы их предъявления. Иными словами, это наущное сочетание форм, цветов, линий, пространств и звуков о самом главном, когда

что-то застревает у человека в горле. «Дух есть кость», — когда-то заявил философ Гегель. Теперь я понимаю, что он имел в виду. Найти в себе мужество сказать самые последние слова и заставить себя пропеть их как рецессионал после самой последней службы — именно это я называю искусством. А дальше мобилизовать свои силы, чтобы стоять на своем, не уходить и терпеть с помощью Духа — вот что я называю сегодня творческим актом.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Есть и другие слова, описывающие, что такое рецессия. Согласно Википедии, «рецессия — это спад реального валового внутреннего продукта (ВВП) страны или отрицательный экономический рост в течение двух и более последовательных кварталов в году. В США общепринятым точным датированием рецессий считается заключение комитета по датированию деловых циклов Национального бюро экономических исследований (НБЭИ). В НБЭИ действуют более общие рамки оценки рецессий: рецессия — это значительный спад экономической активности, распределенный по всей экономике, длящийся более нескольких месяцев и обычно заметный по показателям реального ВВП, реальных доходов, занятости, промышленного производства и оптово-розничных продаж. Рецессия начинается после того, как экономика достигает пика активности, и заканчивается, когда она опускается на дно цикла. Рецессия может быть сопряжена с одновременным спадом по аналогичным показателям общей экономической активности, таким, как занятость, инвестиции, прибыль юрлиц. Рецессии могут быть сопряжены с падением цен (дефляцией) или, наоборот, с резким их ростом (инфляцией) в рамках процесса, известного как стагфляция. Глубокая или длительная рецессия носит название экономической депрессии. Катастрофический упадок экономики — по сути, глубокая депрессия или гиперинфляция, в зависимости от обстоятельств — называется экономическим крахом».

² Исчерпывающий анализ кредитно-сберегательного скандала дан в книге Кейтлин Дей S&L Hell: The People and the Politics Behind the \$1 Trillion

Savings and Loan Scandal (Кредитно-сберегательный ад: люди и политика, замешанные в кредитно-сберегательном скандале на триллион долларов). New York: W. W. Norton & Co., 1993.

³ На тему войны в Персидском заливе 1991 года написано множество книг. Я рекомендую книгу Кэти Келли *Other Lands Have Dreams: From Baghdad to Pekin Prison* (Мечты других стран: от Багдада до тюрьмы Пекин). New York and London: AK Press, 2005.

⁴ См. доклад № 240 Института экономической политики, *Real Wages Decline in 2007* (Спад реальных зарплат в 2007 году), автор Джаред Бернштейн, дата публикации 16 января 2008.

⁵ Brown D. Life Expectancy Drops for Some U.S. Women // *The Washington Post*, April 22, 2008, A 01.

⁶ См. Маркс К. Капитал. Том 1. (1867). Перевод с немецкого под редакцией Ивана Скворцова-Степанова // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. Том 23.

⁷ См. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения. Пер. с немецкого, сост., общ. ред. и послесл. Юрия Давыдова. М.: Прогресс, 1990. С. 44–344.

⁸ См. Беньямин В. Капитализм как религия (1921). Перевод с немецкого Алексея Пензина // Учение о подоби: медиаэстетические произведения. Сб. статей, сост. Иван Болдырев, Игорь Чубаров. М.: Издательство Российского государственного гуманитарного университета, 2012. С. 100–108.

⁹ По-русски «отпуск». — Прим. перев.

Пол Чан

Родился в 1973 году в Гонконге.

Художник.

Живет в Нью-Йорке.



Кристиан Волин. Обложка альбома «Невоспетые герои» финской фолк-метал группы «Ensiferum». Предоставлено автором текста.

Николай Смирнов

Искусство как алхимия или праксис всеединства*

Значительная часть искусства всегда стремилась выразить или даже установить *всеединство*, понятие как совершенство, а значит и гармония. При этом нередко частное совершенство трактовалось как всеобщее, потому что мир пронизан множественными отношениями, которые нельзя игнорировать. Согласно этой логике, подлинное совершенство, пусть даже и достигаемое в конкретной точке пространства-времени, например, личности художника, немыслимо без максимальной реализации всех скрытых потенций и сил, связывающих эту точку с миром, то есть без того, чтобы личность стала универсальной. Были и другие подходы, нацеленные на поглощение всеединства сразу в межличностных и межвидовых отношениях, в социальной, политической или даже онтологической форме. Как бы то ни было, искусство всегда ставило себе задачу осознавать и реализовывать всеединство как свою максиму, этическую сверхзадачу. В разное время такие фигуры художника, как «мастер», «концептуалист», «трикстер», «ведьма» или «борец с колониальностью», стояли перед задачей достижения всеединства путем его построения в той или иной форме. Например, в качестве совершенного эстетического объекта, универсально-значимой идеи, конкретной человеческой общности или более-чем-человеческой всеобщей связности. Именно такое искусство является алхимией или *праксисом* всеединства, и часто именно оно считается «настоящим» искусством. Мы рассмотрим логику алхимии всеединства на примере Финляндии, хотя для этого мог быть выбран и другой, не менее подходящий материал.

1 Ковка Сампо

Различные мифологические традиции связывают кузнеца, шамана, поэта и ремесленника в общую фигуру. Это архетип художника-алхимика или художника-мага. Так в финском эпосе «Калевала» каждый из трех главных героев — Вяйнемейнен, Ильмаринен и Лемминкяйнен — отражает ту или иную сторону этого архетипа. Вяйнемейнен, *tietäjä* («заклинатель») — это «вековечный» поэт, вещун и мудрец, играющий на кантеле. Его магия — это магия слова. Например, в 3-й руне он борется с Йокухайненом с помощью песни: «Вновь запел, и Йокухайнен погрузился в топи глубже». В 16-й руне Вяйнемейнен строит лодку заклинаниями: «Песню спел — и дно готово, спел еще — бока явились». Однако для завершения дела ему не хватает трех слов. Вековечный заклинатель тщетно пытается найти их «в мозгах у касаток», «в языках оленей летних» и других местах, для чего «лебедей убил он кучу», «настрелял он кучу белок». Не обнаружил он их и в царстве мертвых, еле выбравшись оттуда. Наконец он находит искомое в чреве великана Випунена, который сросся с землей.

Другой герой — «вековечный кователь» Ильмаринен — это кузнец и ремесленник-волшебник. В 37-й руне он выковывает себе жену из золота и серебра, а в 10-й создает Сампо — всесильный магический артефакт. Алхимия была традиционно связана с искусством кузнеца. Мирча Элиаде посвятил исследованию этой связи отдельную книгу «Кузнецы-алхимики» («The Forge and the Crucible»). Элиаде утверждает, что алхимия развилась из металлургических мифов Железного века и египетских ре-

* Работа подготовлена при поддержке Frame Contemporary Art Finland и годичной программы мастерских МСИ «Гараж».

ИССЛЕДОВАНИЯ

месел. Ведь мифология «вызревания» металлов в утробе Земли вплоть до своей предельной формы — золота, а также роль человека как того, кто может своим искусством воспроизвести этот процесс, приводя любые вещи к совершенству — «золоту», является конститутивной для алхимии. Неслучайно финский мини-сериал, экранизирующий «Калевалу», носит название «Rauta Aika» («Железный век»).

Третий герой «Калевалы» — Лемминкяйнен — это *loitsija* («чародей»), трикстер, воин, хитрец и ловелас. Его сила — это взаимодействие с существами из разных миров вроде лесной ведьмы и поимка магических артефактов и прочих благ хитростью и наглостью. Он также способен превращаться в других существ, например, в орла. Можно обозначить его магическое искусство как способность к флюидной, меркуриальной онтологии, которая возможна благодаря маргинальному положению героя-трикстера на границе миров. В алхимических терминах он представляет собой фигуру Гермеса или «ртуть», осуществляя онтологический «арбитраж» или «спекуляцию» между мирами. Мы знаем, что меркуриальные онтологии крайне важны для искусства, что проявляется как идеология преодоления всех возможных границ, включая эпистемологические, институциональные, гендерные и прочие.

Итак, перед нами три фигуры. Один — поэт, пророк и концептуалист, действующий магией слова; другой — мастер и ремесленник, создающий магические артефакты; третий — меркуриальный трикстер, оспаривающий границы дозволенного. Все они являются шаманами, алхимиками и художниками, вернее, представляют разные грани архетипической фигуры Художника как алхимика и мага. Конечно, «Калевала» — это очень маскулинное повествование, которое было сложено именно в такой комбинации рун как часть финского национального проекта. Сегодня это реконструируется, и в противовес к трем вышеперечисленным героям «Калевалы» акцент делается на старухе Лоухи — ведьме из северной страны Похьолы и Куллерво — несчастном рабе и слуге Ильмаринена, который взбунтовался, совершил инцест со своей сестрой, после чего убил себя. Как бы то ни было, вся история искусства, включая большинство стратегий современного искусства, практически полностью

укладывается в поле, задаваемое этими пятью фигурами. Но герои «Калевалы» не просто какие-то институциональные художники, их искусство — это Искусство, которое в своих лучших проявлениях несет благо и совершенство в мир, утверждая *всеобщность*. И это совпадает с центральной идеей «западной эзотерики» и алхимии как ее *праксиса*: цель человеческого существования — «завершить», привести к совершенству космос или даже самого Бога. В этом «задании» дискурсивная работа имеет те же возможности, что и материальная — «слово» есть «дело». Именно поэтому поэзия Вйнемейнена так могущественна. И это совпадает с центральной оперативной установкой алхимии, что трансфигурация сознания тесно связана с трансмутацией материи. Возможно, именно здесь укоренена вера в силу искусства. Но вернемся к героям «Калевалы», которые своим искусством проводят в жизнь разные грани всеобщности.

Вйнемейнен является первочеловеком, который песнопениями помог Богу завершить сотворение мира, создал землю Калевалы. Его песнопения приносят порядок в хаос, организуют материю. Поэтому в мифах и сказаниях финских народов Вйнемейнен издавна олицетворял и бога магических песнопений и поэзии, о чем еще в середине XVI века писал Микаэль Агрикола, и реально существовавшего правителя Калевалы. Вйнемейнен и его искусство утверждают всеобщность на уровне слова и организации как закон, концепцию и воплощенный Логос. С другой стороны, искусство Лемминкяйнена утверждает всеобщность на уровне повседневного, пронизанного взаимными соответствиями бытия: все связано со всем, и перетекает друг в друга. Можно вырвать любую вещь из контекста и переместить в другой контекст, можно самому проникнуть куда угодно, получить что угодно и стать кем или чем угодно. В свою очередь, искусство Ильмаринена направлено на изготовление артефактов, имеющих всеобщее значение: он выковал небесный свод, изобрел сталь и сделал Сампо — магический артефакт всеобщего благоденствия.

В «Калевале» Сампо — это чудо-мельница, которая «пустила корни» в землю и делает муку, соль и деньги. Своеобразный аналог рога изобилия или скатерти-самобранки. Исследователи продолжают спорить о том, что такое

Сампо, однако ясно, что это не заурядный магический артефакт. Еще в начале XX века исследователи соотнесли Сампо с праарийским *stambhas* («мировой столп») и пришли к выводу, что это *Axis Mundi*, то есть «ось мира», которая организует мир, связывая его различные части между собой и гарантируя всеобщую гармонию. Кроме того, это тоπος взаимопроникновения различных миров, то есть избыточной флюидности бытия: именно с помощью *Axis Mundi* шаман попадает в другие реальности. Акцент, сделанный в «Калевале» на том, что Сампо приносит всеобщее довольство и счастье, приводит к мысли, что это *lapis philosophorum*, «философский камень», найденный/созданный людьми. Трактовки его как *Axis Mundi* не противоречат этому: ведь «философский камень» — это эликсир флюидности, с помощью которого можно превращать вещи друг в друга и превращаться самому. В алхимической традиции Камень приходит под сотнями разных имен и в сотне разных обликов — в этой флюидности означающих фигур, согласно Умберто Эко, состоит особенность герметического семиозиса. «Философский камень» — это святой Грааль, Роза духа на Кресте действительности, Сампо, а также Кольцо Силы из «Властелина колец» Д. Р. Толкиена, на которого в молодости сильно повлияла «Калевала», и много что еще.

Капитал у Карла Маркса — это тоже *lapis philosophorum*. Однако, подлинный «философский камень», как мы знаем из «Капитала», — это всеобщая человеческая сущность, которая и составляет стоимость как кристаллизованную «галерту» капитала. Кстати, в упоминавшейся экранизации «Калевалы» звучит крипто-марксистская трактовка Сампо: Ильмаринен говорит о генеративном золоте, выходящем из чудо-мельницы, что хоть оно и выглядит как настоящее, но таковым не является. При этом создатель Сампо в фильме представлен в сиянии золотой короны и круге из светящихся символов — то есть как «Король», в образе которого в алхимии, этом «королевском искусстве», всегда изображался обладатель секрета *lapis philosophorum*. Но проблема в том, что хотя Капитал и Сампо создали люди своим совместным трудом, *lapis philosophorum* отчужден от них, передан в дурные руки — капиталисту / старухе Лоухи в северную страну Похьолу, и теперь работает против людей, толкая жителей



Аксели Галлен-Каллела «Ковка Сампо», 1893. Предоставлено автором текста.

Калевалы к нищете. Теперь старуха Лоухи становится ложным королем мира. И вот трое наших героев, алхимиков-художников из «Калевалы», — подобно толкиеновскому «Братству кольца» — объединяют усилия, чтобы вырвать «философский камень» у сил зла, но Лоухи бросается в погоню, и Сампо оказывается уничтожен в борьбе. С помощью его обломков Вяйнёмейнен худо-бедно восстанавливает космический порядок, но *lapis philosophorum* утерян, и задача его обретения — приведения мира к всеобщности и совершенству — вновь стоит перед человечеством, то есть перед Художниками.

2. Эзотерическая стратегия знания

Итак, архетип художника — это алхимик, который решает задачу всеединства или универсального совершенства. Мы видели, что это комплексная фигура, которая включает в себя шамана, кузнеца, поэта, мудреца, ведьму, раба, пытающегося обрести свободу, и трикстера, что является разными стратегиями художника

ИССЛЕДОВАНИЯ

вплоть до сегодняшнего дня. Их можно обозначить как «мастер», «концептуалист», «исследователь», «трикстер», «ведьма» и «борец с колониальностью». Но какой механизм обеспечивал передачу и единство этих ролей на протяжении столь многих лет?

Здесь нужно обратиться к академическим исследованиям алхимии. Она традиционно была *праксисом* гностико-герметической традиции как ядра «западной эзотерики», поэтому нередко слова «алхимия», «эзотерика» и «гермет(и)зм» употребляли как синонимы¹. *Праксисом* в том смысле, что это некоторая программная практическая активность по достижению главной цели доктрины, а таковой является «возвращение» или единение с Абсолютом, достижение совершенства или всеединства в той или иной форме. Главной задачей алхимика всегда было помочь духу освободить себя из оков «низкой» природной детерминации, которая ограничивает подлинную свободу и определяется «павшим» или несовершенным состоянием мира, исправить которое предназначено человеку. Сами понятия «природная детерминация» и «революция» родились в недрах гностико-герметической традиции, обозначая соответственно данность и задание человека в мире.

Я утверждаю, что за идеологией всеединства стоит эзотерический режим знания или, в терминах Воутера Ханеграафа, *эзотерическая стратегия знания*, которая опирается не на «рациональность» или «веру», как «наука» и «религия» соответственно, а на «гнозис»². Ханеграаф предупреждает, что не нужно искать эту стратегию в некоторой автономной или «чистой» форме — он вслед за Хабермасом настаивает на комплексности исторического исследования, в соответствии с которой и нужно изучать «сложную взаимосвязь “западного эзотеризма” с общим развитием западной религии и культуры со времен Возрождения»³. При этом эзотерическая стратегия «гнозиса» существовала более скрыто, чем «наука» и «вера», часто принимая форму «контркультуры» или «подводного течения» вследствие того, что с первых веков христианства она преследовалась религией как ересь, а наукой — как псевдонаука и мракобесие. Тем не менее, она существовала всегда на протяжении последних двух тысяч лет, иногда выходя на поверхность, например, в эпоху Возрождения, период ро-

мантизма и канун Русской революции, эпоху постмодернизма и эпоху *New Age*, начиная с 1960-х. В Новое Время эзотерическая стратегия знания играла огромную роль, появляясь, однако, в «снятых» или секулярных формах, что постепенно все более ясно осознается исследователями. В частности, Эрик Фогелен понимал политический гностицизм как важнейшую черту модерности, а Клаус Вондунг таковой считал «секулярный апокалиптизм». Согласно Вондунгу современность (то есть Новое Время, или *модерность*) определяется постоянным стремлением к всеединству, но не в форме единения с Богом, а как политическое совершенство, достигнутое апокалиптическим разрывом с прошлым, «в котором весь мир, “старый мир” прошлого обречен на смерть»⁴.

Как мы видели, подобные установки свойственны всей гностико-герметической традиции, то есть «западной эзотерике» и алхимии как ее *праксису*. Получается, что эзотерическая стратегия сначала существовала как мифологическое и магическое мирозерцание, сложившись в Железном веке (время героев «Калевалы»), затем как классическая гностико-герметическая традиция в античном мире первых веков нашей эры, потом, уже в Новое Время, как «западная эзотерика». В эпоху современности эзотерическая стратегия знания стала переходить от явных форм к «снятым» и секулярным. Как утверждает Ханеграаф, Просвещение оказало огромное влияние на эзотерику, в частности романтизм был синтезом рационального просвещения и эзотерики, а такой феномен, как оккультизм XIX века, был попыткой переосмысления эзотерических доктрин в наукообразном, «расколдованном» мире. Не меньшие трансформации случаются с эзотерикой в постсекулярном мире, приведя к возникновению феномена *New Age* и «эзотерического поворота» в современном искусстве, начиная с конца 1980-х и, особенно, с середины 2000-х. Мы обратимся к этому подробнее позже, а сейчас важно то, что эзотерическая стратегия знания, которая задает понимание художника как алхимика, реализующего всеединство, непрерывно проходит через всю историю, приобретая особую силу в Европе Нового Времени в своих «снятых» или секулярных формах. Тем не менее, в них относительно легко прослеживается «фамильное сходство», что сегодня, в постколониальную эпоху реабилити-

литации маргинальных режимов знания, приобретает стратегическое значение. Теперь наше внимание будет приковано к секулярным нововременным формам алхимии всеединства, которая отныне является не как алхимия, но в «снятых» облициях, например, как спекулятивная философия Гегеля. Впрочем, переход от «Калевалы» к эпохе Гегеля будет почти незаметным: ведь в самой «Калевале» сложно отделить древнюю мифологию от финского патриотического синтеза XIX века, когда, собственно, и был записан эпос.

3. Магия пробуждения (*awakening*)

«Калевала» была обработана Элиасом Леннротом в 1830-х годах, когда шведоговорящая интеллигенция Финляндии принялась активно конструировать финскую идентичность, согласно известной фразе того времени: «Мы не шведы, русскими мы не хотим становиться, будем же финнами». Дело в том, что предыдущие 500 лет Финляндия была внутренней колонией Швеции, поэтому вся элита говорила исключительно на шведском языке. При этом большая часть населения страны говорила на различных финно-угорских языках и диалектах (к которым шведский язык не относится), но финская письменность ограничивалась Библией и рядом духовных книг, которые переводил еще Агрикола в XVI веке. Когда, по итогам наполеоновских войн, Финляндия в 1809 году вошла в состав Российской Империи на правах Великого княжества Финляндского, царское правительство стало поощрять развитие финской идентичности, чтобы оторвать шведоговорящую финскую элиту от прежнего суверена. Романтизм и гегельянство эпохи способствовали этим процессам. В итоге стало развиваться фенноманское движение — проект интеллигенции, направленный на конструирование финской культуры и, в пределе, ответствующего национального государства.

Именно в этих обстоятельствах на основе полевых записей устной традиции появляется «Калевала». Ее издает «Финское литературное общество», специально созданное для конструирования финской литературы. Фенноманы считали язык и литературу главными частями своего проекта: нужно было создать «высокую», то есть художественную литературу на финском языке, перейти на него самим и, тем

самым, создать финскую идентичность. Процесс «государственной алхимии» шел энергично, но занял немало времени: первый роман на финском языке — «Семеро братьев» Алексиса Киви — был издан только в 1870 году. Философской базой фенноманов было гегельянство, но такое, которое развилось на базе специфического финского пиетизма.

Пожалуй, самым известным и влиятельным идеологом фенномании, в некотором смысле философским «отцом финской нации» был Йохан Снельман (1806–1881). Его первый серьезный труд — «*Versuch einer spekulativen Entwicklung der Idee der Persönlichkeit*» (1841) («Попытка спекулятивного развития идеи личности»), написанный на немецком. В нем Снельман рассуждает о том, что *Weltgeist* («мировой дух») — это объективный дух, то есть дух действительного мира. Личное самосознание человека реализуется в том случае, когда он понимает, что выполняет извечные распоряжения мирового духа. Человек свободен только тогда, когда он осознает рациональность мира, то есть работу *Weltgeist*, и свою собственную позицию в этом процессе.

Снельман продолжает эту гегелевскую линию в труде «*Läran om staten*» («Доктрина государства»), изданном в 1842 году. Мы видим, что его занимают прежде всего зоны объективного и субъективного духа, то есть сферы государственного строительства и пробуждения самосознания в философии и литературе. Снельман применяет философию Гегеля к задачам строительства финской нации и идентичности, видит эти процессы как пробуждение *Weltgeist* в конкретной точке — Финляндии — и через нее. Но для этого, конечно, нужно прикладывать усилия. «"Человек, как дух, подчиняет материальный мир или природу себе как свой инструмент"... — Здесь Снельман использует немецкое слово "Bildung" или его шведскую форму "bildning", которое обычно переводят как "образование", но эти слова также содержат значения "цивилизации", "культуры", даже "просвещения"... Даже образование становится одним из инструментов духа»⁵.

Таким образом, проект *Bildung* видится Снельману как комплексная активность, прежде всего на ниве языка, литературы и воспитания молодежи в университете, по пробуждению мирового духа через развитие финского самосознания. «Образование для Снельмана



Калле Карлштедт. Иллюстрация к книге Эйно Лейно «Песни Троицына дня», 1924. Предоставлено автором текста.

было тесно связано с нацией, а нация определяется общим языком. Он не верил, что есть какая-либо реальная культура космополитизма, хотя он часто говорил про “общую культуру” человечества⁶. В том, что для Снельмана мировой дух являлся прежде всего духом национальным (финским), исследователь Иллка Макконен видит отличие от Гегеля. Однако идея о том, что *Weltgeist* всегда вырастает из некой локации и реализуется как «конкретная универсальность», является важным компонентом учения Гегеля об объективном духе. Более того, на этом парадоксе покоится алхимия или спекулятивное колдовство гегельянства. И если Снельмана можно назвать Вяйнемёйнемом эпохи романтизма, то Гегель, на философию которого он опирался, был автором целой системы философского «снятия» эзотерического *праксиса*, то есть перевода его в новую, спекулятивную форму. И вот как это работало.

Понятие «конкретной универсальности» Гегель наследует от швабского пиетизма, а также

мистико-эзотерических систем Якоба Беме и Ф.К. Этингера. Суть здесь в том, что Абсолют, замкнутый в себе, является несовершенным или незавершенным. Он должен проявиться в мире и миром, раскрывшись самому себе, познать самого себя со стороны. Так происходит процесс эманации или прогресс — развертывание Божества или, у Гегеля, Идеи в мир. Так эпоха Сына или Природы сменяет эпоху Отца или Идеи. Таким образом мир внутренне, по своей сущности, является Абсолютом (Идеей), но отчужден от самого себя в процессе эманации. По достижении крайней границы прогресса, то есть максимальной дифференциации и отчуждения Абсолюта и мира от самого себя, начинается возвращение, примирение или эпоха (Святого) Духа, когда мир осознает свою подлинную сущность и всеединство. Именно здесь уместно понятие «конкретной универсальности»: оно означает, что мир максимально разнообразен и конкретен, но при этом осознает свою сущность как абсолютное всеединство или универсальность.

Как известно, у Гегеля эта третья стадия, стадия Духа, соответствует триаде субъективного, объективного и абсолютного духа, а именно само-сознанию человека, структурам общества и государства, а также искусству и спекулятивной философии как вершине духовного возвращения, само-актуализации и само-раскрытия Абсолюта и мира. Недавние исследования Гегеля доказывают, что он понимал спекулятивное как мистическое⁷ и что мы не просто можем, но «должны понимать Гегеля как герметического мыслителя, если мы вообще собираемся понять его по-настоящему»⁸. *Праксис* или достижение всеединства стоят в центре философии Гегеля, причем настолько существенно, что Гленн Магги называет его «всемирно-историческим алхимиком»⁹. Согласно Гегелю задача человека — привести мир к совершенству, «искупить» отчужденную природу, из которой он поднялся, «выделился», подобно тому как целебный экстракт или эссенция выделяется в лаборатории алхимика и врача из того или иного природного объекта, например, травы. В этом смысле пробуждение духа — это смерть природы¹⁰. Природа, мир и человек вступают в процесс пробуждения, освобождения, самосознания, стремясь к самим себе и своему эссенциальному всеединству.

В предисловии к «Феноменологии» Гегель пишет: «истинное есть целое» (*Das Wahre ist das Ganze*). По всей видимости, это его критика Шеллинга и апофатической мистики, которая считает, что Абсолют непознаваем. Сам Гегель противопоставляет таким «мутным» мистикам спекулятивную философию, понятую как усовершенствованную форму другой мистики. В ней главным орудием является разум (*Verunft*), который не совпадает с бинарным рассудком (*Verstand*). В этом гегелевский проект спекулятивной философии наследует спекулятивному пиетизму, Беме, Этингеру и гностико-герметической традиции в целом и является мистикой разума. Фраза из предисловия «Феноменологии» — это практически дословная цитата Ф.К. Этингера, который описывал Бога как «вечное стремление к самораскрытию», отождествлял полностью реализованного Бога с *Geist* (Дух), считая, однако, что *Geist* актуален только тогда, когда конкретно воплощен в мире. Этингер рассматривал актуализированный дух как органическое целое (*Inten-*

sum), в котором целое имманентно каждой части¹¹, что очень близко пониманию Гегелем мира как «конкретной универсальности».

Гегель видел мир как космос — внутренне связанное органическое целое. В поздней версии «Философии природы» Гегель писал об «организме Земли». Он с энтузиазмом взял на вооружение термин Карла Риттера *Erdindividuum* («земной индивидуал» или «географическая личность»), и вслед за ним применял это понятие как по отношению к земным макрорегионам, так и по отношению к Земле в целом¹³. В этом Гегель и Риттер разделяли воззрения герметических магов и алхимиков. Например, «согласно Василию Валентину земля (как *prima materia*) не мертва, а наполнена духом, который есть ее жизнь и душа. Все сотворенное, включая минералы, получает свою силу от духа земли»¹⁴. А согласно «Великопостной вечере» Джордано Бруно, Земля — это «великая личность, наша вечная кормилица и мать».

Таким образом, именно (само)раскрытие состояния всеединства и приводит мир к конкретной универсальности, позволяет взглянуть на мир как на единого гео-индивидуала, где истина — это целое. Именно так, кстати, понимали «соборность» славянофилы (русские гегельянцы и шеллингианцы), противопоставляя ее «католичности» как дурной насильственной универсальности. Эта истина является внутренней сущностью бытия (отсюда эзотерический проект как обращение внутрь себя, по направлению к себе-истинному), однако само-актуализация ее и мира-как-духа требует усилий, *праксиса*, искусства. Человек является важным средством достижения всеединства: он «берет верх» над природой и трансформирует ее соответственно идеалу, подчиняя свои собственные, личные желания и намерения, чтобы соответствовать «универсальному»¹⁵. Тем самым «универсальное» или истина всеединства существует внутри природы и за пределами человека как «примордиальная идентичность», о которой пишет Гегель, однако человек должен осознать ее и привести к завершению как Алхимик, Философ, Художник, Ученый, Адепт (все эти слова традиционно являются взаимозаменяемыми в алхимии, обозначая того, кто занят *праксисом*).

Гегель считает, что *Geist* пробуждается как *Weltgeist* на основе мировой души (*Weltseele*), которая есть действительное единство духа

и природы. На пути к своей конечной кристаллизации (освобождению от природного детерминизма) *Weltgeist* живет сначала как природный дух планетарной жизни, то есть несет в себе отчетливые влияния местного климата и географии. Последовательная кристаллизация мировой души в природный дух, потом в национальный и мировой дух, наконец в абсолютный дух представляет из себя изложение алхимического *Opus Magnum* на языке спекулятивной философии. Алхимическое искусство всеобщности может быть выполнено и изложено на бесконечном количестве языков и систем, более того, каждый удачный опус индивидуален, каждый должен искать свою систему и язык Делания. Именно поэтому в фильме «Rauta Aiki» Ильмаринен, ища секрет изготовления Сампо, говорит своему помощнику: «я делаю то, что делаю, не пытайся повторить это». Искусство каждой личности, каждого *Erdindividuum* уникально, поэтому *lapis philosophorum* всегда приходит в разных обликах. Искусство Гегеля изложено на «выкованном», синтезированном им самим языке спекулятивной философии.

Йохан Снельман опирается на систему Гегеля, но его *Opus Magnum* — это пробуждение Финляндии, и он изобретает собственное Искусство «пробуждения» — *Bildung*. Снельман родился в семье пиетистского священника в третьем поколении. Его отец практиковал собственную эзотерическую философию на основе Сведенборга и Беме. Они жили в Остроботнии — северном финском регионе с сильными традициями пиетистской мистики. Финский пиетизм вообще традиционно находился под сильным влиянием философии Беме. В итоге он стал очень эзотерическим, приблизившись к радикальным реформаторским движениям, вроде учения Томаса Мюнцера, которых Лютер критиковал в свое время как «фантазеров» (*Schwärmer*) за то, что те не могли должным образом различать внешнюю и внутреннюю реальность. Мы знаем, что такие движения склонны к апокалиптизму, то есть вере в необходимость построения нового всеединного и совершенного мира. В таких радикально эзотерических реформаторских движениях выходила на поверхность гностико-герметическая традиция. Можно сказать, что они родились в результате «снятия» эзотерики Реформацией. Это было почвой, на которой развился

фенноманский проект «пробуждения»: «последователи Беме (из среды финского пиетизма) аффилировали свои взгляды с новым *Zeitgeist*, философией Романтизма. Это также включало систему Гегеля, что позволило захватить воображение Снельмана и установить гегельянство как национальную философию Финляндии»¹⁶. Здесь важно отметить, что согласно Гленну Магги, система Гегеля также во многом базировалась на философии Беме и швабском пиетизме. Таким образом, гегельянство Снельмана было своего рода «снятой» формой финского бемеанского пиетизма, в то время как система Гегеля есть «снятая» форма швабского пиетизма, философии Беме и Этингера. Неслучайно для пиетистского апокалиптического возрождения и рождения финского национального духа использовалось одно и то же слово — «пробуждение» (*Heräätys*).

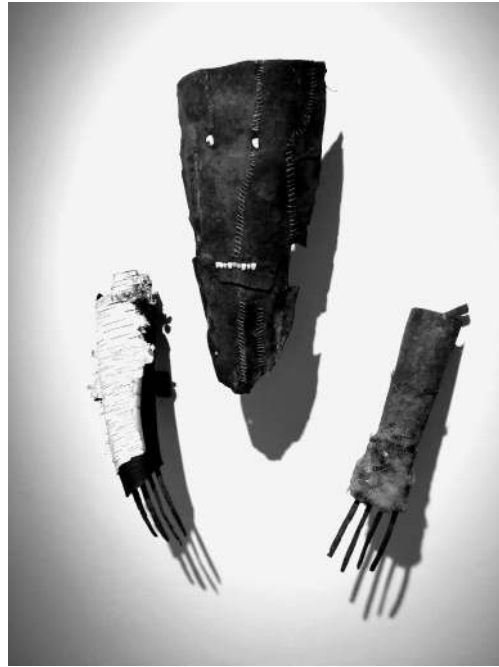
4. Революция, New Age и «эзотерический поворот» в искусстве

Мы подробно вгляделись в одно «снятие» или секуляризацию эзотерики — когда Гегель превратил ее в свою спекулятивную философию. В этом контексте мы посмотрели на Йохана Снельмана и магию его *Bildung*. Однако, такие люди, как Снельман или славянофилы, осуществляли свое «снятие» Гегеля, еще дальше секуляризируя эзотерический праксис всеединства. Для них цель достигается не столько философией (как у Гегеля), сколько «пробуждением» национального духа. И хотя мы видели, что эта линия напрямую выводится из Гегеля, тем не менее, «пробуждение» — это совсем не то же самое, что философская спекуляция. Это гораздо конкретнее и ведет к постановке политических революционных целей. Когда Клаус Вондунг анализировал *Bildung* как инструмент достижения всеединства и немецкую мечту о совершенстве: «цель *Bildung* — это состояние совершенства: единение. Но отныне это не есть единение с Богом»¹⁷, взамен этого всеединство и совершенство достигается через политику, — он имел в виду немецкий национализм и национал-социализм как конкретные политические проекты, которые базировались на философии «пробуждения» или *Bildung*. Именно в этом смысле «снятые» или секулярные формы гностико-герметической традиции при-

обретали, согласно Фогелену, решающее значение для всего Нового Времени.

Секуляризация алхимии всеединства шла непрерывно и довольно гладко: с одной стороны, мы смотрим на Снелъмана как на гегельянца, с другой — мы понимаем, что фенноманское «пробуждение» — это уже не спекуляция Гегеля. Точно так же младофинны и борцы за независимость Финляндии конца XIX — начала XX века органично вырастают из гегельянцев-фенноманов. В 1894 году финский писатель Юхани Ахо публикует сборник новелл «*Herañneita*» («Пробужденные»), где описывает радикальные пиетистские сообщества финской глубинки, что однозначно воспринимается как часть борьбы за независимость страны. «Пробуждение» уже свершилось, теперь задача состоит в обретении политической свободы. Новые поколения финских интеллектуалов, такие, как Ахо или «финский Пушкин» Эйно Лейно, точно так же, как их «отцы» фенноманы, верят в силу слова, литературы и родного языка, однако в своем творчестве они уже заявляют радикальные политические требования. В поэме «Свобода!», конфискованной из книжных магазинов в 1916 году, Лейно пишет: «*Vapaus, sana meille soipa, / Väinön virsi kaikkivoipra, / kauas kuulu, kauas kaiu, / Suomen rantamilla raiu!*» («Пусть «свобода» звучит громко и сильно, / И прославленные стихи Вайнемейнена / Пусть отдаются далеко и долго, / Пусть звучат на берегах Финляндии!»). Характерно повторение букв «к» в стихах Лейно, что и для современников поэта, и для современных исследователей однозначно отсылает к «Калевале» как символу финской идентичности и грядущего освобождения¹⁸.

Синтез отсылок к «Калевале», модернистской глоссологии и революционно-освободительного пафоса очень характерен для творчества Лейно, национального неоромантизма и «золотого века финской культуры» в целом (конец XIX – начало XX). Можно сказать, что это было общим рецептом передового финского искусства и культуры того времени. Сборник Лейно «*Helkavirsiä*» («Песни Троицы на дня») написан размером, близким к эпической «Калевале», пронизан мистическими и теософскими мотивами (теософы всегда считали Лейно «своим»), пафосом борьбы за свободы и поиска истины — Лейно, как и все лучшее финское искусство того времени, творил



Юсси Нюканен «*Oksi I–III*», 2019. Предоставлено автором текста.

новый миф, вернее, переписывал старый извечный миф всеединства и мирового совершенства в новых условиях и на новом языке. Алхимия всеединства сместилась от герметического гегельянства к секулярному гностицизму политического освобождения: дух поработен злым демиургом, фальшивым королем, новой старухой Лоухи (Российская империя), совершенство и всеобщее благоденствие невозможно без свержения его власти. Освобождение духа из оков материи, или Сампо из Похьолы, приобретает форму освобождения Финляндии от России. Характерно, что национальное освобождение здесь пока что действует рука об руку с освобождением социалистическим, поскольку у них есть общий враг — злой демиург, то есть российское самодержавие. Именно поэтому «Финляндская партия активного сопротивления», которая выделилась из рядов младофиннов и по сути являлась радикальной партией финского национализма, в 1904–1906 годах была ближайшим союзником российских большевиков и эсеров в Финляндии. После того, как царь был низвержен,

ИССЛЕДОВАНИЯ

союз стал невозможен, и в Финляндии началась гражданская война между национально ориентированными силами и «красными». Потому что для последних, предлагавших свой секулярный проект гностико-герметической традиции, подлинным злым демидургом была буржуазия и капиталисты, а не русский царь, с чем финское национально-активное самосознание не могло согласиться.

Таким образом, на протяжении всего Нового Времени мы наблюдаем алхимию всеединства в различных, нередко противоречащих друг другу проектах. Можно сказать, что искусство в узком, институциональном смысле служит им, но на самом деле подлинным Искусством является как раз алхимия всеединства, сам этот *праксис*, который реализуется разными путями — как философия Гегеля, «образование» (*bildung*) Снельмана, поэзия Лейно или политическая революция у националистов и большевиков. Подобно героям «Калевалы», каждый исполняет свой *Opus Magnum* и ищет свою форму *lapis philosophorum*: Вяйнемейнен слагает песни, Ильмаринен кует, а Лемминкяйнен пускается в авантюры.

Что же можно сказать о нашей современности? Согласно исследователям западного эзотеризма, мы живем в эпоху нового выхода этой стратегии знания на поверхность, что произошло в виде постмодернизма, движений New Age и различных пост-секулярных тенденций. Кеннет Гранхольм пишет о «пост-секулярном эзотеризме», утверждая, что религиозность New Age является блестящим примером того, что Воутер Ханеграф определяет как секуляризированный эзотеризм — западный эзотеризм, интерпретированный с отчетливо модернистских и секулярных позиций. В то время как в последние десятилетия происходит расцвет новых религиозных движений, который Пол Хилас и Линда Вудхед определяют как «спиритуалистская революция», Гранхольм не видит в этих движениях чего-то принципиально нового по сравнению с ренессансным эзотеризмом. Гранхольм пишет: «Я выбрала этот термин (пост-секулярный эзотеризм), поскольку он акцентирует внимание на современных попытках “заново очаровать” экзистенциальный мир человека, в то же время вступая в полемический диалог с научной рациональностью»¹⁹.

И если академические исследования эзотеризма расцвели начиная с 1990-х годов, то в современном искусстве синхронно произошел свой «эзотерический поворот». Среди его важных само-рефлексивных вех можно назвать проект Маурицио Кальвеси и Артуро Шварца «Искусство и алхимия» на Венецианской биеннале 1986 года, выставку «Духовное в искусстве: абстрактная живопись 1890–1985» под кураторством Мориса Тачмана в 1996 году, текст датского куратора Ларса Ларссена «Другая сторона» (2007), текст исследователя Марко Паси «Выходящий ночью» (2010), проект Анны Колин о ведьмах 2012 года. Ориентировочно в 2007–2012 годах «эзотерический поворот» в искусстве окончательно произошел²⁰, и сегодня мы видим огромное количество художников, воспроизводящих различные магические, оккультные и спиритуалистские практики. Круг в каком-то смысле замкнулся. Пост-секулярный эзотеризм «снял» свои многочисленные секулярные формы и вернулся к образу Художника из «Калевалы» — барда, трикстера и ремесленника. А самое главное — алхимика и мага. Конечно, это уже многократно снятая пост-секулярная форма, с иронией, двойной дистанцией и так далее. Но, тем не менее, современные художники гораздо яснее осознают свою близость к архетипу художника как алхимика, чем, например, модернисты. Правда, это совсем не значит, что последние сущности были далеки от него. Но что стоит за новейшим «эзотерическим поворотом» содержательно? *Праксис* всеединства! Если это для вас неожиданно, то я зря потратил время, потому что на протяжении всего этого текста я рассказываю об одном и том же — о художнике, который видит свое искусство как практику достижения всеединства. Всегда в разных формах и обликах, которые в целом связаны с эзотерической стратегией знания.

В каких же формах видится новейший *праксис* Искусства? Я не сильно упрощу состояние дел, если скажу, что это пост-человеческое всеединство: сеть материальных и тонко-материальных контингентных взаимодействий, мутаций, обменов, обуславливаний, касаний и так далее — все, что поднимает на свои знамена киберфеминистки, спекулятивные философы, борцы и практики новых эпистемологий и онтологий. Это меркуриальные или флюидные онтологии на новом уровне. Падение духа

в материю продолжается, оно вышло за пределы гуманистически-марксистской революционной единицы — униженного пролетария. Оказалось, что прогресс как отчуждение возможен и дальше — за пределы человеческого, к еще большей дифференциации. Только там, по достижении самого крайнего порога разорванности мира в темноте *нигредо*, может произойти Революция и начнется Возвращение и Примирение на пути к Всеединству. Эзотерики это всегда знали! Нигилистический проект новейшего пост-гуманизма вытекает из последовательно проведенной эзотерической логики и гностико-герметической традиции. Именно такова новейшая алхимия всеединства, новейшая фигура Искусства, и вы ничего не сможете с этим поделать, за исключением того, чтобы попробовать сделать мир по-настоящему *не-эзотерическим*, а не просто «преодолеть» эту доктрину в еще одной революционной, а значит, структурно эзотерической форме.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Следуя пониманию, установленному кафедрой «Истории герметической философии и связанных с ней течений», работающей в университете Амстердама с 1999 года и являющейся одной из пионерных и ведущих организаций в академическом исследовании эзотеризма, я считаю гностико-герметическую традицию ядром «западного эзотеризма». Также современные исследователи различают термины «герметизм» и «герметицизм», относя к первому древнюю герметическую традицию, а ко второму — весь корпус герметической философии, развившийся в Европе, начиная с эпохи Возрождения, как осмысление наследия «герметической традиции».

² Hanegraaff W.J. The Study of Western Esotericism. New Approaches to Christian and Secular Culture // Antes P., Geertz A.W. & Warne R.R. (eds), New Approaches to the Study of Religion. Volume 1: Regional, Critical, and Historical Approaches. Berlin: Walter de Gruyter. P. 492, 510.

³ Ibid. P. 511.

⁴ Vondung K. The Pursuit of Unity and Perfection in History. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2020. P. 81.

⁵ Mäkinen I. Found in translations: J.V. Snellman's (1806–1841) thoughts on translations as a way to strengthen the Finnish national literature / Knogotyra. 2016, # 66. P. 52.

⁶ Ibid. P. 53.

⁷ Марги Г.А. Гегель и мистицизм. Доступно по <https://syg.ma/@vlad-kapustin/glienn-a-maghghi-gieghiel-i-mistitsizm>.

⁸ Magee G.A. Hegel and Hermetic Tradition. Ithaca and London: Cornell University Press, 2001. P. 2.

⁹ Ibid. P. 212.

¹⁰ Фраза основана на тезисе Гегеля из его лекций по философии природы (1819). Подробнее см.: Stederoth D. Der Tod der Natur ist das Erwachen des Geistes. Erläuterungen zu einem scheinbar unzumutbaren Zitat // Schmied-Kowarzik W., Eidam H. (eds). Anfänge bei Hegel. Kassel, DE: Kassel University Press, 2008.

¹¹ Подробнее см.: Марги Г. А. Гегель и мистицизм.

¹² Цитата по: Magee G.A. Hegel and Hermetic Tradition. P. 188.

¹³ Подробнее см.: Mutabdzija G. Hegel as geographer: From geographische Grundlage to Spatial fix. Доступно по https://advance.sagepub.com/articles/preprint/Hegel_as_geographer_From_geographische_Grundlage_to_Spatial_fix/13296527.

¹⁴ Jung C.G. Psychology and Alchemy. 2nd ed. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968. P. 342.

¹⁵ Magee G.A. Hegel and Hermetic Tradition. P. 234.

¹⁶ Mansikka T. Did the Pietists Become Esotericists When They Read the Works of Jacob Boehme? // Scripta Instituti Donneriani Aboensis, № 20. P. 119.

¹⁷ Vondung K. The Pursuit of Unity and Perfection in History. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2020. P. 16.

¹⁸ Подробнее см.: Keinänen N. Commemoration as Nation-Building: The Case of Finland, 1916 // Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 33 | 2015. Доступно по <https://journals.openedition.org/shakespeare/3317#bodyftn8>.

¹⁹ Granholm K. Post-Secular Esotericism? Some Reflections on the Transformation of Esotericism // Scripta Instituti Donneriani Aboensis, Vol. 20 (2008): Western Esotericism. P. 62.

²⁰ Подробнее см.: «The «Esoteric Turn» in Contemporary Art: Connection and Communication / Rejected Religion podcast E17 P1–2. Доступно по <https://www.rejectedreligion.com/podcast/episode/30e29607/rr-pod-e17-p2-roundtable-with-pdraic-e-moore-and-ewoud-van-rijn-the-esoteric-turn-in-contemporary-art-connection-and-communication>.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Художник, куратор.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Олег Устинов «III», 2021. Вид инсталляции в самоорганизованном пространстве «Lil.space», сентябрь 2021. Фото Сергей Глинин. Предоставлено художником.

Ханс Бельтинг

Иконическое присутствие: образы в религиозных традициях*

Иконическое присутствие есть присутствие в образе и в качестве образа¹. Физическое присутствие образа в нашем мире — символическое присутствие того, что он изображает. Подобно телу и голосу — и в отличие от текста — образ вовлекает представление, создающее впечатление присутствия. Такое присутствие завладевает отсутствием, которое заполняет образ. Иконическое присутствие отмечает отсутствие. Не отрицая отсутствия представляемого, образы предъявляют отсутствие как присутствие. Пример такого образа — маска. Маска создает иконическое присутствие, размещая на теле другое лицо. На мертвом человеке она восстанавливает отсутствующее лицо. У актера само лицо превращается в маску и так передает образ. Если «иконическое различие»² — проблема герменевтическая, то иконическое присутствие — антропологическая.

В религиозном контексте образы представляют божеств, непосредственно не присутствующих в физическом мире. Эти божества считаются не отсутствующими (или тем более несуществующими), а требующими образа, чтобы стать видимыми. В первобытных религиях живые тела становятся призраками, видениями через танец и голос. В христианской традиции визуальные артефакты вели себя как живые тела — плакали, творили чудеса, их носили по «их» городам, как будто они ходили по ним сами. Такой акт ре-

гулирует явление образов. Традиция шествий с образами святых продолжает жить и сегодня, например, их можно увидеть в Севилье во время Страстной недели (Семана Санта). Первые свидетельства о ней датируются еще VIII веком в связи с римским чудотворным образом Спасителя (Salvator).

Религиоведы начали признавать важность материальности в религиозной практике. Об этом свидетельствуют концепты «видимой религии» (название журнала, который в 1980-х в Гронингенском университете издавал Ханс Киппенберг) и «иконической религии» (тема настоящего специального номера). Во вступительной лекции в Утрехтском университете Биргит Мейер³ выделяет «генезис присутствия» в материальной и образной религиозной практике. В английском названии моей книги «Bild und Kult» (1994) термины *подобие* и *присутствие* [Likeness and Presence] означают перформативную способность и иконическое присутствие конкретных образов в христианской традиции⁴. Это открывает возможности для междисциплинарного дискурса, выходящего за пределы европейской арены и включающего другие религии.

Производство образов существенно различается в разных религиях, но полагается на схожие модели, которые проявляются благодаря сопоставлению. Аналогичным образом смысл того, что мы называем религией, различается в разных культурах мира. Чтобы по-

* Оригинал настоящего текста был опубликован в: Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief vol. 12 no. 2 (2016). P. 235–237. Перевод печатается с разрешения автора.



нять религию как узловую символическую форму социальной жизни, мы должны поставить под вопрос современное понимание религии, являющееся одним из результатов Просвещения. Антропология когда-то была единственной областью, изучавшей другие культуры. Европоцентричный уклон присутствовал уже в христианском богословии, которое патерналистски относилось к другим религиям, питавшим ее миссионерскую деятельность в рамках колониализма. В глобальную эпоху собственная культура не может больше служить единственным и универсальным мерилom для формирования теории. Эта мысль также ставит под сомнение наш взгляд на так называемую «домодерную» историю Европы, которую мы долго не признавали в качестве составной части нашей культурной

идентичности. В связи с этим возникает вопрос, способны ли мы и готовы ли включить собственную культуру (и ее религиозную составляющую) в антропологический дискурс, повернуть от теологии образов к антропологии визуальной практики.

В контексте религии образы имеют особый онтологический статус, который отличает их от других образов. Их признаки связаны с убеждениями их ревнителей. В результате они часто подвергались нападкам и привлекали критиков, подрывавших их власть над воображением. Разрушение идолов (иконоборчество) и иконопочитание — две стороны одной медали. Можно вообразить, что в доисторические времена этот конфликт начался как битва образов двух разных племен. Ветхий завет полон прокля-

тий в адрес богов и ритуальных образов соседних племен, с которыми вели войны израильтяне.

Как и памятники низверженным деспотам в недавние времена, религиозные образы становились жертвой разных эпизодов иконоборчества, направленного против ложных или неправильно используемых образов (т.е. идолов). В иудаизме и исламе запрет на образы касался только их религиозного использования и был направлен против изобразительных практик других народов: в иудаизме — против более древней изобразительной традиции⁵, в исламе — против использования образов в христианских храмах⁶.

В контексте христианства использование образов было важнейшим для проекта его превращения в мировую религию и избавления от еврейского наследия. «Истинный» облик Христа — поздний феномен, возникший после Халкидонского собора (451 г.) — обладал особыми признаками, которые были разнонаправленно присвоены конкурировавшими богословскими школами. Образы тогда обрели более высокий статус и стали считаться оригиналами. Началось соперничество иконоческого присутствия со словом в текстовом откровении. Учение о двух ипостасях Христа в одном человеческом лице было дополнено понятием Богородицы (Теотокос) еще на Эфесском соборе (431 г.). Исламское



ПУБЛИКАЦИИ

богословие вернулось к словесному откровению Бога. Коран был введен в обиход как книга, посланная Богом своему пророку. С отказом ислама от Иисуса как Сына Божьего видимость Бога снова стала табу.

Аниконизм — это теория изображения в обратном режиме, обычно выражающая отрицательный опыт работы с образами. В Реформации текст и образ конкурировали друг с другом как разные религиозные «медиа», развернутые против католической визуальной политики. Контрреформация задействовала, прежде всего, «боевые средства» заново окатоличенной образной политики, превращавшей пространство церкви в небесный театр. Церковь направляла эту стратегию против частного прочтения Библии, которое пропагандировала Реформация. В современном светском обществе религиозные образы утратили былую достоверность, что также нанесло ущерб и их статусу как произведений искусства. Поэтому даже в рамках одной религиозной традиции образы были подвержены историческим изменениям.

Богословские тексты задействуют иконическое присутствие через контрконцепцию, имеющую собственную значимость. Это концепция «реального присутствия» — Христа в Евхаристии — которая уже имела давнюю историю к моменту, когда была провозглашена в 1204 году. Это относится к словам «Сие есть тело Мое», которые Иисус произнес, преломляя хлеб во время Тайной вечери. Они толковались как пресуществление — превращение существа хлеба в тело Христово, невидимое во внешней форме гостии. Так образы обретают свое место. Но после этого гостия начинала творить чудеса и кровоточить так же, как образы. Последовала конкуренция за внимание. Показательно, что во времена распространения учения о реальном присутствии в Риме появился плат Вероники, почитавшийся как «истинный лик» Христа.

Что важно: в Европе вопрос искусства был вписан в религиозные сюжеты еще в эпоху Возрождения. Здесь возвышение искусства ознаменовало поворотный момент в истории образов — основополагающий для истории искусства. Картины не только



носили имена художников, но и отображали их личный взгляд на религию. Практика искусства началась без четкой концепции искусства. Но были выработаны специфические критерии, отличающие произведения искусства. Понятие искусства зародилось в глубине религиозного изображения, тематически остающегося прежним. В условиях развивающегося рынка персональный художественный стиль превратился в отдельный бренд. Во французских текстах того времени термин «art» вводится вместе со словом «science», при этом art означает «ремесло». Концепция Poesia, с помощью которой много позже Тициан называл свои картины на мифологические сюжеты, раньше была прерогативой поэтов. Джованни Беллини отставил понятие «bella fantasia» вопреки ожиданиям своих покровителей и так положил начало эпохе художественных коллекций.

Повествование моей книги «Образ и культ», возможно, привело к ложному представлению, что якобы есть некий прямой путь от (религиозного) культового образа к (эстетическому) произведению искусства. Однако поворот к «искусству» происходил в рамках картины для частного почитания в ходе ее освобождения от коллективного и публичного контроля. Происходил он в угоду частному взгляду, который в итоге и породил соответствующую особую эстетику. Ее история началась уже с Часослова — молитвенника с картинками для частного использования. За Часословом последовали религиозные картины, владельцы которых часто требовали изобразить на них себя. Так сложилось исторически: частное владение картинами началось в религиозной сфере и продолжилось в языке искусства уже на новых основаниях.

Последняя глава «Образ и культ» вызвала идущий до сих пор спор о присутствии религии в искусстве Возрождения. Однако этот вопрос не системный, он требует исторического подхода. Религия не исчезает из искусства, а переживает трансформацию в силу встраивания в область искусства, которая, в свою очередь, меняет историю образов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В этом тексте дан набросок моего нового исследовательского проекта «Иконическое присутствие: образы в искусстве», который поддержан Международным фондом Премии Бальцана. Проект предусматривает взаимодействие исследовательской группы Bildevidenz в Свободном университете Берлина, берлинского Центра литературоведения и культурологии (Zentrum für Literatur- und Kulturwissenschaft) и Центра изучения Средневековья в Университете Брно, Чехия.

² Boehm G. Die Wiederkehr der Bilder // Boehm G. (hrsg.) Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink, 1994. S. 29ff.

³ Meyer B.. Mediation and the Genesis of Presence: Towards a Material Approach to Religion. Inaugural lecture, Utrecht University, 2012.

⁴ Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago: University of Chicago Press, 1994; Образ и культ: история образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

⁵ Uehlinger C. Exodus, Stierbild und biblisches Kultbildverbot // Freiheit und Recht: Festschrift für Frank Crüsemann zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Christoph Hardmeier, Rainer Kessler и Andreas Ruwe. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2003. S. 42–77.

⁶ Fowden G. Before and After Muhammad. Princeton: Princeton University Press, 2014.

Ханс Бельтинг

Родился в 1935 году в Андернахе.

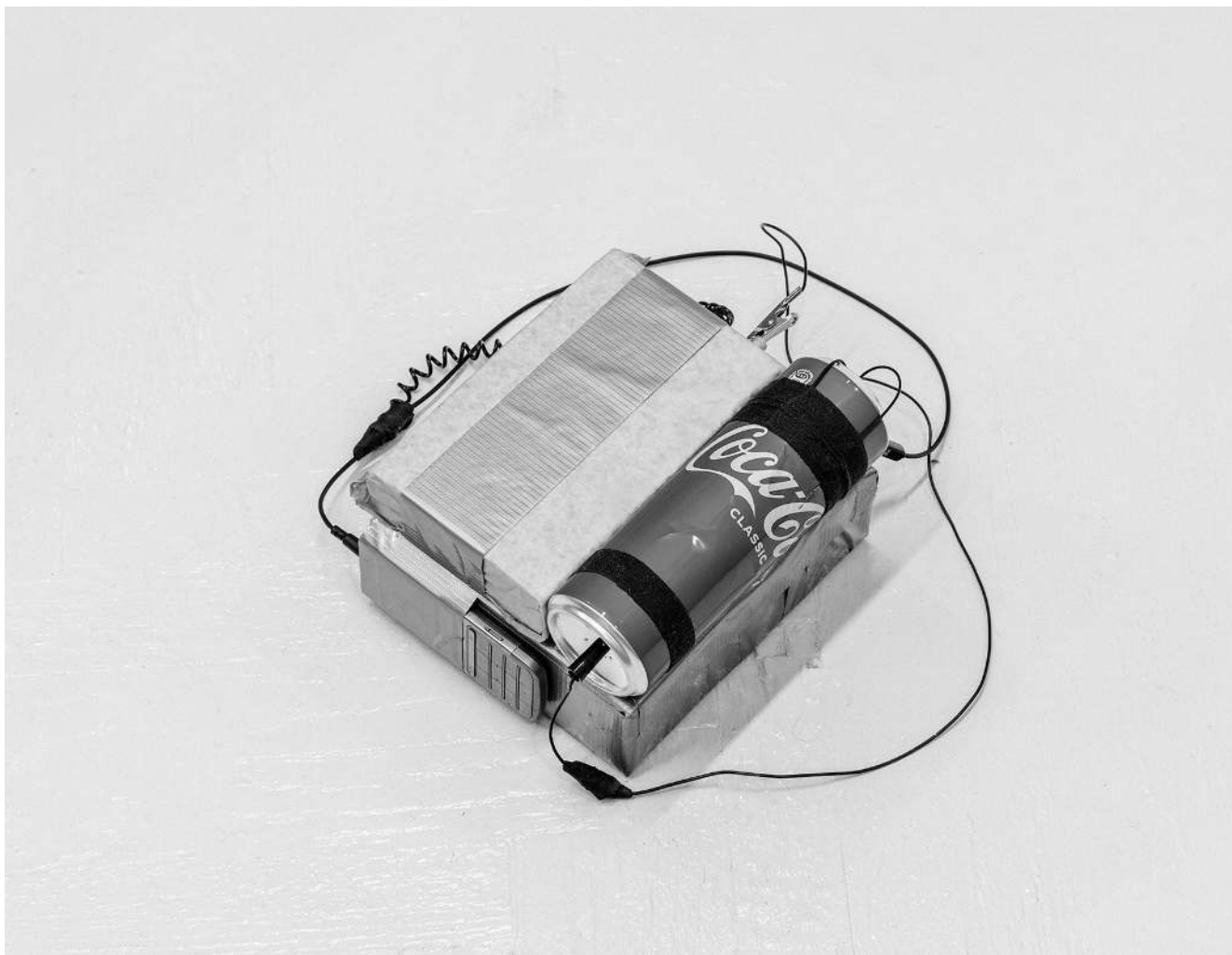
Историк искусства, византист.

Из десятков его книг на русский переведен фундаментальный труд 1990 года:

«Образ и культ: история образа до эпохи искусства», М.: Прогресс-Традиция, 2002.

Живет в Берлине.

Перевод с английского МАКСИМА ШЕРА



Виталий Безпалов «Salt Bomb (the splendour of the world, the beauty and the glory of angels and people, more beautiful than all beauty)», 2021. Проект «Голова». «ИП Виноградов», Москва, 2021. Предоставлено автором текста.

Наталья Серкова

Отсутствие, поломка и Божественный мрак: еще о нескольких особенностях новейшего искусства

Во множестве антиутопий, описывающих недалекое будущее, настойчиво присутствует один и тот же троп: человек отключен от переживания реального опыта, вместо этого ему предлагается его цифровизированный или тем или иным образом синтезированный суррогат. Вместо реального путешествия — просмотр экзотических видов в виртуальной реальности; вместо свидания с реальным человеком — флирт с услужливым и все понимающим ботом; вместо успокаивающего нервы приятного вида из окна — цифровая картинка на любой вкус; вместо стейка средней прожарки — полученное химическим путем волокно с любым желаемым вкусом. Такие сюжеты неизменно вызывают чувство тревоги, особенно если в них содержится намек на то, что нас такое будущее неизбежно ждет уже в самом скором времени. Многие из нас находят доказательства такому нелюбимому будущему в текущем положении дел — и сетуют на то, что зом-коллы все больше вытесняют реальные встречи, а замена хорошего куска мяса синтезированными белками вообще является вопросом нескольких ближайших лет, учитывая активно разворачивающуюся экологическую повестку. Эту тревогу иллюстрируют многочисленные пересты афиши фильма Ричарда Флейшера «Зеленый сойлент» (1973), действие которого по сюжету происходит в 2022 году.

Мы цепляемся за реальное присутствие и физическое переживание того или иного

опыта как за последний островок неких подлинных эмоций и искренности. Кажется, что если у нас отнимут и это, от «человечности» человека больше не останется ничего. Для настоящего кошмара нам даже не понадобится следящий за всеми нашими движениями Большой Брат — нам и без этого уже больше нечего будет терять. Такое эмоционально окрашенное отношение к подобному сюжету — не вопрос личных невротизмов или излишнего фантазирования. Скорее, это вполне закономерный результат многовековой приверженности той самой «метафизики присутствия», на которой, согласно Деррида, начиная с античности, строилось западное понимание мира. Вы могли проникнуться рассуждением Сократа, только сидя рядом с ним в кругу благодарных слушателей, — и вы могли прочувствовать всю драматическую глубину перформанса «Ритм 0» Марины Абрамович, только лично приставляя пистолет к ее виску. Необходимость физически ощутимого, непосредственного присутствия — человека в мире, Бога для человека, мира для нас — вплоть до самого последнего времени было чем-то само собой разумеющимся, чем-то, благодаря чему мы способны получать экзистенциальный опыт и синтезировать знания о мире. И если в философии Деррида попытка деконструировать безусловность метафизики присутствия, то в искусстве такая попытка в полной мере до сих пор не предпринималась. В частности, по этой причине у нас

РЕФЛЕКСИИ

вызывает неоднозначное отношение искусство, отсутствующее для нас физически и присутствующее для нас только онлайн — мы не готовы пожертвовать опытом личного присутствия ради двухмерного изображения в интернете. Нас словно обкрадывают — и при этом делают вид, что ничего дурного не происходит. Как относиться к такой краже? И возможен ли вообще такой взгляд, который делает недостачу непосредственного опыта конструктивным преимуществом для обновленной экзистенциальной позиции — нас с вами, мира для нас и мира для мира?

1

«Надо подвергнуть вопрошанию авторитет бытия присутствия»¹, — настойчиво повторяет Деррида почти на всем протяжении своей философской карьеры. По его мысли, сфокусированность западной культуры на инстанции присутствия и сделало ее логоцентричной. Присутствие позволяло производить и слышать речь, а слышимая и в живом времени произносимая речь со временем переродилась в непосредственно воспринимаемый текст. Таким образом, присутствие оказалось порукой неоспоримой власти текста — Книги жизни, которую каждому стремящемуся к обладанию истиной европейцу предписывалось внимательно читать. И если мы хотим подвергнуть анализу работу такого текста, нам придется повергнуть сомнению и тот самый авторитет присутствия, с которого некогда все началось. Нам придется задаться вопросом о том, почему мы воспринимаем те или иные формы присутствия (физических объектов, покемонов в игре или мыслей в нашей голове) как нечто, безусловно выигрывающее перед фактом их отсутствия. Любой безусловности в этом смысле пора положить конец — еще одна настойчивая позиция Деррида, на которой он строит свое философское предприятие. Нам также придется спросить себя, как такая асимметрия в пользу присутствия повлияла на наш способ познания и восприятия мира и какие вещи благодаря этому кажутся нам само собой разумеющимися (спойлер: наше взаимодействие с «реальными» объектами искусства). Чтобы проиллюстрировать то, что отсутствие не просто ценно, а способно запускать важные процес-

сы, в работе «Голос и феномен» Деррида приводит пример мертвого писателя: «Смерть писателя и/или исчезновение объектов, которые он мог бы описывать, — не мешает тексту что-либо «означать». Напротив, эта возможность порождает значение как таковое, испускает его, чтобы оно могло быть услышано и прочитано»². Мертвый писатель перестает быть помехой разворачиванию своего текста, мы перестаем спотыкаться о его личность, маячившую где-то на периферии текста и тормозящую его подлинное раскрытие. Текст становится следом — следом вымышленных или подлинных событий (это различие в данном случае не играет никакой роли), носителем которых был автор текста и чье присутствие, вместе с опосредованным присутствием этих событий, было отменено его смертью.

Так, разминаясь с присутствием, на его месте теперь мы обнаруживаем след — след ускользнувшей вещи, ускользнувшего означающего или след текста, проскользнувшего в расщелины нашего восприятия. Такое ускользание, отсутствующее присутствие может быть очень некомфортным для нас — ведь здесь всегда будет иметь место недостаток определенности, позитивности, ясности и четкости, на которых стоит европейское мышление последние 400 лет. Однако, по мысли Деррида, такой полноты ясности и четкости никогда и не существовало — мы всегда имели дело с трещинами — в языке, речи, знании. Это были те самые трещины присутствия, которые европейский дискурс успешно — до определенного времени — залатывал, делая вид, что ничего не происходит. Различие между речью и письмом, между означающим и означаемым, между конечностью и бесконечностью, отрицанием и утверждением, короче говоря, различие как таковое создавало эти трещины, которые, тем не менее, не способны были разрушить стройную картину мира, присутствующую для человека *hic et nunc*³. Почему же разрушения не происходило? Почему эти трещины различия не расплзались во все стороны, чем они сдерживались? Ответ Деррида вполне однозначен: они сдерживались языком, логосом. Но не просто логосом, а логосом, принадлежащим бесконечности — метафизике, теологии. Такой логос был способен мощно заделать любую трещину — сублимировать ее, по выражению

Деррида: «Лишь позитивная бесконечность может осуществить снятие следа, "сублимировать" его»⁴. И далее: «Логос как сублимация следа неизбежно теологичен» (курсив автора)⁵. И здесь перед нами неожиданно вырастает Божественное — главный залатыватель любых трещин и заметатель любых следов. Пока есть Бог — не стоит бояться разрывов в присутствии, а язык сможет устоять перед деконструирующей силой пылких философов. Однако, здесь нужно сделать важное уточнение: пока Бог *присутствует*. И пока его присутствие обеспечивается языком.

Для феномена присутствующего Бога у христиан всегда существовал отдельный термин — парусия. Однако, этот термин имеет несколько по сути противоположных значений. С одной стороны, он обозначает феномен присутствия Бога в мире — он всегда здесь, среди нас (тонкости такого присутствия — отдельный вопрос). С другой стороны, парусия означает пришествие Бога — второе пришествие Христа в день Апокалипсиса и Страшного суда. Двусмысленность термина «парусия» создает напряжение между каче-

ственно разными пониманиями времени в христианской традиции — времени хронологического, обыденного, проживаемого нами в нашем ежедневном опыте, и времени мессианическом, полном апорий, не поддающихся рациональному осмыслению, которое само, в свою очередь, раскалывается внутри себя. Так, Джорджо Агамбен в своем анализе парусии пишет: «Как известно, Павел раскладывает мессианическое событие на два времени: воскрешение и *parousia*, второе пришествие Иисуса в конце времен. Отсюда парадоксальное напряжение между уже и еще не, характеризующее павловскую концепцию спасения: мессианическое событие уже произошло, спасение уже свершилось для верующих — и, однако, оно требует дальнейшего времени для своего подлинного завершения»⁶. Иными словами, мы имеем дело со странной ситуацией: Мессия уже был распят, и событие спасения вроде бы уже произошло, и именно благодаря этому событию Бог теперь присутствует рядом с нами — к такому положению дел как раз и отсылает буквальный перевод греческого слова («*Para-ousia*,



Виталий Безпалов «2». Проект «Голова». «ИП Виноградов», Москва, 2021. Предоставлено автором текста.

РЕФЛЕКСИИ

буквально: бытие рядом. <...> Термин не означает ни дополнения, добавляющегося к вещи, чтобы сделать ее полной, ни восполнения, которое добавляется в дальнейшем», — замечает Агамбен⁷). Однако, с другой стороны, мессианическое время остается незавершенным, предъявляет нам открытый горизонт, в неопределенности которого нас всегда где-то впереди ожидает второе пришествие Христа. По мысли Агамбена, Павел использует слово *parousia*, чтобы «обозначить глубинную двуединую структуру мессианического события, состоящего из двух гетерогенных времен, *kairós* и *chronos*, оперативного времени и представленного времени, связанных, но не суммируемых»⁸.

Таким образом, мессианическое время распадается на два. С одной стороны, это хронос — время «всегда-сейчас», то самое всегда-уже присутствие Бога вследствие совершившегося события его распятия и воскресения, это измерение времени, запущенного и двигающегося вперед, ситуация *hic et nunc*, твердо стоять внутри которой каждого

ответственного христианина и призывает Павел («Бодрствуйте, стойте в вере» (1 Кор. 16:13)). С другой стороны, это кайрос — время, всегда откладываемое на неопределенный срок, время открытого горизонта событий, постоянная отсрочка, виртуальное, никогда не актуализируемое время, время ожидания второго пришествия, которое, при этом, может завершиться в любой момент (но — не завершается, и в этом его главное свойство). Именно об этом времени говорит Павел, обращаясь к римлянам: «И не сообразуйтесь с веком сим» (Рим. 12:2). Сообразуйтесь с веком — и упустите измерение кайроса, влипните в вечное «здесь и сейчас», и горизонт событий закроется для вас навсегда. А не будете бодрствовать в каждом отдельном моменте — и упустите настоящее, единственно в котором и разворачивается ваша земная, «посюсторонняя», человеческая жизнь.

В таком смешении легко запутаться, и попытки рационального осмысления этой христианской логики вряд ли к чему-то нас приведут. Для того, чтобы схватить это, необходимо



Виталий Безпалов «roses are red, that's how i became a songwriter», 2021. Деталь. Проект «Голова». «ИП Виноградов», Москва, 2021. Предоставлено автором текста.

мыслить парадоксально, учиться совмещать плохо совместимое (и это не может не напомнить актуальную методологию производства искусства). Для нас здесь важно зафиксировать один момент: связанные, но не суммируемые кайрос и хронос получают по 50% акций каждый. Между этими временами Павлом устанавливается неоспоримый паритет, и асимметрия в ту или иную сторону будет губительна для верующего. Однако, по мысли Деррида, перегиб все же произошел — контрольный пакет акций был куплен хроносом и метафизика присутствия, ведущая европейское знание на всем протяжении его истории, получила полное преимущество. Помнить о кайросе — значит жить в постоянной неопределенности (никто не знает, когда наступит конец мира — в следующую секунду или через десять тысяч лет), значит осознавать не просто ограниченность своего контроля над непосредственно окружающим тебя, а понимать, что от тебя, в сущности, не зависит будущее мира (все, что мы можем и должны делать, — лишь бодрствовать в каждый отдельно взятый момент времени, потому что каждый такой момент может оказаться последним). Очевидно, что для европейского человека, занятого вопросами овладения миром, подобное мышление не могло быть удовлетворительным. И хотя в официальном христианском дискурсе в первую очередь закрепилось значение парусии как пришествия, в онтологии христианина-европейца именно ситуация симультанного присутствия (Бога, времени, человека, вещей, событий, идей) оказалась тем движущим фактором, который помог этому европейцу построить современный мир.

Деррида видит в этом серьезные последствия. Вероятно, Павел тоже их видел, иначе не настаивал бы на строгом паритете двух времен. Отход кайроса на второй план означает закрытие горизонта вероятных (но всегда до конца не известных) событий, означает конец альтернативы, неожиданной развязки, иного мира, чем тот, который мы имеем «здесь и сейчас». Сложно не узнать в этом современную капиталистическую логику, постоянно напоминающую нам, что другого мира у нас быть не может⁹. Для Павла, не знакомого с понятием капитализма, это означало, что мы оказываемся закрыты от божественной воли, от мира, принципиально открытого пе-

ременам — а ведь именно перемену и обновление несли в себе христианская парадигма на старте своего существования, и именно идея такого обновления была одной из важнейших для первых христиан. Деррида высказывается в концептуально близком ключе: «В метафизике присутствия, в философии как познании присутствия объекта, как бытия-перед-собой знания в сознании мы верим просто-напросто в абсолютное знание как *закрытие*, если не конец истории. И мы верим, что *такое закрытие произошло*. История бытия как присутствия, как самоприсутствия в абсолютном знании, как сознание себя в бесконечности *parousia* — эта история *закрывается*»¹⁰. Парусия, понимаемая только лишь как присутствие «здесь и сейчас», закидывает присутствие, схлопывает его на самом себе, заставляет настоящее время продлеваться в обе стороны, и в конечном итоге, закрывает для нас горизонт событий, закрывает как таковую историю. Чтобы подобного не происходило, понятие парусии (а, значит, и понятие Божественного) должно с необходимостью содержать в себе элемент пустоты, отсутствия, ту самую пустую клетку, которая в любой момент может быть заполнена новым, еще не актуализированным содержанием.

Таким образом, причинно-следственную цепочку «трещины в присутствии не распространяются, пока присутствует Бог» следует немного перефразировать: трещины в присутствии не распространяются, *потому что Бог присутствует слишком интенсивно*. И то, что Он присутствует для нас в виде секуляризированной версии самого себя (здесь всегда можно вспомнить знаменитое незавершенное эссе Беньямина «Капитализм как религия»), качественно не меняет сути вопроса.

2

Такое интенсивное присутствие Бога и сдерживание трещин, в первую очередь, характерно именно для западной теологико-онтологической модели и западного богословия. В противовес этому, восточное богословие никогда не было склонно к подобному взгляду. Мистическое апофатическое богословие конституирует себя вокруг догмата отрицания: отрицания конкретного знания о Бо-

жественном, формулирования абстрактных понятий, спекулирования на тему Божественной сущности. «Одно только имя приличествует Божественной природе — “изумление”, объемлющее душу, когда она мыслит о Боге»¹¹, — пишет Владимир Лосский, цитируя святого Григория Нисского. Все прочее, что Божественной природе может «приличествовать», строго говоря, уже не является делом человеческого ума. Изумление, о котором упоминает Лосский, в свою очередь, становится результатом индивидуального мистического опыта, в процессе которого человек получает не конкретные знания о Божественном, но сложный опыт, который едва ли возможно передать с помощью языка. «Апофатический путь — не интеллектуальная процедура, он нечто большее, чем просто умствование», — подчеркивает Лосский¹². Отсюда такое пренебрежение со стороны православной традиции любыми языковыми (схоластическими, теологическими, философскими) спекуляциями: зачем заниматься тем, что изначально окажется построено на ложных или критически неполных данных¹³? Православный опыт получения знания о Божественном — это всегда опыт не рассуждения, но как такового мистического опыта, динамичного движения навстречу Богу, непосредственное чувствование его энергий (но никогда — его непосредственной сущности; переживания вроде сексуализированных откровений святой Терезы просто невозможны в православии).

Любое Божественное присутствие при этом никогда не откроется проходящему этот опыт в своем непосредственном представлении. Сверхчеловеческие сущности будут застилаться так называемым Божественным мраком, и в этом со стороны этих сущностей есть сугубо прикладная причина. Наш ум, как бы он ни был прокачан в деле мистических опытов, будет не в состоянии вместить опыт непосредственного видения Божественного. Божественный мрак защищает нас от негативных последствий мистической коммуникации, в то же время заставляя нас только догадываться о том, что за ним скрыто. В этом смысле апофатическое богословие является также и честным признанием нашего принципиально-го незнания — незнания, являющегося следствием отсутствия Божественного на уровне его возможного осмысления с нашей сторо-

ны. Разумеется, понимать такое отсутствие не следует буквально — скорее, его следует мыслить как отсутствующее присутствие, отдаленность, не измеряемую физическим расстоянием, присутствие Божественного в ином регистре бытия. В этом смысле православную культуру сложно обвинить в избытке присутствия — ее онтологическая модель всегда была построена скорее на отсутствии и принципиальной неполноте (знания, опыта, доступа), а незнание являлось принципом, вписанным в как таковую модель православного мира. Степень незнания может быть уменьшена через практику веры, но никогда не сведена к нулю.

При этом такое незнание не является негативным фактором, сдерживающим или нарушающим работу мира. Все обстоит ровно наоборот — для православного человека незнание *не должно быть* устранено, именно в нем и разворачивается полнота мира, внутри ситуации незнания осуществляется пользование миром, но никогда не полное овладение им. В этом смысле пустая клетка структуралистов, являющаяся необходимым движущим фактором существования как таковой структуры, «открытая» западной философией в середине XX века, всегда была под различными именами известна в православном дискурсе. Неслучайно поэтому ничего не знающий (и не желающий знать) о мире Иван-дурак является главным героем православного фольклора, и неслучайно так хорошо всегда приживаются на русскоязычной почве всевозможные спекулятивные онтологии, утверждающие примат незнания — тел, объектов и языков, на которых тела и объекты коммуницируют. По этой причине православная культура — это культура трещин и разрывов, слабых связей, темных пятен и слепых зон, и любая попытка устранения подобной онтологической установки влечет за собой разрушение и глубокое переустройство самой основы этой культуры.

3

В современном мире разворачивается любопытная ситуация. Человеческое тело в этом мире обладает крайне противоречивым онтологическим статусом. С одной стороны, на уровне официальной демократической рито-

рики, оно признается безусловной ценностью, обладает неотчуждаемыми правами и свободами. С другой, эти права, свободы и ценность часто в наиболее явной мере проявляются именно в тот момент, когда человеческое тело ломается, пропадает без вести или умирает. На поиски пропавшего человека тратится гораздо больше административных и финансовых ресурсов, чем на поддержание его нормальной жизнедеятельности; смерть человека по чьей-либо вине влечет за собой расследование преступления, розыск преступника, его арест, судебное разбирательство и содержание в тюрьме (не стоит забывать, что каждая из этих итераций сопряжена с экономическими издержками); на лечение тяжело больных людей (особенно это касается детей) собирают суммы, несопоставимые с теми, которыми этот же человек мог бы распоряжаться, живи он обычной жизнью рядового гражданина с зарубцевавшейся язвой. В конечном итоге, как бы цинично это ни звучало, мертвое или сломанное человеческое тело может принести тем или иным бе-

нефициарам гораздо более ощутимый символический или реальный доход, чем тело живое и худо-бедно функционирующее. Так, в антиутопическом фильме «Зеленый сой-лент» мертвые тела людей перерабатывают в питательные брикеты, продаваемые населению, и очевидно, что финансовые выгоды от такого вторичного использования тел намного превышают для корпорации доход, который был получен от эксплуатации тех же людей, но еще живых (большинство из которых, вероятно, чисто статистически являлось низкоквалифицированными взаимозаменяемыми работниками). В конечном итоге, сломанное, отсутствующее или мертвое тело способно привлечь гораздо больше внимания и ресурсов, чем тело, не выпадающее из процесса своей обычной жизнедеятельности.

Поломка и отсутствие являются важными элементами работы современной капиталистической системы, и это очевидным образом касается не только человеческих тел. Скорее, человеческие тела в этом смысле в своей функциональной логике оказываются сродни



Виталий Безпалов «Колонна», 2021. Проект «Голова». «ИП Виноградов», Москва, 2021. Предоставлено автором текста.



Виталий Безпалов. Проект «Голова». «ИП Виноградов», Москва, 2021. Вид экспозиции. Предоставлено автором текста.

стиральным машинам и сотовым телефонам с запрограммированным сроком старения. Это вполне соответствует постантропоценному этическому взгляду, если мы докрутим его логику до закономерного предела. Это также вполне успешно бьется с этикой новых онтологий, в рамках которых развиваются взгляды о тотально горизонтальных коммуникациях между сущностями, объектами, телами и явлениями (ДеЛанда, Латур, Харман) и утверждается отсутствие качественного отличия между сознанием и материей (Грант). Объекты искусства, в свою очередь, оказываются вписаны в эту логику на тех же горизонтальных основаниях, лишаясь тем самым своего особенного статуса и привилегии автономного существования. Поломка, отсутствие, след, незнание — все эти характеристики сегодня как никогда ярко могут быть отнесены к объектам

искусства не столько на уровне методологии их производства, сколько на уровне их существования и функционирования в качестве таковых¹⁴. Это обеспечивается их существованием и распространением в качестве собственных фотокопий в интернете, их приверженностью сетевой логике, их принципиальной полной открытостью интерпретациям и смыслам. Все эти особенности находят свою теоретическую корреляцию с описанным Деррида требованием признания важности отсутствия, а также — что уже может показаться менее очевидным — с апофатическим взглядом православного богословия.

Сегодняшний объект искусства — это, в первую очередь, объект отсутствующий, причем его отсутствие обеспечивается сразу несколькими его характеристиками. Во-первых, мы имеем постоянное раздвоение объекта на оригинал (если таковой вообще существует, подтверждение или опровержение этого часто оказывается сопряжено с разного рода двусмысленностями) и его многочисленные фотокопии, размножающиеся и вполне самостоятельно существующие в онлайн. Мы можем говорить о присутствии копии, но такое присутствие, тем не менее, никогда не будет для нас полным. С одной стороны, мы помним о наличии оригинала, с другой — о присутствии в других местах бесчисленного количества копий (фотографий, которые, возможно, отличаются цветом, размером или ракурсом). Так, наше восприятие рассматриваемого объекта искусства с неизбежностью оказывается критически неполным, а его физическое отсутствие — невосполнимым для нашего восприятия. И если академическая теория искусства скорее видит в этом непоправимый недостаток, запрещающий нам всерьез судить о том или ином художественном высказывании и рассуждать о получаемом нами эстетическом опыте, то, обращаясь к дерридианской логике, мы скажем: именно такое отсутствие способно раскрыть нам горизонт событий (смыслов, связей) по отношению к этому и любому другому объекту искусства, существующему таким образом. Мы имеем дело со следом объекта, и этот след не сублимируется «полным логосом», обладающим истиной — в нашем случае божественной истиной искусства¹⁵. Истине необходима завершенность, за-

мкнутость круга поставляемых данных, что принципиально невозможно в ситуации сетевого существования объектов. Благодаря этому, в отсутствующем присутствии объекта множатся трещины, которые в конечном итоге разрывают любые стройные нарративы — с одной стороны, авторского высказывания, с другой — сколь угодно профессионально производимой интерпретации.

Во-вторых, объект искусства сегодня — это объект поломанный. И речь идет не о хайдеггерианской поломке, которая вырывала бы объект из прочих объектов мира и благодаря этому делала его видимым для нас (в конечном итоге, такая стратегия со стороны художников использовалась как минимум весь XX век). Полмана оказывается сама логика существования этого объекта, что, в частности, и заставляет говорить о нем как об объекте постсовременного искусства¹⁶. Объект искусства существует сразу в двух регистрах — своем непосредственном физическом наличии где-то в отдалении от нас, часто принципиально недоступном, и в формате своих многочисленных копий, играющих полноценную репрезентативную роль этого объекта (однако, при этом не снимающих факт отсутствия объекта как такового). Мы имеем дело с этим раздвоением, а оно, в свою очередь, порождает двойной регистр временного взаимодействия объекта с нами. С одной стороны, сегодняшний объект искусства, курсирующий в формате копий в интернете, умеет захватить взгляд, действует синхронически, схлопывая длительность нашего схватывания изображения практически до мгновения. Это — его умение присутствовать «здесь и сейчас», апроприировать язык сетей и находиться в непосредственной близости от других объектов мира; иными словами, это — его хронос, время нашего непосредственного контакта с формальной стороной изображаемого. С другой стороны, то самое отсутствующее присутствие реального объекта искусства, циркулирование и размножение его копий в бесконечно расширяющейся сети никогда не дает нам возможности говорить о нашем непосредственном с ним взаимодействии, о нашем полном, физически ощущаемом захвате такого объекта. Его присутствие отсрочено, горизонт его смыслов всегда остается открыт; это — его кайрос, измерение все-

гда отсроченного присутствия, позволяющее нам анализировать этот объект во всех возможных и желаемых нами направлениях и не позволяющее захлопнуть будущее, в которое этот объект оказывается вброшен. Мы остаемся едва ли не вынуждены оставлять этот горизонт смыслов открытым, в противном случае мы рискуем просто не уловить корневую логику искусства, существующего по сетевому принципу. Павловский паритет времен восстанавливается благодаря изображению, загугленному нами в хорошем качестве.

В конечном итоге, все вышеперечисленное относительно особенностей существования объекта искусства порождает принципиальное незнание — как такового объекта, его смысла, его местонахождения, его реальных форм и размеров — со стороны не только его зрителей, но также в определенном смысле и его авторов. Все, что нам остается — это то



Виталий Безпалов. Проект «Голова». «ИП Виноградов», Москва, 2021. Вид экспозиции. Предоставлено автором текста.

РЕФЛЕКСИИ



Виталий Безпалов. Проект «Голова». «ИП Виноградов», Москва, 2021. Вид экспозиции. Предоставлено автором текста.

самое апофатическое изумление, описываемое Григорием Нисским. Атриктивный объект искусства, представленный перед нами в качестве фотоизображения, дает возможность скользить глазами по его плоским поверхностям, разглядывать его сколько нам хочется, при этом не давая возможности проникнуть глубже, туда, где вшита информация о том, как он сделан, где он находится, как он пахнет, каков он на ощупь, и что он, в конечном итоге, значит¹⁷. В лучших структуралистских традициях художники лишь только указывают на место нахождения смысла, но никогда — на сам этот смысл. Это напоминает стремление верующего к получению опыта веры: ему могут только указать направление, все остальные конфигурации парадоксальных смыслов ему придется собирать самостоятельно прямо на месте.

Такая приверженность сегодняшнего объекта искусства регистрам отсутствия (работающего как позитивный источник открытого

горизонта смыслов), поломки (являющейся прямым следствием отсутствия объекта и со своей стороны обеспечивающей его двойное существование в синхронии захвата внимания и всегда отсроченной длительности полноценного раскрытия объекта для зрителя) и принципиальной недостаточности и неполноты знания о нем делает сегодняшнее искусство, как бы странно это ни звучало, приближенным к логике скорее восточной богословской (и в целом онтологической) традиции, чем традиции западной. Сломанное искусство, которое не хочет быть починенным; загадочное искусство, не дающее возможности для своей полной разгадки; скрывающееся за собственным отсутствием, при этом всегда напоминающее о том, что возможность такого присутствия где-то «там» всегда существует, — такое искусство как будто указывает на то, что трещины в бытии могут стать позитивным источником качественных изменений и что Божественный мрак не рассеивается для

того, чтобы мы смогли получить свой личный мистический опыт.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Деррида Ж., Нанси Ж.-Л. Кто приходит после субъекта? // Художественный Журнал № 115 (2020). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/103/article/2270>.

² Деррида Ж. Голос и феномен // Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. — СПб.: Алетейя, 1999. С. 123

³ Такое *hic et nunc* сегодня возрождается в предсловом «здесь и сейчас», пропагандируемом на всех уровнях, от призывов блогеров «жить в моменте» до риторики международных рекламных компаний. Присутствие требует своего возрождения, реванша. Вопрос только в том, как воспринимать такое требование — как свежий призыв новых онтологий или как консервативный откат ко времени удара трещин в их безопасных границах.

⁴ Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 200.

⁵ Там же.

⁶ Агамбен Д. Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам. Пер. с итал. С. Ермакова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 94.

⁷ Там же. С. 96.

⁸ Там же.

⁹ И снова любопытная игра слов: фразы о том, что «у нас нет другого мира» или «другой планеты», не так давно оказались апроприированы экологической повесткой, превратив таким образом критикуемую слева капиталистическую установку в ответственный, этически безупречный и потому не поддающийся критике взгляд.

¹⁰ Деррида Ж. Голос и феномен. С. 134.

¹¹ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Пер. с фр. В.А. Рещиковой. СПб., 2010. С. 35.

¹² Там же. С. 40

¹³ «Апофатизм учит нас видеть в догматах Церкви, прежде всего, их негативное значение — как запрет нашей мысли следовать своими естественными путями и образовывать понятия, которые заменяли бы духовные реальности». Там же. С. 45.

¹⁴ Вместе с этим, мы не обнаружим противоречия между процессом производства и процессом существования объекта искусства, если будем придерживаться структурлистского взгляда, согласно ко-

торому два этих модуса оказываются концептуально тождественны: «Структурализм <...> отождествляет акт создания произведения с самим производением: додекафоническая композиция или анализ Леви-Стросса являются объектами именно в той мере, в какой они сделаны: их бытие в настоящем тождественно акту их изготовления в прошлом». Барт Р. Структурализм как деятельность // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Г.К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 260.

¹⁵ Здесь мы также вдобавок можем обратиться к структуралистам: «Структуральный человек проверяет пригодность (а отнюдь не истинность) своих суждений, мобилизуя способность говорить на уже сложившихся языках мира новым способом». Там же. С. 261.

¹⁶ См.: Серкова Н. Постсовременное искусство: искусство сети, капитала и спекулятивного будущего // Художественный журнал № 119 (2021) С. 122–131.

¹⁷ Можно возразить, что мы описываем такую ситуацию, при которой метафизический логос никуда не исчезает — теперь новая метафизика (цифровое Божественное) просто разворачивается в расширении сетей. И что этот новый логос все так же будет стремиться к упразднению трещин. Подобное возражение в свое время выдвигалось и в сторону позиции Деррида: метафизику присутствия он заменяет Царством различия, лишь только переключая привычный и вполне удовлетворительно работающий язык. Невозможно полностью избавиться от подобного возражения, можно только настаивать на том, что метафизика сетей несет на себе след качественного различия по отношению к метафизике присутствия — этот вопрос, безусловно, нужно рассматривать более подробно.

Наталья Серкова

Родилась в 1988 году в Омске.

Философ, теоретик искусства,

сооснователь проекта о современном искусстве TZVETNIK (www.tzvetnik.online).

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Эдвина Сэндис «Христа», 1975. Нью-Йорк, собор Св. Иоанна Богослова, 1984.

Андрей Шишков

Темная теология: богословская эстетика и богопознание

1. Современную культурную ситуацию можно назвать возвращением реальности после модернистских экспериментов по ее конструированию и постмодернистского иронического ухода от нее. Эта новая жажда реальности выражается, например, в тяготе к осознанности, проживанию своих чувств здесь и сейчас, в стремлении к подлинности и т.д. И одним из главных инструментов познания реальности становится эстетический опыт, предшествующий рациональной рефлексии. В новой культурной ситуации надо остановить конвейер бесконечной интерпретации и, по словам Сьюзен Зонтаг, «научиться видеть больше, слышать больше, больше чувствовать»¹. Философ — спекулятивный реалист — Грэм Харман называет эстетику корнем всякой философии.

Похожие процессы происходят и в теологии, в том числе православной. В последние пару десятилетий в ней наметился важный тренд, получивший название «теоэстетика». Это теологическое направление настаивает на первичности эстетического опыта в познании Бога перед любыми другими способами. Украинский теолог Александр Филоненко, подобно Харману, называет теоэстетику «первым богословием»².

Термин «теоэстетика» в 1960-е гг. ввел в широкий богословский оборот католический теолог Ханс Урс фон Бальтазар в семитомной «Славе Божией» (1961–1967). К наиболее известным православным представителям современной теоэстетики относятся американские богословы Дэвид Бентли Харт («Красота бесконечного», 2003; рус. пер. 2010) и Джон Пантелеймон Мануссакис («Бог после метафизики», 2007; рус. пер. 2014). Оба обращаются к наследию святых отцов древней церкви и работам Бальтазара. Харт нахо-

дится под большим влиянием англиканского богослова Джона Милбанка, основателя движения радикальной ортодоксии. Он предлагает переосмысление сильной (неотомистской) программы метафизики после хайдеггерианской критики онтотеологии. Мануссакис, ученик Ричарда Керни и последователь Жан-Люка Мариона, относится к постметафизическому направлению в теологии, опирающемуся на феноменологию и деконструктивистские подходы Жака Деррида.

Теоэстетика, как теологическая дисциплина, обращается к искусству, чтобы найти новые средства для познания Бога и выражения божественных истин. Консервативные подходы в теоэстетике предпочитают осмысление эстетического опыта Бога в более традиционном жанре иконописи, который нередко называют богословием в красках. Более прогрессивные подходы обращаются и к современному искусству.

2. Возвращение к реальности требует трезвой оценки того, с чем и как мы работаем, когда говорим о познании. И здесь есть опасность поставить реальные вещи в зависимость от нашего мышления о них. Философы, принадлежащие к направлению спекулятивного реализма, называют такую установку «корреляционизмом». Этот термин предложил Квентин Мейясу; другой представитель того же направления, уже упомянутый Грэм Харман, назвал ее «философией [привилегированного] доступа». Все спекулятивные реалисты сходятся в том, что корреляционизм — это главная особенность посткантианской континентальной философии.

Харман описывает корреляционизм как позицию, в которой «невозможно мыслить

ТЕОРИИ

мышление и мир отдельно друг от друга, поскольку они рассматриваются как пара, существующая лишь во взаимной корреляции»³. Эту философскую установку, по его словам, «интересует лишь наш доступ к миру и никогда — сам мир»⁴.

В противоположность этому, спекулятивный реализм, во-первых, предполагает конечность человеческого мышления, а это означает, что существуют вещи, которые мы не можем помыслить. Во-вторых, он утверждает, что вещи по своей сути изъяты для познания: сознанию остается иметь дело с созданными им репрезентациями. В-третьих, эти репрезентации контингентны, нестабильны и хрупки: у нас нет и не может быть твердого знания.

Как объясняет Харман, изъятие (withdraw) «не обозначает никакого беспричинного мистического исчезновения вещей из имманентного пространства, это просто еще один способ сказать, что форма может существовать только в одном месте; она не может быть перемещена — в сознание или куда-то еще, — не будучи переведенной (translated) во что-то совершенно отличающееся от того, чем она была»⁵. Другими словами, черная дыра в центре галактики существует независимо от того, можем мы ее помыслить или нет (было время, когда не могли). И находится она как реальный объект именно там — в центре галактики, а черная дыра, существующая в нашем сознании, — это уже другой объект, который Харман называет чувственным.

Согласно Харману, все объекты делятся на два типа: реальные (real) и чувственные (sensual). К ним прилагаются два вида качеств — также реальных и чувственных. Чувственный объект существует исключительно в нашем опыте (его можно было бы назвать интенциональным объектом, но Харман сознательно уклоняется от такого определения). Он дан нам непосредственно, в то время как реальный — изъят. То же самое с качествами: чувственные (акцидентальные) качества прямо существуют в опыте, реальные (эйдетические) — постигаются косвенно с помощью рассудка⁶. Напряжение между этими четырьмя «полюсами» создает хармановский четвероякий объект.

Реальный объект эмануирует свои чувственные качества в сферу наличного — это единственное средство, с помощью которого он попадает в наш опыт. Мы как реальные объекты не вступаем в прямой контакт с другими реальными объектами. Но проблема в том, что мы не вступаем в прямой контакт и с чувственными качествами. «Я никогда не сталкиваюсь с черным как с изолированным качеством, — пишет Харман, — а только с чернотой чернил»⁷. Мостом между мной как реальным объектом и чувственными качествами другого реального объекта становится еще один чувственный объект (для опытного постижения черного нужны чернила).

Харман отвергает возможность прямого доступа к объектам, который утверждают, с одной стороны, естественные науки, а с другой — религиозный мистицизм. Но он возможен косвенно, благодаря инструментам эстетики: например, через метафору⁸. Метафора работает через разрыв между объектом и его качествами и последующее сплавление объекта с качествами другого объекта, что позволяет нам проникнуть глубже в его понимание. Так, во фразе «кровавая заря» заре приписываются качества крови, но это удивительным образом дает нам некое дополнительное знание об объекте. Эстетика работает на напряжении между реальными объектами и чувственными качествами.

При этом, поскольку другой реальный объект нам все-таки недоступен, в метафоре чувственные качества сплавляются с единственным доступным реальным объектом — нами самими. Иными словами, чтобы сработать, метафора должна быть прожита изнутри. У каждого из нас будет свое знание и степень проникновения в объект под названием «кровавая заря». Харман называет это свойство метафоры — театральностью. Последователь Хармана, философ Тимоти Мортон также убежден, что искусство становится важнейшим способом познания реальности, поскольку «красота дает нам фантастический невозможный доступ к недоступным, ушедшим в себя, не до конца определенным качествам вещей, к их таинственной реальности»⁹.

Поскольку вещи изъяты для прямого доступа, а их репрезентации в нашем сознании контингентны и хрупки, это порождает опре-



Мормонская икона. Фрагмент.

деленный тип мышления, который Мортон описывает понятием «темный». В своем проекте темной экологии он определяет окружающий нас мир как «вселенную конечности и хрупкости, в мире, в котором объекты наполнены и окружены таинственными герменевтическими облаками незнания»¹⁰. Темная экология, по Мортону, — это экологическое сознание, характеризующееся им как «темно-угнетенное» (dark-depressing), «пугающе темно-загадочное» (dark-uncanny) и

«странным образом темно-сладостное» (strangely dark-sweet)¹¹. Этот тип сознания возникает из ситуации тревожащей недостаточности наших способов описания окружающего мира, в первую очередь — научных, которые претендуют на роль основных объясняющих стратегий современного мира. В перспективе темной экологии изучаемые ею объекты становятся странными (weird), а экологическое сознание при столкновении с ними — темным. Оно не может

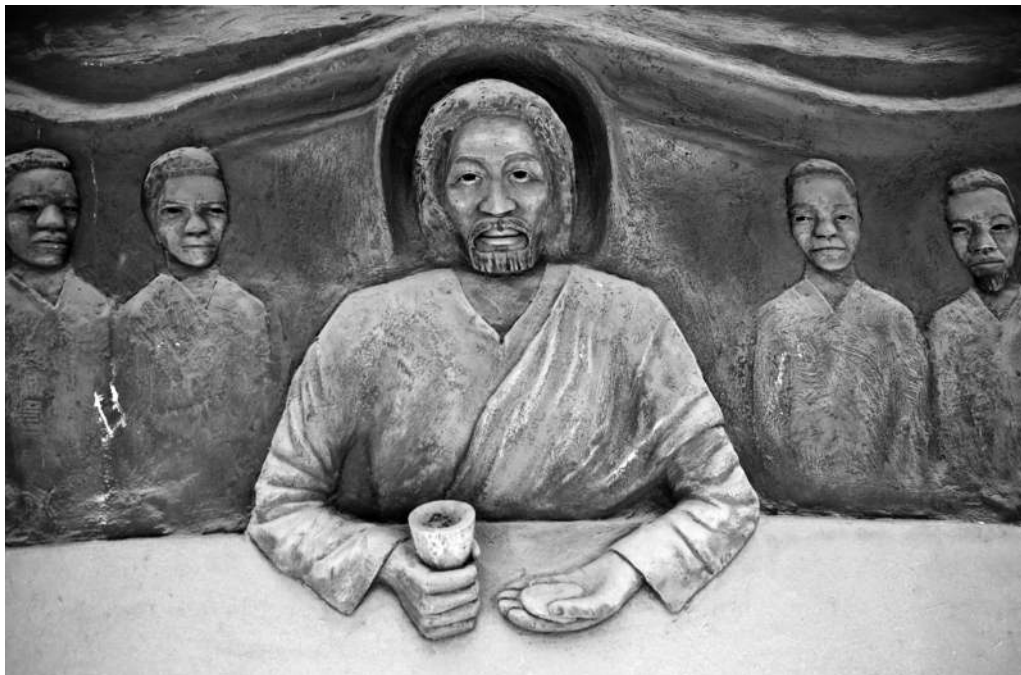
ТЕОРИИ

проникнуть «в глубь» объектов, поскольку те изъяты для познания. Описанные выше три характеристики экологического сознания — это способы столкновения со странными объектами: осознанное несовершенство описания окружающего мира угнетает, пугает и, одновременно, становится странно притягательным. Странность вещей вызывает беспокойство, а попытки избавиться от него приводят к насилию через навязывание объясняющих стратегий, которые в свою очередь оказываются так же несовершенны. Мортон описывает этот процесс как петлю, порочный круг или уроборос.

3. Теолог Дэвид Харт, как и Мортон, считает, что «красота есть начало и конец всякого истинного познания»¹², а «христианская красота — это также сокровенная красота, предшествующая всем “эссенциалистским” репрезентациям, мессианская тайна, кеносис»¹³. Но несмотря на это, он уверен в очевидности данного, которую называет «заве-

том света»¹⁴ и определяет как «способ видения, отказывающийся видеть большее — или меньшее, — чем то, что дано»¹⁵. Проблематичность этой установки в том, что эстетический опыт Бога он считает универсальным для любого человека. То есть разные люди «видят» одного и того же Бога и к нему есть прямой доступ как к реальному объекту. «Завет света», фактически, разрушает тезис о сокровенности и таинственности Бога, скрывающегося во тьме герменевтических облаков незнания.

В действительности же Бог как реальный объект изъят для прямого доступа, а человеческое мышление оперирует его репрезентацией в сознании как чувственным объектом. И этих чувственных объектов может быть бесконечное множество, и они даже могут вступать в конфликт. Здесь уместно вспомнить слова персонажа фильма Джима Джармуша «Мертвец» по имени Никто: «The vision of Christ that thou does see is my vision's greatest enemy»¹⁶. Реальный Христос при этом остается в тени. Даже в случаях бла-



Акили Рон Андерсон «Тайная вечеря», 1982. Фрагмент фриза. Вашингтон, округ Колумбия.

женного видения или опыта созерцания божественного света нельзя сказать, что мистик видит непосредственно Бога. Если Бог — это реальный объект, то божественные энергии, существующие в опыте мистика как опыт света, — его чувственные качества. Мистики созерцают Бога через причастность к нетварным божественным энергиям, но то, что они видят — это чувственный объект, сотворенный в их уме.

«Завет света» Харта ставит проблему засветки темного: как говорить о темном, оставив его темным. Свет разума совершает насилие над темным, он модифицирует, трансформирует его, лишает деталей, уплощает. Полина Ханова проводит параллель с размышлениями Жака Деррида о том, как можно говорить от имени безумия, которое не говорит, не превращая его в очередную вариацию разума¹⁷. В своих размышлениях Деррида обращается к образу «черного света», который называет «бдением "сил неразумия"» вокруг *Cogito*¹⁸. В каком-то смысле это «бдение "сил неразумия"» совпадает с мортонскими «таинственными герменевтическими облаками незнания». Можно сказать, что эти «таинственные облака» излучают «черный свет». «Логика черного света — пишет Ханова — полумрак, который призван "скрывать очертания тел и выявлять трепет души"»¹⁹. Интересно, что Ханова цитирует здесь С.С. Аверинцева, который в свою очередь говорит о полумраке внутри церковного храма и его эстетической соотнесенности с божественным мраком.

Но черный свет для теологии — это не оксюморон, а вполне рабочая метафора. В Библии тьма предшествует появлению света. Американский теолог Кэтрин Келлер пишет: «Согласно Книге Бытия, свет — первое творение, произнесенное Элохимом, — не был создан из ничего. Скорее, он был "отделен от тьмы". Таким образом, свет сначала является частью или потенциалом внутри тьмы над бездной. На какой недугальный свет, предшествующий сотворению, намекает этот текст? Предположительно, эта изначальная смесь предполагает не серый цвет (который не был бы "тьмой"), а скорее, черное свечение»²⁰. В христианской богословской традиции мы встречаем название

такой тьмы в святоотеческой экзегезе отрывка из Исхода: «И стоял [весь] народ вдаль, а Моисей вступил во мрак, где Бог» (Исх. 20:21). Святой Григорий Нисский называет этот мрак *светозарным*, Ареопагит говорит о *сверхсущностном луче божественного мрака*. Продолжая мысль Келлер, можно предположить, что изначальная тьма над бездной — это тот самый светозарный мрак, в который вошел Моисей.

Эстетика божественного мрака у святых отцов имеет не этическое, а эпистемологическое значение. Она указывает на возможности человеческого познания Бога. Ареопагит говорит о совершенной темноте и незрячести, которая, соединяясь с ничего-незнанием, позволяет уразумевать сверхразумное (Мистическое богословие). Юджин Такер, занимающийся философией ужаса, проанализировал понятие божественного мрака в текстах Ареопагита, Майстера Экхарта, Анджелы из Фолиньо, анонимного трактата «Облако созерцания», Иоанна Креста, а также Жоржа Батая, и выделил три вида тьмы, которыми оперируют теологи и мистики²¹.

Первый тип — *диалектическая тьма*. Здесь понятие тьмы неотделимо от своей противоположности — света, оно структурируется вокруг диады темное/светлое и обнаруживается в таких диадах, как знание/неведение, присутствие/отсутствие, дар/лишение. В этом виде тьмы движение идет от отрицающего к утверждающему опыту божественного, от отсутствия какого-либо опыта вообще к полноценному опыту. Этот опыт в то же время утверждается через скрытое отрицание: видение — которое одновременно слепота, экстаз как опыт себя вне себя.

Вторая, *суперлативная тьма*, превосходит все попытки познать божественное напрямую и чужда, с одной стороны, эмпиризма, поскольку находится по ту сторону опыта светлого и темного, с другой — идеализма, так как находится по ту сторону понятия светлого и темного. Эта тьма описывается противоречивыми понятиями типа «светозарный мрак», «луч божественной тьмы». Этот тип тьмы подводит к пределу не только языка, но и мышления, полагает горизонт для любой возможности помыслить невоз-

ТЕОРИИ

можное. Предел человеческого знания становится своеобразным пределом познания человеческого. Но в нем еще можно помыслить, что нечто существует, даже если это нечто может быть неизвестно нам.

И наконец, *божественная тьма* выходит за предел человеческого. Здесь по-прежнему есть допущение чего-то внешнего, что оказывается пределом для нас как человеческих существ. Такая тьма не дает утешительного ведения неведения, напротив, это знание о том, что нечего знать. Столкновение с чем-то исключительно нечеловеческим.

Немаловажно, что опыт столкновения с Богом, который Харт и Филоненко связывают с переживанием красоты, на самом деле, как правило, связан с переживанием ужаса, что описывается *dark-uncanny* Мортонна. В Библии множество примеров того, что «видение Бога» сопровождается страхом. Преображение Иисуса на горе Фавор, в результате которого избранные апостолы увидели божественный свет, повергло их

в страхе на землю. Иисус постоянно говорит своим ученикам: «Не бойтесь!».

4. Если говорить о способах репрезентации образа Бога, в том числе и в искусстве, то их можно в целом разделить на четыре типа, которые возникают из сочетания двух модусов божественного присутствия — свет и тьма — и двух способов отношения к производству образов Бога — иконопочитание и иконоборчество. В модусе света Бог предстает как обитающий в неприступном свете (ср. 1 Тим. 6:16), а его проявления описываются как сияние славы Божией. Этот свет называют «невечерним». В Библии можно найти немало мест, в которых явление Бога (теофания) происходит в свете. Например, сюжет, связанный с преображением Иисуса Христа на горе Фавор. Христианские мистики описывают опыт видения света как способ богопознания. О модусе тьмы отчасти уже было сказано выше. В нем Бог описывается как окруженный мраком: «и мрак сделал покровом Своим» (Пс. 17). В христианской мистике также встречаются опыты встречи с божественным, описанные в образах мрака, тьмы, ночи.

Здесь надо сделать небольшое отступление и сказать, что, несмотря на укорененность в библейской, святоотеческой и мистической христианской традиции, язык темного в современной христианской культуре встречается редко — до такой степени, что, как пишет Кэтрин Келлер, для христианского мейнстрима стал характерен страх перед метафорикой темного. Она утверждает, что в основании современной христианской цивилизации лежит демонизация темного. Келлер описывает логику этой демонизации так: «Бог называл свет “хорошим”, поэтому тьма должна быть “плохой”»²². Действительно, современный христианский мейнстрим, усиленный масскультом, рисует священную историю как космическую войну между силами света и силами тьмы. Христианский богословский язык «света, белизны и чистоты» порождает язык бинарных оппозиций, в которых одно (светлое) подчиняет другое (темное). Он усиливает существующие бинарные оппозиции. Например, традицион-



Святая Вильгефортис. Церковь Сен-Николя-де-Виссан, Па-до-Кале, Франция.

ное христианство подчиняет женское мужскому (самая известная бинарная оппозиция) через дискурсивное наделение женского природной нечистотой, темнотой, греховностью. Этот акцент на женской чистоте/нечистоте довольно характерно проявляется в исключительном статусе Девы Марии, которая именуется пречистой. Ни к Иисусу, ни к мужчинам-апостолам категории чистоты/нечистоты обычно не применяются.

Демонизация темного характерна не только для гендерных вопросов, но и для расовых. В разных катехизисах прошлого (в первую очередь протестантских) говорится, что первым чернокожим человеком был Хам, ставший нарицательным именем порока. Иногда им становится Каин. Через атрибуцию темной кожи к библейским символам греха стигматизируется целая раса. В древних житиях святых и патериках можно, например, найти описание демонов, которые ассоциируются с темнокожими народами (в частности, эфиопами). Келлер утверждает, что современный расизм — это продукт определенного типа христианства. Квинтэссенцией демонизации темного можно назвать слово «мракобес», применяемое в отношении чего-то выходящего за пределы мейнстрима.

Келлер предлагает реабилитировать богословский язык темного, потому что он дает то самое «третье место», находящееся вне бинарных оппозиций. Темный апофатический язык, по ее словам, создает состояние настороженной промежуточности и критического незнания (state of alert in-betweenness and critical non-knowingness)²³. Это не отказ от знания вообще, а осознание того, что эти знания ограничены и неполны. В целом это совпадает с идеями Тимоти Мортон.

Что касается способов отношения к производству образов Бога, то здесь можно ограничиться самым базовым определением: иконопочитание утверждает принципиальную возможность создавать изображения Бога, иконоборчество отрицает ее.

Сочетание света и иконопочитания представляет собой самый распространенный способ репрезентации Божества — его иконическое изображение. В иудаизме существовал запрет на любые изображения Бога.



Джон Джулиани «Богородица с Младенцем», 1990-е. Икона. Северная Америка.

Но древнее христианство его модифицировало, введя практику иконопочитания. Самые ранние христианские иконы представляли собой аллегорические изображения — например, Христа как агнца. Затем появились антропоморфные изображения. Выработанный в ходе иконоборческих споров VII–VIII вв. принцип, объясняющий возможность изображения Христа, гласит: поскольку Бог воплотился в человека, а человека изображать можно, то изображение богочеловека разрешено. Другие изображения Бога оказались под запретом, что, впрочем, не помешало появлению неканонических изображений Бога Отца как седобородого старца, «ветхого днями». Этот образ со временем перекочевал в народную, а потом и популярную культуру.

Икона по своей сути оказывается воплощенной метафорой, которая соединяет

ТЕОРИИ

в себе фигуру Христа с различными образами той культуры, которая этот образ апроприрует. Так появляется Иисус со славянскими чертами в иконах Андрея Рублева, черный Христос на иконах афроамериканских общин и даже Христа — изображение распятого Иисуса в виде женщины художницы Эдвины Сэндис. Разрыв между реальным объектом и его качествами становится необходимой дистанцией, делающей икону иконой, а не идолом. Согласно Жан-Люку Мариону, икона прозрачна для взгляда — в том смысле, что она не может быть конечной точкой, в которую этот взгляд упирается, поскольку за образом стоит первообраз. Идол же останавливает взгляд на себе, наделяя рукотворный предмет божественными свойствами (это, кстати, справедливо и для богословских концептуализаций), скрадывает дистанцию. Утрата метафоричности и буквализм, декларирующий прямой доступ к божеству, превращает икону в идола.

Сочетание тьмы и иконопочитания относится к способам познания Бога через созерцание красоты сотворенного им мира и человека. В этом случае Бог остается в тени, а на первый план выходит то, что указывает на него. Горный пейзаж, деревенская пастораль становятся объектами, которые сплавляются с качествами Божества — в первую

очередь, с благостью. Произведения человеческого гения также могут стать объектами созерцания красоты Божьего замысла о человеке как творце. Например, «Звездная ночь» Ван Гога или «Черный квадрат» Малевича — частый пример подобного рода теологических спекуляций. К этому же типу относятся и аудиальные способы познания Божества. Во тьме большую важность приобретает звук. Недаром встреча с Богом часто описывается как зов, призыв, голос. Апостол Павел говорит, что «вера от слышания» (Рим. 10:17). У норвежской исполнительницы Еню Вал есть строка с аллюзией на пролог Евангелия от Иоанна: «In the beginning, there is no word, and no I / In the beginning, there is sound»²⁴ (Menneskekollektivet. Jenny Hval & Lost Girls). В обоих типах, связанных с иконопочитанием, речь идет о работе сознания с чувственным объектом.

Свет и иконоборчество можно встретить в христианской аскетической практике созерцания божественного света, сопровождающейся безобразной молитвой. Ведь дьявол может появиться в образе ангела света. Эта установка культивирует радикальное сомнение в любых образах, появляющихся в сознании. В своих радикальных формах она утверждает, что узнать о том, был ли у подвижника подлинный опыт созерцания божественного



Джон Джулиани «Христос с учениками», 1990-е. Икона. Северная Америка.

света или нет, никогда до конца нельзя. Но, как говорилось выше, божественный свет — это тоже чувственный объект.

Наконец, четвертое сочетание — тьмы и иконоборчества — исключает появление любых чувственных объектов. В божественной тьме, являющей нам столкновение с принципиально нечеловеческим, невозможно ни видение, ни слышание. Но остается еще один способ взаимодействия между объектами — прикосновение. Теолог Джон Пантелеймон Мануссакис пишет, что только прикосновение — «это единственное чувство, которое вовсе не требует никаких “посредников” и, более того, выражается как раз в преодолении всякого опосредования между осязающим и осязаемым»²⁵. Харман тоже допускает такой способ доступа — через соприкосновение реальных объектов между собой поверхностями, что, впрочем, не дает все же никакого более глубокого проникновения. Опыт такого рода Мануссакис описывает в категориях нежности.

Наиболее близкой, хотя и рискованной, аналогией такого способа богопознания можно назвать практику *glory hole*. Человек, достигнутый призывом и объятый желанием познать Бога, идет на радикальное обнажение перед Другим, вверяя ему себя, но не будучи до конца уверен в том, что за стеной именно тот, кого он надеется там обнаружить. Это требует большой веры и мужественности, потому что нет никаких гарантий, что вместо наслаждения подобного рода общением он не получит опыта боли и унижения. Но совершив этот скачок веры в темноту, человек получает взамен опыт любви и нежности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Зонтаг С. Против интерпретации // Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 18.

² Филоненко А. Красота и возвращение реальности: новые возможности теозстетики // Дары. 13.12.2016. Доступно по <https://artos.org/projects/almanac/krasota-i-vozvrashhenie-realnosti-filonenko/>.

³ Харман Г. Спекулятивный реализм. М.: РИПОЛ-классик, 2020. С. 41.

⁴ Там же. С. 41.

⁵ Там же. С. 190.

⁶ См. подробнее: Харман Г. Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь: Гиле Пресс, 2015.

⁷ Там же. С. 82.

⁸ См. подробнее: Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего». М.: Ад Маргинем, 2021. С. 61–101.

⁹ Мортон Т. Статья экологичным. М.: Ад Маргинем, 2019. С. 48.

¹⁰ Morton T. Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence. NY: Columbia University Press, 2016. P. 6.

¹¹ Ibid. P. 5.

¹² Харт Д.Б. Красота бесконечного: эстетика христианской истины. М.: ББИ, 2010. С. 200.

¹³ Там же. С. 225.

¹⁴ Там же. С. 221.

¹⁵ Там же. С. 222.

¹⁶ «Видение Христа, которое тебе явилось — суть главный враг моего видения».

¹⁷ Ханова П. Темные города: темная экология и Urban Studies // Логос. 2019. Т. 29. № 5. С. 73.

¹⁸ Деррида Ж. Cogito и история безумия // Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 81.

¹⁹ Ханова П. Темные города. С. 74.

²⁰ Keller C. Face of the Deep: A Theology of Becoming. L. & NY: Routledge, 2003. P. 202.

²¹ См. подробнее: Такер Ю. Звездно-спекулятивный труп. Пермь: Гиле Пресс, 2018. С. 27–67.

²² Keller C. Face of the Deep. P. 200.

²³ Ibid. P. 204.

²⁴ «В начале нет ни слова, ни меня / В начале есть звук».

²⁵ Мануссакис Дж. П. Бог после метафизики: богословская эстетика. Киев: Дух і Литера, 2014. С. 25.

Андрей Шишков

Родился в 1983 году в Москве.

Теолог. Докторант Тартуского университета (Эстония).

Преподаватель Высшей школы экономики.

Член Международной православной теологической ассоциации.

Живет в Москве.



Арсений Жилиев «Межгалактическая передвижная библиотека-музей им. Федорова, Берлин», 2017.
Инсталляция. Фото предоставлено НКВ.

Арсений Жиляев и Анастасия Гачева

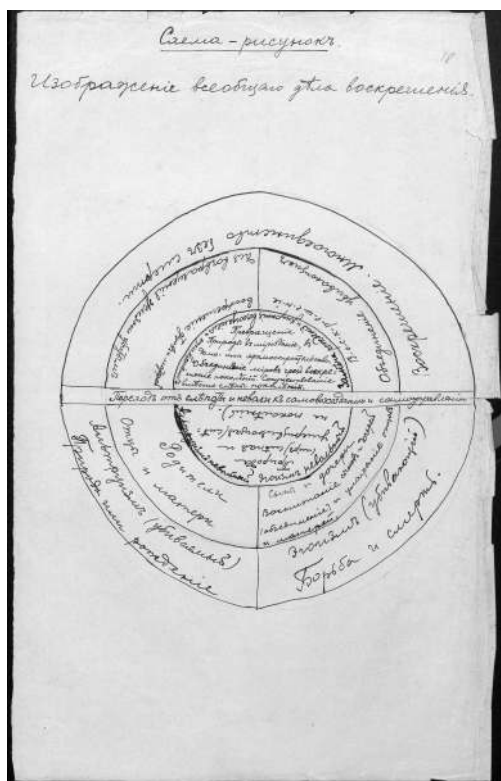
Космизм и искусство: от факта к проекту

Арсений Жиляев: Ваша мама, Светлана Семенова¹, предложила разделение мыслителей, ассоциируемых с русским космизмом, на две ветви. Первую можно обозначить как рационалистическую, секулярную версию, активно-эволюционную, а вторую — как активно-христианскую, богословскую. Мне интересно, можно ли провести аналогичное разделение и внутри космистских эстетик? Если да, какими будут характерные черты богословского и секулярного понимания творческой деятельности с точки зрения космизма? Ведь, как известно, искусство, уже у Федорова, играет чрезвычайно важную роль в общем деле материального воскрешения и технологической победы над смертью.

Анастасия Гачева: С моей точки зрения, обе эти версии космизма не так уж радикально разнятся, а самое главное — обе говорят об одной реальности, пусть и используя для этого разные языки описания. Об этом глубинном единстве науки и веры в трактовке места человека в природе и его роли в развитии Универсума в XX веке очень хорошо скажет французский собрат русских космистов Пьер Тейяр де Шарден: «С точки зрения основного видения мира оказывается, что эволюционизм и христианство, в сущности, совпадают»². Примечательно, что и христианский космист, отец Павел Флоренский, и ведущий представитель естественнонаучной ветви космизма Владимир Вернадский, каждый со своей стороны, практически одновременно приходят к мысли о том, что с человеком становление мира вступает в новую стадию, сопряженную со сменой движущих механизмов развития. Образуется новая творческая обо-

лочка Земли, в которой человек действует как существо, приумножающее бытие, движущее мир и себя к совершенству. Флоренский называет ее пневмосферой, подчеркивая вовлеченность «живого вещества» «в круговорот культуры, точнее круговорот духа»³, а Вернадский — используя термин Тейяра де Шардена — ноосферой, считая человеческий разум «великой геологической, быть может, космической силой»⁴. Безусловно, здесь присутствует разница акцентов: Флоренский, христианский космист, акцентирует духовное начало мира, Вернадский — опирается на разум, но при этом берет для обозначения того нового, творчески-организованного состояния биосферы, в которое она вступает с человеком, не латинское «рацио», а греческое «нус», а это одна из основных категорий античной философии, перешедшая и в христианское богословие. Нус — движущее начало мира, одно из имен Божиих⁵ и одновременно — образ Божий в человеке⁶, и, что еще очень важно, содержит в себе идеальный образ реальности, мир в его замысле, в его задании, в его подлинном, безущербном состоянии, который, с точки зрения философов-космистов, и должен быть воплощен в истории — в чем, по их убеждению, и состоит задача искусства. Задание искусства онтологично — и его очень хорошо обозначили и о. Сергей Булгаков, и о. Павел Флоренский, подчеркнув, что человек-творец призван к возделыванию мира, к творчески-любивой его космизации, чтобы «явился в твари ее изначальный космос»⁷. Тот же космизирующий, можно сказать, эстетический вектор деятельности человека в природе указывает и Н.А. Умов, физик-фи-

БЕСЕДЫ



Николай Федоров «Супраморализм», 1902. Схема-чертеж. Копия Н.П. Петерсона. Российская государственная библиотека.

лософ, один из представителей естественно-научного космизма, когда говорит, что человек содействует повышению в природе «стройности», и называет чувство красоты, неотделимое от этического чувства, должным регулятором его действия в мире. Кстати, Умов использует в своем исповедании естествоиспытателя опять-таки термины греческой философии и христианского богословия — Логос (Наука) и Агапе (Любовь), подчеркивая, что именно они определяют активность *homo sapiens explorans* («человека разумного исследующего»). А в конце жизни вообще, по воспоминаниям его коллег, начинает сочинять в стиле библейских писаний.

Не забудем и о том, что обе ветви космизма восходят к Федорову, точнее, вырастают из него, как из единого мировоззренческого

и духовного ствола. А Федоров, обращаясь в своем главном труде «Вопрос о братстве, или родстве...» «к духовным и светским, к верующим и неверующим», фактически дает и «естественнонаучное», и «религиозно-философское» определение места человека в природе и его задания в бытии и истории: человек, с одной стороны, является существом, в котором природа приходит к самосознанию, начинает «не только сознать себя, но и управлять собою»⁸, а с другой — человек, созданный по образу и подобию Божию, должен стать его соработником в «труде восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения»⁹. Кстати, и космисты 1920-х годов — Горский, Сетницкий, Муравьев — подобно Федорову, использовали оба языка описания, обращаясь то к религиозно-философским кругам, то к тем строителям нового мира, которые, по выражению поэта-космиста Ивана Филиппченко, «отвергнув Бога», заменили его «Коллективом Товарищества мирового», стремясь повернуть и тех, и других от дробности к единству, к воплощению «целостного идеала» миростроительства и воскрешения. Да и сами поэты-космисты, при всем их демонстративном «безбожии», на самом деле были по-настоящему религиозны, если понимать под религиозностью не внешнюю обрядовость и догматическое начетничество, а потребность внутренне расти, восходить, жить не «в свое пузо», а «со всеми и для всех». Ведь и это «Мы», которым поэты-космисты стремились заменить Бога, на самом деле воплощало... принцип Троицы, неслиянности-нераздельности человеческих «я», которые, как писал тот же Филиппченко, «друг с другом сплетены, друг в дружку ввиты».

А.Ж.: На мой взгляд, современная рецепция космизма, по крайней мере, если говорить о международном академическом чтении, не может удерживать оба полюса. Велик соблазн то обвинять космизм в излишнем мистицизме, то, наоборот, воспринимать Федорова как прометеистическую фигуру рационализатора-технократа, фигуру, которая, в частности, предвещает появление акселерационистской тенденции, настаивающей на ускорении прогресса любой ценой. Думаю, что парадоксальность его теории, объединение предельного консерватизма с предельным

прогрессизмом, невозможность собрать его мысли в целостную понятную для западной системы рационального мышления теорию сильно затрудняет его понимание и адекватную работу с наследием. Но именно этот аспект представляется мне любопытным и потенциально продуктивным¹⁰.

А.Г.: Думается, для адекватного понимания космизма придется, как это ни трудно, сопрягать оба полюса. Заметьте, что даже открытый прометеизм биокосмистов и пролетарских поэтов-космистов, внешне антиклерикальный, на деле питается интенциями христианства, дающего человеку абсолютную свободу и при этом верящего в его богоподобие, в его благие творческие потенции. Именно так смотрели на человека деятели эпохи Возрождения, достаточно вспомнить Пико делла Мирандола с его «Речью о достоинстве человека». Бердяев называл гуманизм творческой активностью человека, идущей «снизу вверх» — так сказать, от человека к Богу. Именно такую активность демонстрирует биокосмизм, именно она одушевляет богостроительство Александра Богданова и Максима Горького, космистские устремления Велимира Хлебникова и Владимира Маяковского. И в своем разворачивании эта активность встречается с богочеловеческой активностью Федорова, Соловьева, Булгакова и самого Бердяева.

Исходя из этой взаимной обращенности друг к другу, взаимопереплетенности обеих ветвей космизма, я бы не называла «естественнонаучную» версию космизма «рационалистической» и «секулярной». Мне кажется, точнее то определение, которое дала ей Светлана Семенова, назвав ее «активно-эволюционной, ноосферной». Она говорила об активно-эволюционном космизме Умова, Циолковского, Вернадского, Чижевского, Холодного и др. и об активно-христианском космизме Соловьева, Булгакова, Бердяева, Флоренского, соединяя их, опять-таки в Федорове, и подчеркивая главное, объединяющее и тех, и других понятие благой, возделывающей мир активности человека, понимание того, что нынешний статус мира и человека, смертный, выходящий, стоящий на розни существ, не есть норма, что и мир, и человек должны двигаться к своей подлинной норме, преодолевая смертность и рознь.

Искусство как раз и проявляет — во всей полноте — эту творящую роль человека, активный, преобразующий характер его действия в мире. И что особенно важно — искусство целостно, в нем невозможно выделить «рациональное» и «интуитивное», развести их, так сказать, по разные стороны баррикад. Тут мы имеем подлинный сплав, глубинное единство ума и сердца, имеем художника, творящего не одной какой-то способностью, а целокупно, вовлекающегося в художественное действие, так сказать, всеми своими печенками, творящего из всех сил и энергий своего существа. Это то, о чем очень хорошо писал Александр Горский, исследуя природу творческого акта в трактате «Огромный очерк». И он же связывал творческий акт с волей к преображению, подчеркивая, вслед за Лермонтовым, что художник «творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой мы прикованы»¹¹. И тут, конечно, важно вдохновение — понимается ли оно как особое состояние психофизики художника, поэта, писателя, или как «богодухновение», как действие благодати на ум, сердце, творческую энергию человека, когда происходит синергия между художником и Богом, Который — не забудем — в христианском богословии выступает как совершенный Творец, а человек, созданный по Его образу и подобию, через творчество этот образ и это подобие выявляет.

Заметим, что большинству русских космистов, и естественнонаучной, и религиозно-философской ветвей, была свойственна тяга к художественному творчеству, то есть к той самой целостности выявления творческих энергий, которая, с их точки зрения, и дает эффект преображения. Они потому так высоко и ставили искусство, венчая им общее дело, что это целостная деятельность, которая, в отличие от философии, оперирующей с идеями, работает не только с идеями, но и с формой, с реальностью, с материальным миром, со всей его живой плотью, со всей материей, со всеми вещами мира. Именно поэтому и сами космисты пробовали себя в искусстве. Достаточно вспомнить Федорова с его стихотворениями в прозе «Конец сиротства, безграничное родство», «Величание, или Похвала Пасхе», статьей-утопией «Воронежский

БЕСЕДЫ

музей в 1998 году», или научно-фантастические произведения Циолковского, или философскую мистерию Валериана Муравьева «София и Китоврас», или поэзию Александра Горского. Тот же Умов, физик, ученый, пишет драму «Мизерикордия», а Александр Чижевский, создатель гелиобиологии, одновременно — яркий поэт и художник, передающий в своей живописи совершенно особое состояние реальности: его пейзажи «продуховлены» и эмоциональны, запечатлевают языком акварели ту «софийность мира», о которой писал христианский космист Сергей Булгаков.

Вообще я все больше и больше склоняюсь к тому, что продуктивен диалог, а не разведение двух ветвей космизма и порождаемых ими эстетик по разные стороны баррикад. Это один многоликий космизм и одна эстетическая система, представляющая искусство орудием онтологического роста человека и мира. Да, версии есть, отличия очевидны. Но лично мне видится в будущем перспектива схождения и соработничества творцов, вдохновляющихся идеями космизма, даже если они внешне разделены по принципу «верю/не верю». В космизме этот дуализм не работает. Тут действует примиряющая и объединяющая логика троичности. Как в общем деле, по замыслу Федорова, должны сойтись верующие и неверующие, ученые и неученые, так и представители двух ветвей русского космизма сходятся в общем деле оправдания человека и проектирования будущего. Так это было и так это будет. Так это было у космистов-философов и ученых — Федорова, Циолковского, Флоренского, Чижевского, Горского, Муравьева. Так это было и у космистов-художников, таких, как Павел Филонов, который, с одной стороны, в своей теории «аналитического искусства» утверждает человека-художника как то существо, которое вносит активный характер в развитие мира, делает эволюцию сознательной и созидательной, направляя «ее ход в нужную ему высшую форму»¹², управляя процессом становления высших форм жизни, а с другой — в картине «Крестьянская семья (Святое семейство)» рисует христианский образ человека как водителя твари к совершенству, как существо, которому дана заповедь «обладания землей». И одно без другого немислимо, ибо если разорвать единство ак-

тивно-эволюционных и активно-христианских идей, то тогда знаменитые филоновские «Головы» будут выглядеть эдаким устрашающим, давящим на мир прометеизмом, сминающим и перекраивающим его волюнтаристически и не испытывающим к миру любви, а если соединить (а космизм соединяет!), то высокий лоб филоновского человека, в котором роятся творческие идеи и замыслы, этот череп, в который как будто вписан весь мир, предстанет поистине надеждой мироздания, как в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама:

Развивается череп от жизни
Во весь лоб — от виска до виска, —
Чистотой своих швов он дразнит себя,
Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, сам себе снится —
Чаша чаш и отчизна отчизне,
Звездным рубчиком шитый чепец,
Чепчик счастья — Шекспира отец.

Да, для современных художников, отстаивающих внутреннюю свободу творчества, христианство зачастую кажется тем, что эту свободу стреножит. Но это только если понимать христианство осклопленно, боязливо, нетворчески. Космисты же призывали к творческому, дерзновенному, апостольскому пониманию христианства, дающему человеку всю полноту действия и всю полноту ответственности за мир. И лично я мечтаю об активно-христианском искусстве будущего, которое в союзе с наукой станет реальным созиданием нового — бессмертного, всеединого — порядка бытия, где подлинной опорой мира будет любовь. Как об этом мечтал Федоров и как это видел и воплощал Василий Чекрыгин.

А.Ж.: Я хочу отдельно остановиться на фигуре Василия Чекрыгина — имени относительно забытом, но в последнее время вызывающем все больший интерес. Может быть, даже шире — на круге Чекрыгина, круге журнала «Маковец», в который, среди прочих, входил и Павел Флоренский, пожалуй, наиболее упоминаемый религиозный деятель, ассоциируемый с радикальными экспериментами 1920-х. На этом примере можно говорить о возможности непривычного сочетания авангардных импульсов (ассоциируемых в среднем с марксизмом и секулярностью) и установки на богоискательство, богословскую позицию. Как

вам кажется, насколько уместным было соединение пафоса исторического авангарда и религиозности? Насколько такой синтез был успешен в начале XX века и каковы его перспективы сегодня?

А.Г.: Применительно к космизму, к его установке на диалог науки, искусства и веры, этот синтез мне кажется не просто закономерным, но и по-настоящему продуктивным. Продуктивным прежде всего для самого авангарда, более того — отвечающим его стремлению дерзко разбивать стреножающие, окостеневшие нормы, идти против всякого компромисса, изменять лик художественного творчества, веря в то, что вслед за искусством начнут меняться человек, жизнь и история. Такая дерзновенность, как это ни парадоксально прозвучит, присуща именно христианству, явившемуся самой радикальной революцией в истории человечества и самым авангардным мировоззренческим и духовным течением. Этот прорыв христианства в будущее, деятельный, активный характер его апокалиптики, устремленной к преображению мира, неоднократно подчеркивал философ-космист 1920-х гг. Валериан Муравьев. Русская активно-христианская мысль в лице Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева акцентирует дерзновенный характер Евангелия, взрывающего устоявшийся уклад смертного, разделенного мира, утверждает императив воскрешения. И этот ее радикализм оказывается близок деятелям авангарда. Да и в среде богоискательства, импульс которому дали идеи Федорова и Соловьева, скажем, у того же Н.А. Бердяева, автора книги «Смысл творчества. Опыт оправдания человека», было не меньше дерзновения, чем у автора «Философии общего дела». Чего стоит одно его заявление, что Бог может преобразить этот мир без человека, но Он не хочет этого делать без человека, Он ждет свободного и творческого ответа человека — и не как раба, а как сына и соратника.

Деятели русского авангарда созвучны активно-христианским мыслителям «болением за бытие», федоровским «печалованием» о мире, который «во зле лежит», стремлением к высветлению жизни, избавлению ее от зла и смерти. «Ввод в мировой расцвет» — в этом пафос творчества Филонова. И в этом нерв того художественно-религиозного синтеза,

который дает Василий Чекрыгин. Недаром его поэма в прозе «О Соборе Воскрешающего музея» начинается с образа человека-художника, встающего в центре мира, принимающего, как сказал бы Федоров, «вертикальное положение». Он видит Землю, Вселенную, Жизнь в состоянии распада, разорения и позора и стремится, по слову Алексея Толстого, «воздвигнуть течение встречное». Плач о бытии и человеке, о «гибели живого», попрании «красоты жизни» перерастает в творческий порыв спасти и преобразить мир, бьющийся в тисках энтропии. Человек-художник предстает «божественным мастером, воскресителем и великим архитектором неба, держателем вселенной»¹³. И это для Чекрыгина отнюдь не узурпация Божественных прав, а исполнение долга, который Творец налагает на человека.

Творчество Василия Чекрыгина, хотя и кажется особняком стоящим явлением, на деле выявляет глубокий религиозный пафос авангарда. Недаром и сам Чекрыгин, и Павел Фи-



Василий Чекрыгин «Участие науки в деле Воскрешения», 1921. Иллюстрация к рукописи «О Соборе Воскрешающего музея». Частное собрание.

лонов, и Аристарх Лентулов, и Сергей Романович использовали в своем творчестве поэтику русской иконы, и не только ее цветовую символику, но и ее работу с пространством, ее композиционный рисунок, а главное — выраженный в ней образ преображенного мира, явленного в формах, вещах, реалиях земной жизни. При этом они усиливали проективный пафос иконы: преображенный мир становился у них не просто объектом созерцания и молитвы, но проектом, нудящим к полноте воплощения. Именно так воспринимает икону Чекрыгин, и отсюда вытекает его концепция нового искусства, целью которого является «Построение Рая»¹⁴. И объединение «Маковец», в которое входил Чекрыгин и в котором он был главным теоретиком, раскрывает проективный смысл христианского искусства, придает ему новый импульс. Напечатанные в журнале «Маковец» статьи Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств», где выдвигался образ храмового, литургического действия как полноты синтеза художественных энергий, и Чекрыгина «О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства», где человек-художник предстает как «наиболее совершенный синтез живых искусств и деятель их воскрешающих сил в середине миростроительства»¹⁵, — это две створки, точнее, две опоры, на которых воздвигается эстетическая платформа этого объединения, выдвинувшего лозунг «Искусство — Жизнь». И недаром именно в период «Маковца» Павел Флоренский работает над большим трудом «У водоразделов мысли», главной задачей которого является антроподия и в главах которого развивается представление о человеке как возделывателе бытия, а его Труд и Культура предстают как проявление Логоса, как средоточие борьбы с энтропией. А космисты 1920-х гг. А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев, перекликаясь с Флоренским, рассматривают труд и творческое действие человека как орудие «организации мировоздействия», выводя их в эсхатологический план, ставя их целью воскрешение умерших, преображение мира в «новое небо и новую землю».

У Федорова и космистов искусство, источником импульсом которого является стремление к воскрешению и творчеству жизни

(вспомним древнегреческий миф о Пигмалионе и Галатее, вспомним мысли Федорова о начале искусства, связанного с сознанием смертности и скорбью об умерших, перерастающей в воскресительный — художественный — акт), не может осуществить это воскрешающее и житнетворческое задание без союза с другими областями человеческой деятельности, и прежде всего с наукой. Вспомним четырехчлен Федорова-Горского: религия задает высшую цель, искусство задает образ будущей преображенной реальности, наука — средства для осуществления, а трудовое усилие становится воплощением. Мне было бы интересно узнать, как уже современные художники видят перспективы взаимодействия искусства с другими областями человеческой практики?

А.Ж.: Мне кажется, что для современного художественного производства остается до сих пор актуальным федоровское разделение на птолемеевское искусство подобий и коперниканское искусство жизни. И возможное снятие этого противопоставления во вселенском, воскрешающем музее¹⁶. Аналогичную логику можно обнаружить, например, во влиятельной интерпретации авангарда Питера Бургера, который называл модернистским произведением то, которое остается на территории искусства, а авангардом — то, что нарушает границы, выходя в жизнь¹⁷. «Авангардисты нацелены на снятие искусства (в гегелевском смысле слова): искусство надлежит не просто разрушить, но перевести в жизненную практику, где оно сохранилось бы, пусть и в измененном виде»¹⁸. Стоит отметить, правда, в интерпретации Федорова речь идет уже не о социальных изменениях жизни, не о производственном дизайне или же возвращении художника на завод, но об амбиции влиять на биологические ограничения жизни, на выведенные за скобки онтологические основания мира. Мы можем найти этот взгляд, например, у Александра Богданова, который может при определенных усилиях быть представлен в качестве радикального художника-авангардиста, стремящегося воздействовать на тела зрителей напрямую, на биологическом, медицинском уровне, миную репрезентацию, миную социальные обстоятельства и даже психические особенности процесса восприятия.

Из всего этого можно сделать вывод, что и авангард, и наследующие ему практики, или линия коперниканского искусства — предполагают максимально возможную открытость искусства внешнему. Поэтому неудивительно, что мы можем найти в современном искусстве эксперименты с естественными науками или рефлексивное отношение к труду художника, к социальным аспектам, детерминирующим художественное производство. Однако, место религии, если возвращаться к вашему вопросу, долгое время занимала широко понятая политика, идея справедливости и построения справедливого общества. Думаю, здесь современное искусство лишь следовало магистральным линиям, намеченным философией, литературой и домодернистским искусством XIX века. С другой стороны, в первые десятилетия XXI века случился поворот к осмыслению религиозных верований и их влияния на художественные практики. Теология начала стремительно возвращаться. Прежде всего речь идет о конфессиях, не распространенных в Европе и США. Так опыт веры становится важным основанием для постколониальной критики, для построения альтернативных форм рациональности и смещения акцентов внутри эстетических систем в пользу ранее вытесняемых культур. С этой точки зрения при определенных условиях православие могло бы стать частью критического переосмысления отечественного искусства, которое в том числе может быть интерпретировано из постколониальной перспективы и освободительных практик. Опыт русской религиозной философии с критикой сложившихся устоев церкви как конкретного института здесь более чем уместен. Шаги в этом направлении делаются и сегодня. Так, Николай Смирнов говорит об отечественном марксизме, софиологии (упоминавшейся вами ранее) и двуверии (причудливом соединении православия и языческих практик, характерном для России) как подавляемой культурной специфике России. Егор Софронов в последнее время занялся исследованием возможностей актуализации практик теологии освобождения и перечитыванием с этой точки зрения опорных текстов философского канона.

Если же говорить о международном контексте, первое, что мне приходит в голову —

большая популярность модернизма арабских стран, который, во многом в силу религиозной специфики ислама, порождал особые версии абстрактного искусства. Но, пожалуй, новая волна футуристов, снижавших популярность в 2010-х даже в большей степени, соответствует намеченной Федоровым комбинации, особенно связи религии, науки и искусства¹⁹. Здесь наиболее известен и влиятелен опыт афрофутуризма, который опирается на системы рациональности и религию Африки²⁰. Но все же в последнее время интерес исследователей и художников начали привлекать другие сборки. Например, этнофутуризм, возникший еще в 1980-е в советской Эстонии, обращал большое внимание на финно-угорские шаманские практики и народную культуру, комбинируя это с достижениями лингвистической науки²¹. Галф-футуризм отражает специфику мусульманского мира и соединяет его с технологическими амбициями нефтяных гигантов²². Синефутуризм сложно представить без влияния конфуцианства и роли, которую религиозные верования играют в современном Китае²³. В продолжение этого логического ряда можно вписать и русский космизм. Ведь образ будущего у космистов безусловно укоренен в том числе в локальной религиозной специфике. Но интересно, что в случае с космизмом многие его теоретические интуиции начали воплощаться уже более века назад. В том числе в искусстве авангарда, которое стремилось к максимальной открытости.

А.Г.: Да, русский авангард был многолик. И апология активности, стремление к пересозданию мира у ряда его деятелей, особенно в послереволюционную эпоху, соединялись с прометеизмом. У «железного Гастева», в творчестве поэтов московской группы «Кузница» и петроградской группы «Космист», находившихся под сильным влиянием организационных идей А.А. Богданова, земной шар и Вселенная представляли аренной коллективной перестройки и перекройки, сознательной формовки жизни. Но и в этом активном и проективном, волевым натиске на мир была своя превращенная религиозность: «Благословен Труд! приход, / Его ступня легка, легка, / Благословен от рода в род / На все века, века» (Иван Филипченко), «Ныне восславим Молот /

БЕСЕДЫ

И Совнарком мировой» (Владимир Кириллов). Более того, разруха и голод эпохи Гражданской войны существенно меняли смысловые акценты и у этих поэтов, заставляя ставить вопрос об аксиологии преобразовательного действия человека: не просто борьба за социальную справедливость, но борьба за жизнь, причем во всей полноте, стремление преобразить и природу, и землю, и космос, превратив их в цветущий сад, спасти живую плоть мира от иссыхания, запустения, смерти. В этом расширении границ творческого действия человека деятели авангарда подавали руку Федорову и христианским космистам, тому же Сергею Булгакову, автору «Философии хозяйства» (1912), который видел в экономике богочеловеческое «домостроительство», космизирующее действие человека-художника, работающего со всей материей мира.

А.Ж.: Как сейчас обстоит дело с синтезом авангардности и религиозности?

А.Г.: Думаю, что перспектива такого синтеза вполне реальна и сегодня. Но для этого нужна масштабная перестройка сознания. Нужно перестать воспринимать христианство как «отживающую», «архаическую» религию,

стреножащую человеческую активность, нужно раскрыть христианство как религию творчества. Нужно новыми глазами прочесть и христианских космистов, и Иоанна Дамаскина, и отцов Церкви. А главное — Новый Завет. Снова вникнуть в Благою весть Христа-Воскресителя, Который дал человеку заповедь любви и совершенства и сказал со всей определенностью: «Верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14:12).

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Светлана Григорьевна Семенова (1941–2014) — российский философ, литературовед, историк русской мысли и литературы, доктор филологических наук, член Союза писателей России, исследователь и публикатор наследия Н.Ф. Федорова, специалист по русскому космизму.

² Тейяр де Шарден П. Введение в христианскую жизнь // Тейяр де Шарден П. Божественная среда. М.: Ренессанс, 1992. С. 200.

³ Флоренский П. Письмо В.И. Вернадскому // Русский космизм: Антология философской мысли. М.: Педагогика-пресс, 1993. С. 288.



Антон Видокль «Бессмертие для всех. Трилогия о русском космизме», 2014–2017. Кадры из фильма. Предоставлено автором.

⁴ Вернадский В. Автотрофность человечества // Русский космизм: Антология философской мысли. М.: Педагогика-пресс, 1993. С. 288.

⁵ См.: Режабек Б. Учение о ноосфере для широкого круга читателей. М.: ИНРИ, 2015. С. 7.

⁶ См.: Шичалин Ю. Нус // Новая философская энциклопедия. Электронный ресурс. Доступно по <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHd77bc8ec81b43a6690ced7?p.s=TextQuery>.

⁷ Флоренский П. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М.: Мысль, 2000. С. 440.

⁸ Федоров Н. Собрание сочинений. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. С. 239.

⁹ Федоров Н. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Прогресс, 1995. С. 401.

¹⁰ Подробнее сложность с рецепцией космизма в интернациональном контексте обсуждалась в беседе Видокле, Симаковой и Жилыева «Cosmic doubts» в «Art Without Death: Conversations on Russian Cosmism», Sternberg Press, 2017. В переводе на русский язык беседа доступна в книге «Граждане космоса. Русский космизм в фильмах Антона Видокле», Ад Маргинем, 2022.

¹¹ Горский А. Сочинения и письма. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 399, 408.

¹² Филонов П. Теория аналитического искусства. Канон и закон. Доступно по <https://textarchive.ru/c-1160930-p8.html>.

¹³ Чекрыгин В. О Соборе Воскрешающего Музея // Н.Ф. Федоров: pro et contra. М.: РХГА, 2008. С. 718.

¹⁴ В.Н. Чекрыгин Н.Н. Пунину. 7 февраля 1922 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: РА, 2005. С. 217.

¹⁵ Чекрыгин В. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: РА, 2005. С. 233.

¹⁶ «Переходом от искусства подобия к искусству действительности, от искусства птоломеевского к искусству коперниканскому должен служить музей всех наук, соединенных в астрономии, то есть музеи с вышкою и в связи с храмом-школою, — с вышкою для наблюдения над падающими звездами, то есть для наблюдений над продолжающимся строением мира, а вместе и падением его, а также и для наблюдений метеорических, переходящих в опыт, в действие, чрез обращение военного искусства в естествоиспытательное». Федоров Н. Искусство подобий (мнимого художественного восстановления) и искусство действительности (действительное воскрешение) // Авангардная музеология. М.: V-A-C press, 2015. С. 115.

¹⁷ Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014.

¹⁸ Там же. С. 77.

¹⁹ См.: Armen Avanessian: Ethnofuturisms in the Future. Доступно по <https://www.youtube.com/watch?v=L4X21rlmPrQ>.

²⁰ См. специальный номер журнала «Black Theology», Volume 19, Issue 3 (2021) «Afrofuturism, Afro-pessimism and Black Religious Thought: Conceptualizing Ideologies of Race, Religion, Gender and Sexuality in the 21st Century». Доступно по <https://www.tandfonline.com/toc/yblt20/19/3>.

²¹ Kreuger A. Ethno-Futurism: Leaning on the Past, Working for the Future // Afterall Journal 43, 2017. Доступно по <https://www.afterall.org/article/ethno-futurism-leaning-on-the-past-working-for-the-future>. Тот же материал в полном объеме доступен по <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/692561>.

²² См.: Lew C. Y. Back to the Futurist. Доступно по <https://whitney.org/essays/sophia-al-maria>.

²³ Bäckström D. M. K. Religious Ecology and Sinofuturism. Projekt Verlag, 2019.

Анастасия Гачева

Родилась в 1966 году в Москве.

Исследователь космизма, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, зав. отделом музейно-экскурсионной работы Библиотеки № 180 им. Н.Ф. Федорова, преподаватель курса «Эстетика космизма» в Высшей школе «Среда обучения».

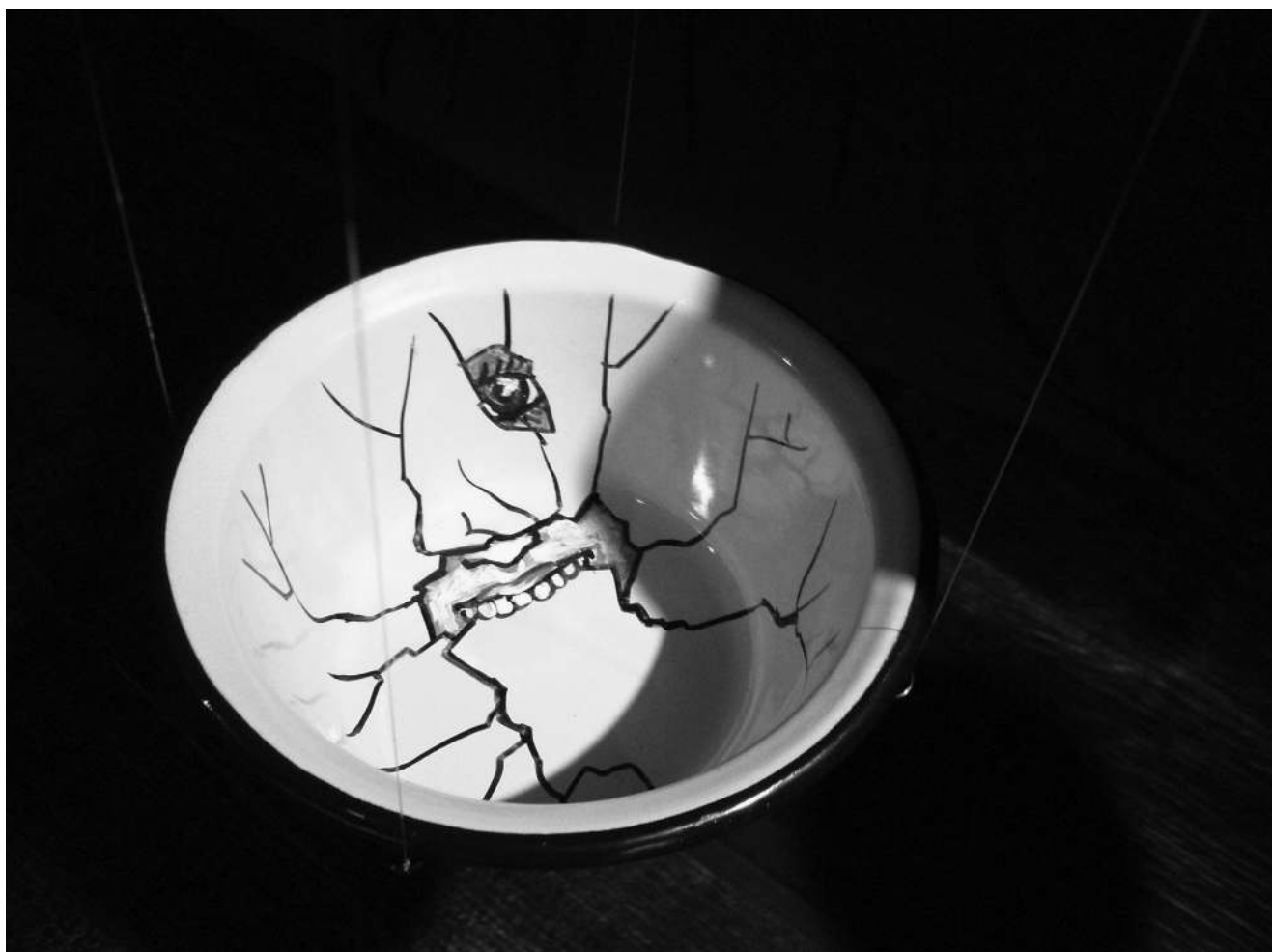
Живет в Москве.

Арсений Жилыев

Родился в 1984 году в Воронеже.

Художник, музеолог, один из организаторов Института Овладения Временем.

Живет в Венеции и Москве.



Материал иллюстрирован: Георгий Литичевский «Летающие тарелки», 2011. Инсталляция в галерее «Агентство Art.Ru», Москва. Предоставлено художником.

Георгий Литичевский

Аутотрофия: апология и апофатика

Воспоминание о будущем

Так назывался фильм, который показывали во всех кинотеатрах в начале 1970-х. В жанре научпоп в нем рассказывалось о том, что культуру и цивилизацию на Землю принесли инопланетяне. В эффектном названии-инверсии будущее изымалось из времени и, если угодно, из истории и получало пространственный статус. Земля представлялась как юдоль пассивного прошлого, да, пожалуй, и настоящего, а царство будущего с его неисчерпаемым потенциалом перемещалось в бескрайние просторы космоса. Характерно, что даже в таком контексте, и так пере-интерпретированное, «будущее» не потеряло своего значения безсловной ценности.

В фильме Адама Кертиса «Гипернормализация» (2016) тупик, в который зашла современная цивилизация, объясняется как раз исчезновением будущего, повсеместной утратой ясных представлений о нем, которые еще совсем недавно были у всех и первую половину XX века вели за собой все движущие силы человечества. В 1970-е положение начинает меняться, и устремленность в будущее уступает место желанию сохранить сложившееся статус-кво или гипернормализации. Английский кинодокументалист позаимствовал этот термин из понятийного аппарата Алексея Юрчака, подвергнувшего анализу позднесоветскую культуру эпохи застоя. Такой же застой, но уже планетарного масштаба, представлен в фильме Кертиса, и объясняется он игнорированием проблемы будущего. В частности — провал массовых движений прошлого десятилетия, таких, как «арабская весна» или «оккупай», объясняется именно отсутствием у них отчетливых представлений о будущем.

Ален Бадью смотрит на ситуацию более оптимистично. Он приветствует все эти движе-

ния независимо от того, провалились они или нет. Если провалились, наверное, будут другие. Главное, что это снова стало возможно. И отсутствие ясного образа будущего — скорее, преимущество, чем недостаток. Никакой фантом обязательного будущего не довлеет над освобожденной событийностью. Бадью уже приветствовал «смутную событийность 60–70 годов»¹. Вот и теперь — пробуждаются «мириады возможностей». Эта ситуация получает у французского мыслителя характеристи-



ТЕКСТ ХУДОЖНИКА



ку «пробуждения истории», и ей он посвящает книгу «Le réveil de l'histoire» («Пробуждение истории»)².

Мириады летающих тарелок

Ностальгия по будущему и ностальгия по истории могут сосуществовать — сочетаться на равных или превалировать одна над другой, но можно ностальгировать и по чему-то одному, пренебрегая другим. Возможна, например, ностальгия по будущему как модификация ностальгии по эсхатологии. Таким неоесхатологическим учением в век позитивизма и материалистической науки стал русский космизм. Был у него и свой апокалиптический антипод — космоцизм Лавкрафта. Но если в пределах массовой культуры нигилистическая антиутопия опережает по популярности благую весть о всеобщем воскрешении и переселении в Космос, то в интеллектуальных кругах лидируют последователи Николая Фе-

дорова. Симптоматично оживление интереса и современного искусства, и музейного мира к этой мечте об окончательном решении проблемы земной истории и счастливом перемещении на просторы космического всеобщего бессмертия. Я уже писал о выставке, посвященной русскому космизму, в берлинском Доме культур мира³, а зимой 2021–2022 подобная выставка проходит уже в ГРМ. Кроме этих масштабных музейных инициатив, состоялись также немало персональных и групповых проектов поскромнее.

Прошедшее десятилетие ознаменовалось для меня участием в нескольких выставках на эту тему. Так, в 2011 году я участвовал в выставке «Русский космизм» художественного движения «ВГЛАЗ» в галерее «АгентствоArt.ru» на Озерковской набережной, организованной Георгием Острецовым. А в 2019 году стал одним из двадцати художников, собранных тем же Острецовым в галерее «ГУМ-redline» на выставке «Философия общего дела», позаимствовавшей название у федоровского учения. В помещении галереи и на площадке ярмарки CosMoscow мною были представлены холсты с образными вариациями в эстетике комиксов и стрит-арта на тему этимологического родства понятий космоса и косметики, то есть украшения. Мифологический базис общих представлений о космосе, заключенный уже в его наименовании, неизбежно провоцирует к дальнейшему обновленному мифотворчеству.

В 2010 году меня интересовали те логические противоречия, с которыми неизбежно должны были столкнуться антропология и эстетика космизма, как программы по переселению бессмертного человечества в беспредельное пространство Вселенной. По моему предположению, человек, каким мы его знаем, был сформирован именно в земной среде обитания, на которую он уже не сможет рассчитывать в своей вечной космической одиссее будущего. Нужно быть готовым к радикальному трансгуманизму — не просто к новому, а к сверхновому человеку с фундаментально измененными внешними формами и внутренним содержанием. Собственно говоря, покидая свою родную планету, человек сам становится инопланетянином. Принято считать, что инопланетяне перемещаются на летающих тарелках. Я же в своей инсталляции представил самих усовершенствованных людей будущего в виде

летающих тарелок, в роли которых выступили эмалированные тазы. На них эмалевыми красками были нарисованы лица, которые могли напомнить о фаюмских портретах. Возникая из глубин тазиков, из-под «растрескавшейся» эмали, они «поедали» эти самые тазы и, следовательно, самих себя. На самом большом тазике, на «обломках» эмали, нарисован объяснительный комикс. Это воображаемая лекция профессора Вернадского, излагающего свою теорию аутотрофии, то есть автономного питания, если угодно, самоедства. В самом деле, в условиях бесконечной безвоздушной невесомости новолуды космизма будут оторваны и от среды своего привычного питания. Все обычные внешние и внутренние органы атрофируются, человек превратится в утопическое «тело без органов», в идеальную летающую тарелку, к тому же тарелку-самобранку, точнее, самоедку, научившись преобразовать вселенский вакуум в оптимальную питательную энергию.

Негативный субъект

В инсталляции, посвященной аутотрофии, можно увидеть и метафору автономии искусства. Когда Вальтер Беньямин говорил о негативной теологии искусства, он имел в виду эту автономию, которая для него синонимична идее «чистого искусства». Причем слово «негативная» не содержит в себе никакой уничижающей оценки. Негативная теология в западной традиции (от Николая Кузанского до Канта) является аналогом восточного апофатического богословия. Оценка содержится уже в самом упоминании теологии, в приравнивании автономии искусства к религиозному культу, который, впрочем, по убеждению Беньямина, обречен: «эпоха технической воспроизводимости лишила искусство его культового основания», и «навсегда развеялась иллюзия его автономии»⁴.

Слово «навсегда» было, конечно, произнесено слишком поспешно. Защитников автономии искусства находилось впоследствии



ТЕКСТ ХУДОЖНИКА



еще немало. Причем аргументация и идеи автономии могли принимать самые неожиданные формы, даже без прямого ее упоминания. Например, заявление Бадью, что «субъект художественного процесса — это не художник («гений» и т.п.). В действительности точечными субъектами искусства являются произведения»⁵ — выглядит как экстремальная модификация идеи художественной автономии. Уже не сообщество посвященных автономно по отношению к толпам профанов, а само искусство, пусть даже в смутной событийности «художественного момента», автономно по отношению к любым сообществам. Так появляется основание и для новой теологии искусства — то ли апологетической, то ли апофатической.

Возлагая большие надежды на технический прогресс как гарант эмансипации искусства от культового прошлого и на технику как на ресурс новых эстетических понятий, которые не смогут быть использованы

«для фашистских целей», Беньямин, впрочем, не настолько поддавался радужному самообольщению, чтобы не видеть в идеализированной технике вообще никакой опасности. Он даже считал возможным «мятеж техники» (разумеется, при попустительстве, а то и подстрекательстве адептов культа *l'art pour l'art*), принимающий формы империалистической войны. При этом делались замечательные оговорки — «вместо того, чтобы строить водные каналы, она (взбунтовавшаяся техника) отправляет людской поток в русла траншей»⁶ — и это буквально пару лет спустя после постройки Беломорканала. Несправедливо на одного Беньямина возлагать ответственность за дальнейшее обожествление или демонизацию техники, но, пусть имя им легион, он, конечно, один из тех, кто приоткрыл двери в храм новой религии. То, что он сделал это невольно и даже вопреки собственным намерениям, мало что меняет.

Апофеоз овощного супа

На смену размножившимся впоследствии страхам и суеверному ужасу перед грядущим бунтом машин, восстанием роботов, предательством компьютеров, характерным для позднеиндустриальных и раннекибернетических эпох, в новейшее время высокой информатики и социальных сетей приходят и новейшие апокалиптические ожидания. А с ними и новые религии, разумеется, ультраматериалистические. Например, датаизм, описанный в бестселлере прошлого десятилетия, трилогии Юваля Харари⁷, популярно толкующей о судьбах и перспективах человеческой истории. Подобно русским космистам израильский историк допускает даже реальную возможность решения проблемы бессмертия. Но, в отличие от наших федоровцев, Харари не верит в философию общего дела. Напротив, он убежден в том, что дорогостоящие технологии бесконечного продления жизни будут приватизированы, а будущие бессмертные сформируют весьма ограниченный круг избранных, абсолютно закрытый. Однако если будущее бессмертие — это все еще будущее, хотя и не такое далекое, но все еще гипотетическое, то датаизм — это уже наступившее будущее. Так называется современная религия данных или алгоритмов, которую исповедуют все, независимо от того, знают они об этом или нет.

Значение загадочного слова «алгоритм» Харари объясняет, приравнивая его к рецепту, например, овощного супа. Человек и человечество в целом — это тоже алгоритм или система обработки данных. В случае человечества речь идет о чем-то гораздо более сложном, чем воспроизводство или репродукция овощного супа, хотя если угодно, то фигурально выражаясь, о том же супе, но повышенной сложности. Стремясь к росту эффективности решения стоящих перед ним задач, совершенствуя самопознание как алгоритм, человечество само себя заменит на более эффективную систему обработки данных. Перспективы всемирного интернета всех вещей и исчезновения вида *Homo sapiens*, после того как его миссия выполнена, вовсе не радуют историка-скептика. Сопровождающемуся алгоритмизации живому, не редуцируемому к интеллекту сознанию он предлагает практики медитации.

Их, в свою очередь, он пытается реабилитировать и отместить неизбежные ассоциации с эзотерикой и экзотическими культами.

Однако перед лицом угрозы внезапно очутиться в безбрежном океане всемирного овощного супа можно, пожалуй, и отбросить чрезмерную щепетильность. Непробиваемой правильности космично-кухонной рецептуры можно противопоставить упорно ускользающую от правил художественную кулинарию. Прецеденты уже были — например, лучистая кухня Гончаровой и Ларионова. Всевозможные теологии искусства тоже не так уж страшны и одиозны. Нужно только, не забывая, что это всего лишь искусство, приравнять их к поваренным книгам художественных антирецептов. Хлебать лучистую похлебку нужно, разумеется, из летающих тарелок.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бадью А. Манифест философии. Доступно по https://filosoff.org/wp-content/uploads/2017/04/manif-test-filosofii.-alen-badju-filosoff.org_.pdf.

² Badiou A. Circonstances, 6. Le R veil de l'Histoire. Paris: ditions Lignes, 2011.

³ Литичевский Г. 100 и 500 // «Художественный журнал» №104 (2018). Доступно по <http://moscowart-magazine.com/issue/72/article/1572>.

⁴ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиаум Культурный центр имени Гете. 1996.

⁵ Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла. Доступно по http://www.al24.ru/wp-content/uploads/2014/10/бад_11.pdf.

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.

⁷ Харари Ю. Sapiens. Краткая история человечества. М.: Симбад, 2017; Харари Ю. Homo Deus. Краткая история будущего. М.: Симбад, 2018; Харари Ю. 21 урок для XXI века. М.: Симбад, 2019.

Георгий Литичевский

Родился в 1956 году в Днепропетровске.

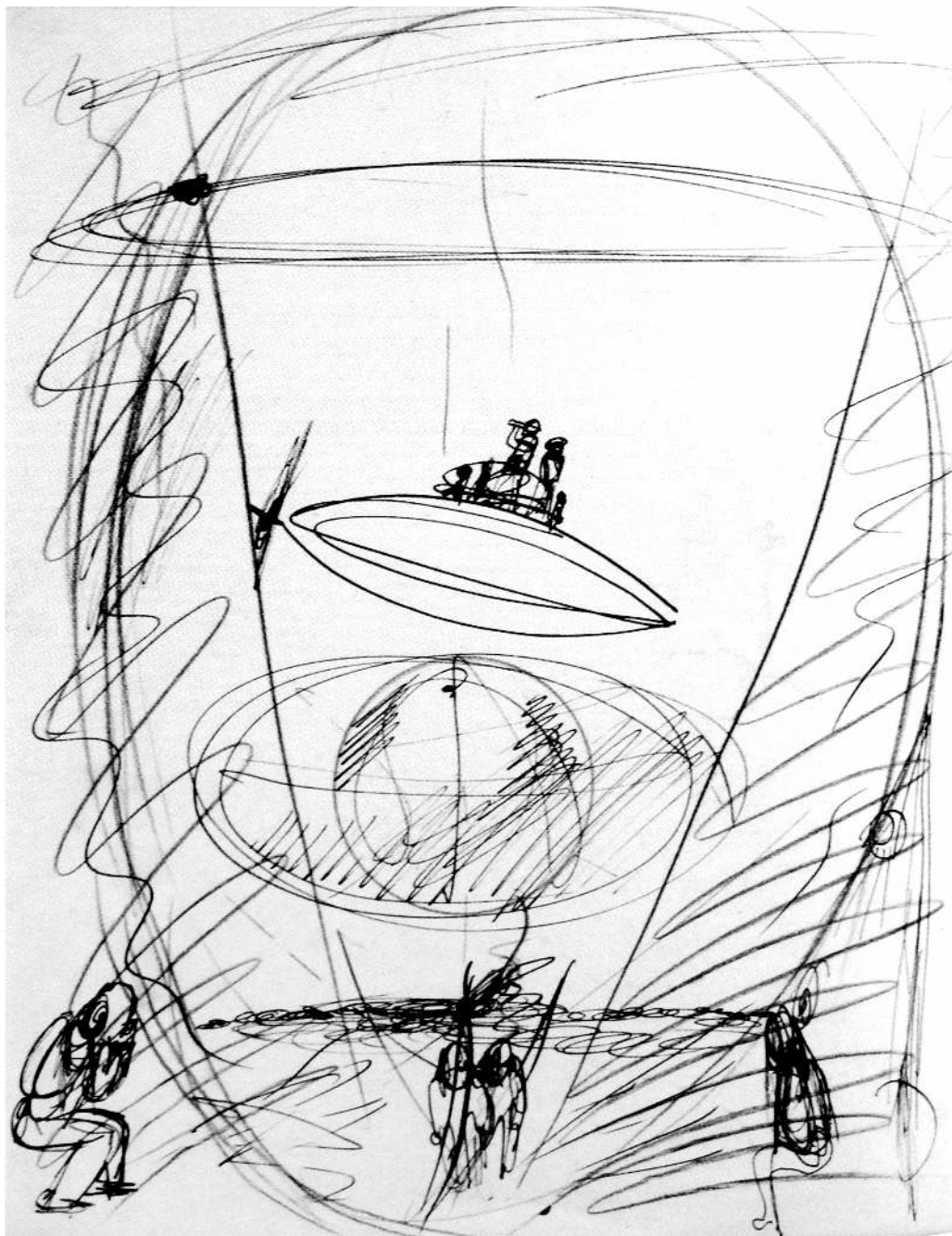
Художник, художественный критик.

Участник многочисленных групповых

и персональных выставок.

Член редакции «ХЖ».

Живет в Москве и Нюрнберге.



Соломон Никритин «Овальная композиция. Путешествие», 1928.

Кети Чухров

Аналогия в космизме и коммунизм

1 Почему аналогия

Есть три основные причины обращения к космизму. В условиях жесткой локализации, когда даже деколонизация и эмансипация достигаются через лексикон политики идентичности, а планетарные теории оказываются квази-коренными мифологиями, космизм предоставляет возможность для универсалистского и космополитического измерения. После неоправдавшихся надежд альтер-глобализма космизм позволяет обрести перспективу, которая выходит за границы Земли, «земного шара». В этом первая причина. Вторая причина кроется в том, что, несмотря на приверженность к радикальному техническому и биофизическому экспериментированию, космизм никогда не отвергал роль человека и, более того, сохранял его субъектность, даже в том случае, если человечество ожидают радикальные эволюционные или биогенетические трансформации. Третья причина обращения к космизму: русский космизм развивает доктрину общности, которая наряду с тесными связями с христианством и церковной эсхатологией имеет много сходств с коммунистическим проектом. Таким образом, повторное обращение к космизму позволяет нам выявить отношения между всеми тремя проектами: не только между космизмом и коммунизмом, но и между космизмом и христианством, а также между коммунизмом и христианством.

Хотя космизм в значительной степени происходил из конфессиональной религии, впоследствии он значительно отстранился от нее. Тем не менее, в отличие от коммунизма или христианства, он не стал в полной мере функционирующим политическим органом ни социальной эмансипации, ни философской

мысли. Космизм оставался смесью теологического учения и научного и технологического исследований, предвосхищая позитивистские формы биополитики. Расхождения космизма с постулатами коммунизма и христианскими догмами крайне важны, но я начну с того, что их объединяет.

Ницше пытался решить проблему мелкобуржуазной, мещанской жизни посредством крайнего нигилизма Сверхчеловека, который обособляется от общества на вершинах независимой, одинокой власти. Сверхчеловек, подобно Фаусту, возвышается над человечеством, чтобы с презрением порицать обыденность жизни. Марксизм является антиподом такой программы. В противоположность возвышению отдельного Сверхчеловека, в марксизме политическое восхождение и познавательный прорыв — это коллективные события, программируемые в социальном измерении коллективным субъектом и во имя него. В этом случае «подъем» — познавательный, социальный и экзистенциальный — должен стать возможным для всех угнетенных. Христианские предпосылки схожи с марксистскими тем, что Христос, несмотря на свою «божественность», согласился уподобиться униженным и оскорбленным. Именно в этом смысле Сверхчеловек Ницше — антихрист. Познавательное совершенство и нигилистическое возвышение Сверхчеловека Ницше и фаустовского прометеанства отличаются от аналогических вознесений святых или Христа, или от восхождения угнетенных в условиях коммунизма, которые достигаются путем умаления и растворения себя среди других. Следовательно, космизм важен именно тем, что он оказывается между двумя радикальными проектами универсализации, христианством

АНАЛИЗЫ

и коммунизмом, которые заставляют своих приверженцев подняться над «голой» жизнью, цитируя Беньямина¹.)

Идея восхождения — аналогии — телеологична, целесообразна и нуждается в направленности. В послевоенной западной философии теология попала под подозрение, будучи обвиненной в том, что является формой идеализма и сообщницей властных дискурсов. Мы наблюдаем это в подходе Альтюссера к Марксу и Гегелю, в психоанализе — с его критикой суперэго и идеи искупления, а также в постструктуралистской критике телеологии, которая якобы неизбежно приводит к принуждению и деспотизму. От Сартра до Лакана, от Делёза до Фуко идея блага могла быть лишь ложной претензией, скрывающей волю к власти. Следовательно, сопротивление мнимому благу, чтобы быть эффективным, должно было быть демоническим и «порочным». Зловещее утрирование альтернативных форм порочности становится методом современной эмансипации; свобода реализуется посредством еще большего отчуждения, путем дальнейшего отчуждения отчуждения. У этой стратегии есть разные названия: «зависание» (*suspendedness*) и «бездосновность» (*groundlessness*) у Сартра и Нанси; «декомпозиция» (*decomposition*) и «диссоциация» у Гваттари; возвращение в Платоновскую пещеру у Делёза²; апология хаоса, алеаторики и броска костей вместо следования установленному порядку в работах композитора Пьера Булеза. Все эти эпистемы были сконструированы в рамках критической теории в контексте языков сопротивления и освобождения, возникших после 1968 года.

Особенно важно в этих эпистемологиях условие падения. Вместо того, чтобы прославлять неизбежное превосходство бессмертной души над телом, упор на падении становится протестом против фаллоцентризма Отца, Человека, Логоса, Языка и Дисциплины. Падение начинает ассоциироваться с солидаризацией с угнетенными и эксплуатируемыми. Падший, девиантный человек и его субверсивное тело становится самым креативным телом; его диссенсус разворачивается в режиме зловещей эстетизации упадка. Принцип общности определяется для угнетенных правом на падение, на распад, диссоциацию и предьявление

различных способов падения; право стать сообществом оставленных солипсистских индивидов противопоставляется контролируемой и оптимизированной социальной инфраструктуре³. В качестве метафоры подобной формы сопротивления можно было бы обратиться к образу люмпен-пролетариата, подробно описанному Марксом в «18 брюмера Луи Бонапарта»⁴. Но только если представить, что вместо критики этой социальной прослойки богемных отщепенцев, — которые могут быть эмансипированы только при условии сознательного слияния с пролетариатом, — Маркс заявил бы, что социальная деградация и потакание своим порокам у люмпен-пролетариата на самом деле являются манифестацией его способности сопротивляться; постольку-поскольку добровольное этическое падение — и является для них эмансипацией.

Прометеевские теории акселерации, напротив, олицетворяют тенденцию, противоречащую богемному этико-эстетическому упадку. Несмотря на сходство с космизмом, теории акселерации отличаются тем, что провозглашают прогресс и продвижение постчеловеческого интеллекта способами, усиливающими отчуждение и дегуманизацию. Космология акселерационизма подразумевает тотализацию внешнего, остранившего: отсюда и параллели между акселерационизмом и нигилизмом Ницше вкупе с фаустианизмом. Для русского космизма же образцы для подражания — не Фауст или Сверхчеловек, а Христос и Корделия, которые усердствуют во имя преодоления отчуждения. Таким образом, для космизма общественным идеалом является все-таки раз-отчужденная вселенная, которая может быть «домом» — родом всеобщего обитания (вселять/вселенная), — а не бесконечно расширяющейся пустотой, завоеванной передовым интеллектом. Космос русского космизма конечен. Для послевоенной западной мысли раз-отчуждение в условиях отчуждающего труда невозможно. Для космизма же родство как радикальная форма отчуждения — обязательное условие универсализма; оно определяет общее дело и всеобщий труд глобально и транснационально. В коммунизме раз-отчуждение реализуется посредством искоренения разделения труда и частной собственности. В обоих случаях —

космизма и коммунизма — целью является не просто расширение ареала для интеллекта или универсального технологического совершенства. Скорее, цель состоит во всеобщей коммунизации с максимальной степенью раз-отчуждения; а технология — лишь средство для этой цели.

2. Космизм между коммунизмом и христианством

Итак, для космизма и коммунизма эмансипация состоит в практике восхождения, в аналогии — которая есть проект всеобщего блага. В этом проекте вместо противостояния злу мы имеем дело с утверждением блага. Это не означает, что такие притязания всегда проходят гладко. Это просто гарантия того, что проект, в котором благо и не-отчуждение полагаются как цели для достижения, осуществим. Согласно этой логике, распределение зла и добродетели происходит не как борьба между двумя силами: хорошей и плохой. Зла просто не существует. В рамках этого способа мышления (который является неотъемлемой частью Евангелия и классической патристики) зло жизнеспособно только если его видят и признают существующим. У зла нет онтологии. Оно не обратная сторона добра. Падение Адама существует только в его собственном грехе, как последствие добровольного выбора в пользу согрешения, после того, как ему была дана свобода, чтобы быть подобным Богу. Итак, есть только одна сила — благо (добро); а то, что не является добром — это его недостаток или отсутствие. Таким образом, сопротивление злу как таковому скорее подтверждает его, а не искореняет.

Как было замечено, основные «союзики» космизма — христианское богословие и коммунизм. В то время как параллели космизма с коммунизмом считаются прогрессивными, его пересечения с христианством часто игнорируются при интеграции наследия космизма в современную критическую мысль. Тем не менее, эти связи космизма с христианством необходимо учитывать не только для описания генеалогии космизма, но также и для выявления его отклонений от христианства. Концептуально и онто-этически отклонения космизма от христианства и от коммунизма

коррелируют между собой. (То есть то, в чем космизм отклоняется от коммунизма, схоже с тем, в чем он отклоняется и от церковного христианства.)

Одержимость космизма воскрешением воодушевлена целью достижения высшего уровня самосознания. Такой уровень может быть достигнут тогда, когда даже грешники получают спасение в *новой жизни* (*nuova vita*) — в небесном царстве благодати. Ко времени Второго пришествия Христа освобождение от греха позволит даже грешникам войти в райскую вселенную. Тем не менее, вопрос ведь не только в воскрешении чьей-то жизни, но и в качестве той жизни, которой можно достигнуть при воскресении. Необходимые приготовления к космологической вечности имеют не только биотехнический и социальный характер, но также этический и теургический, в том, что касается содействия будущему труду Христа в воскресении человечества и, таким образом, подготовки человечества и вселенной к Его пришествию. Цель космиз-



Соломон Никритин «Телескоп», 1920-е.

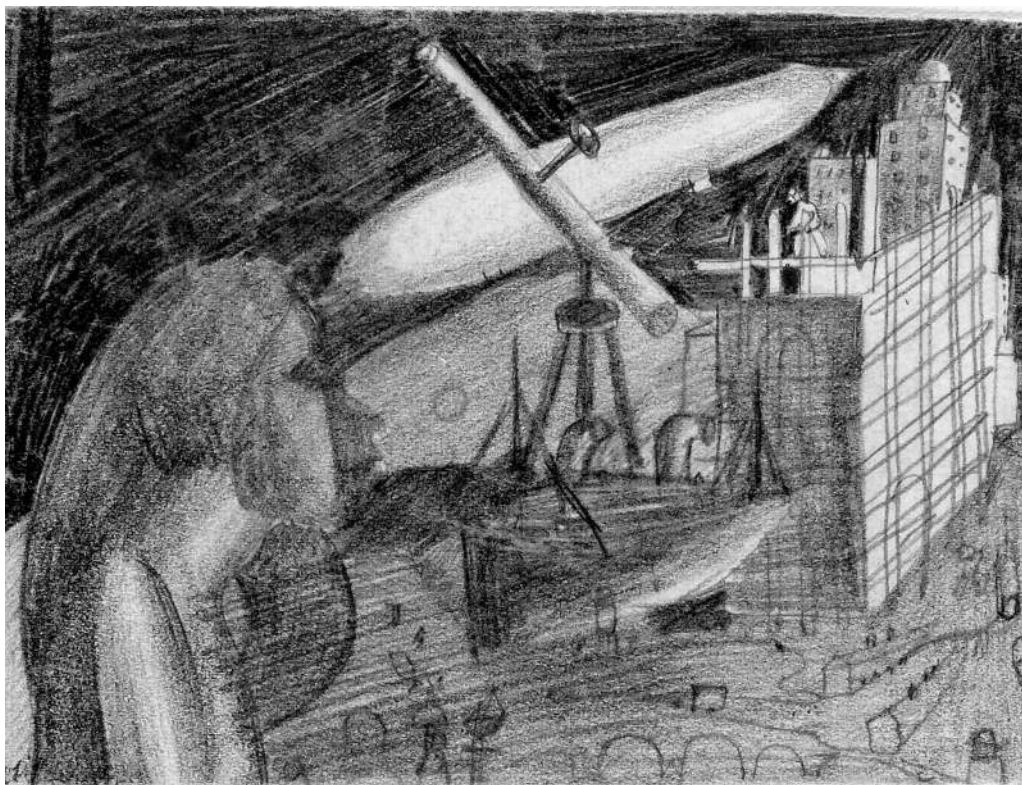
АНАЛИЗЫ

ма, какой представляет ее Федоров, состоит в том, чтобы все люди взяли на себя обязательство выполнить задачу Христа по возвращению рая для падшего человечества; то есть она (эта цель) в достижении всеобщей анагии — в возвышении всех до состояния утраченной праведности Адама и Евы. Загробная жизнь, которая раньше могла быть достигнута только посредством смерти, становится обычным, организованным совместным с Богом производством. Бессмертие поэтому — не просто биотехническое достижение, а скорее, обретение безгрешности в воссоединении тела и разума, как предсказано Вторым пришествием⁵.

Однако, с точки зрения христианского богословия, кое-что в оптимистическом проекте космизма продолжает вызывать вопросы.

Космизм сохраняет авторитет Бога, но стремится самостоятельно осуществлять Божьи за-

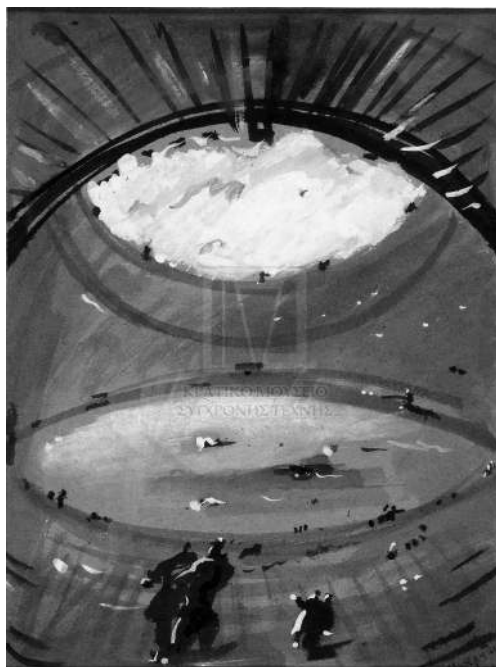
мысли. Поэтому он игнорирует проповеди об ожидании Божьей благодати. Федоров подчеркивает важность роли Бога, но заявляет, что все человечество способно к божественности как бы заранее, здесь и сейчас, *in situ* — то есть человечество должно запустить проект глобальной инженерии и универсальной литургии от имени воли Бога. Однако, в христианских проповедях это невозможно, так как благодать достигается не посредством прометеевской смелости, а через смирение. И не имеет значения, насколько праведным и прилежным был слугитель бессмертия, ведь когда он/а предстает перед Богом, прощение его грехов зависит не от того, как или сколько он трудился во имя бессмертия, а от того, сокрушено ли его (ее) сердце при этом труде. Это означает, что искупление грехов зависит не от человеческой воли, труда или суммы благих дел, а от Божьего усмотрения и мило-



Соломон Никритин «Композиция с телескопом», 1920.

сердца, которые требуют от людей постоянно осознавать свою греховность и потребность покаяния. Эта работа покаяния и кротости перед Богом не имеет конкретной формулы или правил; она, скорее, представляет собой бесконечную борьбу против нашей врожденной греховности. Спасение предполагает непрекращающуюся исповедь, постоянную работу по самопреобразованию (также известному как «метанойя») и причастие. При таком режиме человечество не может заключить договор с Богом о совместном производстве или со-организации рая как коллективного проекта. Федоров в основном избегает этих тонких экзистенциальных компонентов, свойственных традиционной литургии, обращаясь вместо этого к идее новой глобальной литургии, понимаемой как своего рода тотальная конструктивистская работа нравственного наизидания и биотехнологического регулирования. В космизме Федорова как бы нет места провалу.

Для христианина, напротив, аналогия заключается в осведомленности о провалах, в решимости предпринять еще один шаг, несмотря на возможный самый большой провал, которым является человеческое падение. Духовный подъем в аналогии невозможен без осознания неизбежности провалов при восхождении. Это постоянное самоотречение, незаменимое для аналогии, воплощено в высказывании из Евангелия от Матфея (5:3): «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Божие». Антоний Сурожский, митрополит Российской православной церкви в Великобритании, интерпретирует это утверждение как указание на отчаянную неспособность сделать что-либо без Божьего благословения и милости, поскольку все, что было сделано, можно приписать только щедрости Бога. Человек блажен тем, что он нищ духом, потому что признает, что ему Святого Духа может только не хватать, и он не может не быть обделен духом. С этой точки зрения, федоровское воскрешение и тотальная литургия проблематичны, потому что до Второго пришествия не хватка духа и недостаток божественной любви неизбежны. Если это так, как же тогда христиане, не способные не испытывать недостатка в духе и любви, смогут осуществить христологическое воскрешение?



Соломон Никритин «Архитектоника», 1920-е.

В работах Андрея Платонова (в романах «Чевенгур», «Котлован» или «Джан») истинными коммунистами считаются именно те, кому недостает коммунизма — то есть, те, кто не ощущают себя полностью и совершенно коммунистами. Коммунистическое смирение перед историей и христианское смирение перед Богом как будто бы стоят в оппозиции по отношению к не-диалектической убежденности космизма, которая лишена разрывов и парадоксов. В то время как космизм изначально ставит перед собой теургическую цель, т.е. победу над грехом и синергетическую ассимиляцию людей с Христом, впоследствии он концентрируется в основном на биофизической и биотехнической оптимизации, демонстрируя открытую враждебность к философии. Для Федорова философия не что иное, как языческая софистика, в то время как для Александра Богданова она — всего лишь симптом недостаточного понимания научной организации. Космизм также отрицает те аспекты богословского мышления, которые затронуты сомнением, неизведанным или со-

АНАЛИЗЫ

бытием; это так, даже несмотря на то, что научная проектность космизма в значительной мере остается в рамках религиозной поэтики. И все-таки космизм игнорирует богословский горизонт христианства, а философскую спекуляцию отклоняет с целью эффективного планирования. Космизм, таким образом, пытается преследовать те же цели, что и христианство, коммунизм и философия, в той мере, в какой они стремятся к истинности бытия и реализации всеобщего блага, но опускает неизбежные концептуальные и практические противоречия, встречающиеся на пути к достижению всеобщего блага.

Другими словами, то общее между коммунизмом, христианством и философией, чего не достает космизму — это эсхатология, обусловленная событием. В христианстве, коммунизме и философии *nuova vita* не запрограммирована и не организована; она прорывается через необратимое событие. Хотя философия и богословие могут впоследствии подтвердить «истинность» событий, они не предписывают и не проектируют это заранее. Для христианства примерами таких радикальных эсхатологических событий являются Распятие, Воскресение и Второе пришествие. Для коммунизма тоже существует такое центральное событие — это социальная революция.

Событийность (eventality) конструируется диалектически, обнажая сомнения, парадоксы и противоречия. Но она может оказаться и позитивистским спекулятивным проектом, как это часто случается в современных техно-футуристических проекциях. Хотя космизм — это нечто большее, чем просто механистическое технологическое планирование, он не допускает возможности существования разрыва между бытием и сознанием как проблеме, образующую философскую диалектику.

Ленин и многие другие советские марксисты отрицали позитивизм Богданова. Хотя они и соглашались с ним в том, что естественные науки выполняют чрезвычайно важную функцию, но также утверждали, что философию ими не заменить. Марксистское представление о том, что бытие независимо от сознания и предшествует ему, предполагало определенную философскую гносеологию или метафизику познания. Вещи и действия предопределены гегелевским инобытием (*Anderssein*),

несобственным бытием. Как утверждал советский философ-марксист Эвальд Ильенков, ссылаясь на ленинскую критику Богданова и эмпиризма: «Водород и электроны не идентичны гносеологическим вопросам концептуализации водорода и электронов»⁶.

Простые данные невозможно познать без гносеологических средств обобщения, а обобщение всегда влечет за собой противоречие. Не ограничиваясь работой с фактами естественных наук, философское обобщение включает в себя диалектическое исследование объективного материального мира со всех, часто спорных, сторон⁷. С этой точки зрения, противоречия между абстрактным и конкретным не могут быть разрешены посредством техно-натуралистических изоморфизмов, которые происходят из биологических или физических законов, затем применяясь к общественной жизни (подобно богдановской «тектологии», всеобъемлющей науке организации)⁸. Как пишет Ильенков: «Без диалектического совмещения относительного и абсолютного в составе научного знания ни о какой объективности и ни о какой всеобщности знания говорить не приходится. Объективную истину тогда невозможно отличить от субъективного представления»⁹.

Этот аргумент касается неспособности научных данных отстаивать объективную истину. Суждение Ильенкова заключается в том, что чистый опыт не объективен, а скорее субъективен. Ученый настаивает на том, что эмпирическая методология тектологии Богданова зиждется на субъективном психическом опыте; данные, полученные таким путем, просто экстраполируются на другие сферы, например, экономическую и социальную. Тем самым, сознание для Богданова остается психическим феноменом чувствования. Философия же имеет дело с вещами, которые не ограничиваются фактами восприятия. В том, что Богданов считает само собой разумеющимся, Ильенков и Ленин сильно сомневаются: а именно — в тождественности и одновременности общественного бытия и общественного сознания. Между тем, независимость бытия от сознания становится ядром не только философской онто-гносеологии, но также и социальной и политической практик. В то время как метод Богданова зиждется на иллю-

зорной надежде разрешения идеологических разрывов с помощью физических законов, то есть путем применения принципа равновесия энергий к социальным контекстам¹⁰.

Другими словами, коммунистический, христианский и философский подходы к жизни и ее организации не могут идти по прямому, последовательно организованному, однозначно спланированному пути. Аналогия не имеет гарантий. Технологии не могут в полной мере эмулировать сознание ни алгоритмически, ни биофизически. Когда дело доходит до обсуждений воскрешения или вечной жизни с помощью искусственного интеллекта, распространенным аргументом является то, что, хотя тело человека можно воскресить, и даже восстановить его интеллект и умственные способности, алгоритмически реконструировать сложность и интенциональность человеческого сознания невозможно. Причина в том, что сознание — это больше, чем интеллект; это тело, вкуче с осознанием огромной сложности окружающих его явлений, делающее выбор, который в большинстве случаев не является случайным. Как сказал бы Федоров, сознание — это «орган супраморального действия»¹¹.

В космизме, тем не менее, проблема воскрешения уникальной нематериальности сознания не считается проблемой. Вещественное воскрешение, как предполагалось, должно автоматически повлечь за собой возвращение сознания в тело. В своей теории воскрешения русский богослов и философ Павел Флоренский опирался на понятие «сфрагистики», разработанное святым IV в. Григорием Нисским¹². Согласно сфрагистике, все атомы в одном теле несут на себе печать души и сознания обладателя этого тела. Поэтому во время воскрешения элементы наших тел, даже когда они рассредоточены, могут быть распознаны и собраны с помощью этой уникальной печати. Психический и духовный отпечаток остается на материальных атомах и частицах тела. Аналогично, Федоров считал, что когда тело будет воскрешаться, сознание автоматически присоединится к нему.

Марксистский ответ Ильенкова на эту идею состоял бы в том, что сознание не является ни психической, ни чувственной категорией. В то время как сознание безусловно имеет инди-

видуальное воплощение, его конструкция в основном формируется объективной внешней социальностью мира, которая не зависит от сознания. Идея объективной реальности, формирующей сознание, — стержень материалистической диалектики. Это означает, что было бы невозможно воскресить определенное индивидуальное сознание, поскольку оно не просто психическая жизнь человека, а вся сложность его «детерминированного-другим, не собственного бытия» (*Anderssein*), задействованного и реализующегося в конкретных исторических условиях. Как возможно воскресить сознание, когда «все» внешнее, что его создало, навсегда утрачено? С этой точки зрения, воскрешение может быть только биофизическим. Без сознания, которое по определению является социальным и историческим, любое воскресшее существо было бы просто зомби или биороботом. Аргумент Ильенкова состоит в том, что разум и сознание не пребывают в мозге; скорее, они проистекают из общественных отношений, деятельности и труда.

3. Бессмертие вопреки смертности

Что если мы уже имеем доступ к бессмертию? Или уже бессмертны?

В значительной степени космизм представляет бессмертие как физически поддерживаемое долголетие. Борьба против смерти и за физическое долголетие важна и необходима. Тем не менее, было бы логической ошибкой отрицать, что бессмертие существует и вопреки смертности. Причина проста. Поскольку бессмертие — как физическая вечность и как божественная благодать — еще не достигнуто, было бы жестоко лишать человечество этического запроса достигать бессмертия благодаря и вопреки смертности.

Именно это условие порождает философию. Философствовать означает научиться умирать, как это определяет Сократ для своих учеников в платоновском «Федоне». Но именно такая философская подготовленность к смертности парадоксальным образом поддерживает существование концептуального, логического, идеологического бессмертия. Для философа учиться умирать означает любить жизнь; то есть иметь способность утвер-

АНАЛИЗЫ

ждать жизнь вне и за ее пределами. Именно философская этика принятия смерти устанавливает такое идеологическое бессмертие.

В противоположность этой модели, большое количество научно-фантастических фильмов и романов изображают бессмертных живых созданий, добровольно выбирающих смерть. В фильме Стивена Спилберга «Искусственный разум» (2001) бессмертный мальчик-киборг жертвует своей вечной жизнью ради того, чтобы еще один раз встретить свою покойную приемную мать. Бессмертные киборги часто выбирают становление смертными из любви к людям. Это становление-смертным бессмертного устанавливает новый вид идеального супра-бессмертия. Фактически, Христос сыграл роль такого бессмертного киборга: он сделал выбор умереть — стать смертным — из любви к каждому смертному человеческому существу, таким образом, увековечив смертных посредством своей жертвы. Другими словами, деяние Христа становится бессмертным благодеянием и вопреки его конечной жизни и принятию смерти.

(Интересно, что святые, редко упоминаемые в текстах космизма, на самом деле являются теми исключительными людьми, которые могут войти в небесное царство — достичь бессмертия — несмотря на то, что они смертны; то есть они могут получить святость, пока они живы и пока все еще обитают на земле.)

Идея вечности благодаря и вопреки конечности была разработана Эвальдом Ильенковым в его замечательном эссе «Космология духа» (1950-е гг.). Философ исходит из предположения, что, несмотря на все наши развитые технологии, Солнечная система (и человечество вместе с ней) рано или поздно погибнет. И мыслящий разум, как главный атрибут материи в этой системе, погибнет вместе с ней. Согласно Ильенкову, на первом этапе своего заката Солнечная система остынет; за этим последует тепловой взрыв, который превратит все в пар и газ. Но когда Солнечная система начнет исчезать, именно мыслящий человеческий разум будет способствовать этому процессу, добровольно стремясь к взрывной термической смерти. Разрушение материи подразумевает мыслящий разум, осознающий неизбежный коллапс. Стремясь к этому взры-

ву и, тем самым, ускоряя конец жизни, мыслящий разум способствует возвращению материи в ее «первичное юношеское» состояние для того, чтобы жизнь могла зародиться вновь. Последнее, в свою очередь, влечет за собой повторное появление мыслящего разума, поскольку материя не может не перерасти в разум. И поскольку разум может быть только человеческим, род людской будет перерождаться вновь и вновь. В этом «фантастическом» тексте Ильенков хочет доказать, что даже конец Вселенной не является естественной случайностью материи, а происходит только при участии и иницировании человеческого сознания¹³.

Для Ильенкова полное разрушение материи в таком сценарии невозможно, потому что взрыв высвобождает даже больше энергии, чем расходуется на разрушение существующей Вселенной. Хотя мыслящий разум уничтожен, он совершает добровольное самопожертвование, чтобы материя могла снова развиваться в какой-то другой части Вселенной. Здесь логика вечности заключается в следующем: если разум является основным атрибутом материи и материя не может существовать без разума, то любая материя неизбежно разовьется в разум. А поскольку разум обязательно является человеческим, человечество всегда будет заново рождаться в других галактиках¹⁴.

По этой логике смерть неизбежна, но также и невозможна. Такое антиэгоистическое осознание своего заката во имя новой жизни для Ильенкова является подтверждением материалистически-диалектической предпосылки о том, что объективная материя и реальность преобладают над сознанием, будь оно индивидуальным или коллективным. Но это не подразумевает отказ от корреляции между разумом и материей, как это явствует из спекулятивного реализма. Напротив: скромное и великодушное осознание бренности человеческой жизни и мысли — признание объективной и высшей роли универсальной материи — только подтверждает зрелость разума и его нужду в материальном бытии.

Таким образом, диалектическая трагедия Бытия состоит в том, что человеческий разум осознает два, казалось бы, противоречивых состояния: 1) Человеческий разум, и, следо-

вательно, человечество, являются продолжением бесконечной материи; 2) Разум и человечество — главная потребность материи.

Чтобы достичь слияния разума и материи, разум (сознание) должен осознавать, что он не является изолированным «я», что он всегда есть не собственное бытие, определяемое другими, и его (разума) предназначение, таким образом, в обобщении себя по направлению к объективной реальности. Это стремление к не собственному бытию позволяет смиренно принять свое не-бытие как акт, который парадоксальным образом утверждает логическое бессмертие. Как учит Сократ в «Федоне», именно безразличие к смерти позволяет философу понять, что такое вечность.

Тем самым, воскресшие при Втором пришествии не будут земными «нами» или «мной». Это будут те универсальные «я», которые с помощью аналогии достигли своих метаноических «не собственных-я» в *nuova vita*.

Перевод с английского МАЙИ МАМЕДОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Беньямин В. Критика насилия // Беньямин В. Размышления: эссе, афоризмы, автобиографические сочинения. Нью-Йорк: Schocken, 1986. С. 277–300.

² В «Различии и повторении», как известно, Делёз представляет философию не как выход из пещеры, а как вечные кочевые размышления в ее лабиринтах.

³ Андре Лепеcki посвящает книгу такому солипсистскому психическому расстройству: *Lepecki A. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York, London: Routledge, 2006.

⁴ Marx K. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Доступно по <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1852/brumaire/index.htm>.

⁵ Федоров Н. Из первого тома философии общего дела // Федоров Н. Сочинения. М.: Мысль, 1982.

⁶ Ильенков Э. Ленинская диалектика и метафизика позитивизма. М.: Мир философии, 2015. С. 102; Ленин В. Эмпириокритицизм и исторический материализм // Ленин В. Материализм и эмпириокритицизм: критические комментарии к реакционной философии. М.: Издательство политической литературы, 1984. Доступно по <http://www.psylib.ukrweb.net/books/lenin01/index.htm>.

⁷ Ильенков Э. Ленинская диалектика. С. 109.

⁸ Богданов А. Тектология, Книга 1, пер. А. Карташов, В. Келле и П. Быстров. Hull: Centre for Systems Studies Press, 1996.

⁹ Ильенков Э. Ленинская диалектика. С. 118.

¹⁰ Там же. С. 118–119. По словам Ильенкова, таким образом невозможно управлять или уравнивать социальные отношения, которые полны сложностей и противоречий.

¹¹ Федоров Н. Супраморализм, или Всеобщий Синтез // Федоров Н. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 473–507.

¹² Флоренский П. Органопроекция // Русский космизм: антология философской мысли, ред. С. Семенова, А. Гачева. М.: Педагогика-Пресс, 1993. С. 149–162.

¹³ Английский перевод этого эссе — в котором используется термин «дух» вместо «разум» — см. *Ilyenkov E. Cosmology of the Spirit*, Stasis 5, № 2 (2017).

¹⁴ Как пишет Ильенков в своем эссе: «В этой гипотезе бренности смерть предстает не как бессмысленный и бесплодный конец, а как акт, который по своей сути является творческим концом — прелюдией к новому жизненному циклу Вселенной».

Кети Чухров

Доктор философских наук, доцент Школы философии и культурологии ВШШЭ.

Автор статей по теории искусства и философии.

Среди ее книг: «*Practicing the Good*.

Desire and Boredom in Soviet Socialism» (University of Minnesota Press/e-flux, 2020), «Быть и исполнять».

Проект театра в философской критике искусства» (ЕУ, СПб, 2011).

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



JR «Привет из Гизы», 2021. Выставка «Вечность — это сейчас», Египет, плато Гиза.

Борис Гройс

От Ба до Ка

Несмотря на все философские учения Нового времени, мы все еще склонны представлять человека как преходящее единство тела и души и смерть — как момент разделения души и тела. Это так, даже если мы не верим, что душа (сознание, дух и т.д.) может существовать отдельно от тела. В этом случае мы предполагаем, что душа после смерти тела уходит в небытие. Тем не менее, дуализм человеческого существования необязательно нужно понимать как дуализм души и тела. Так, Ян Ассман в книге «Смерть и спасение в Древнем Египте» пишет, что для древнеегипетской традиции «базовый дуализм» человеческой личности — дуализм не души и тела, а индивидуального Я и общественного Я. Индивидуальное Я состояло из *Ба* и тени, тогда как общественное включало *Ка* и имя... При рождении жизнь была лишь возможностью, которая реализовывалась, только когда в процессе социализации вырабатывалось общественное Я. «Жизнь», таким образом, относилась к категории скорее культуры, чем природы. Именно поэтому египтяне предполагали возможность продления жизни за пределы ее биологических ограничений посредством культурной работы¹.

Ассман говорит о двух разных режимах отношения к умершим, оба из которых имеют давнюю историю. Он пишет: «Не все "загробные жизни" созданы равными... Вавилонский потусторонний мир, библейский Шеол, греческий Аид и римский Оркус — все они являются "царством мертвых", в котором мертвые просто мертвы... Существование [человека] продолжалось за счет преемственности поколений — в детях и внуках (Месопотамия и Израиль) — или через память потомков (Греция)»². Ассман считает, что наша собственная культура — наследница Израиля и Греции: она управляет мертвых в «мир иной» или даже в Небытие, недоступные для живых. В этом контексте Ассман ссылается на бодрийяровскую книгу «Символический обмен и смерть», в ко-

торой автор действительно говорит о якобы полном удалении мертвых из современного общества. Здесь Бодрийяр вторит Фуко, который описывает современное общество как общество живых, а современное биополитическое государство как заботящееся только о живых — вследствие чего оно выдает тела мертвых родственникам, которые должны их хоронить в соответствии с традиционными религиозными ритуалами, давно утратившими значение и силу в «реальной жизни»³. Но так ли уж современное отношение к царству мертвых противоречит египетскому?

Если бы это было так, то не было бы музеев в центрах крупнейших городов мира. Нельзя было бы пойти в библиотеку. Нельзя было бы поступить в университет и изучать историю, философию, искусство и литературу. В музее, библиотеке или университете мы сталкиваемся с *Ка* мертвых авторов и начинаем общаться с ними. Такое общение ни в коем случае не сводится к пассивному созерцанию, чтению и учебе. Прошлое дает нам образцы для подражания, присвоения и повторения, и мы постоянно ими пользуемся — вольно или невольно. В течение всей истории человечества повторение (reenactment) и возрождение служили цели изменения человеческого общества, смены форм и конвенций, структурировавших его настоящее. Как мы знаем, Ренессанс был возрождением древнегреческой и древнеримской культур. Различные протестантские движения ратовали за возрождение Ветхого Завета. Возрождение римского республиканства послужило движущей силой Французской революции. Список таких возрождений можно продолжать до сегодняшнего дня. Политика идентичности была бы невозможной без политики возрождения. Все эти возрождения меняют иерархии в царстве мертвых. Ценившиеся ранее формы начинают обесцениваться, а формы недооцененные — переоцениваться. Такая переоценка ценностей представляет собой постоянный канал общения с мертвыми,

АНАЛИЗЫ

одинаково влияющий и на их *Ka*, и на наши живые тела.

Во всех этих случаях принципиальное значение имеет тот факт, что возрожденные формы первоначально были в достаточной степени выпотрошены, освобождены от любого конкретного исторического содержания — редуцированы, унифицированы, формализованы. Степень такого самоопустошения зависит от нашей способности смотреть на собственную культуру как на уже мертвую и музеефицированную, как на отдельную культурную форму, бытующую среди других социальных форм. Каждый случай возрождения чего-либо предполагает не столько надевание масок прошлых культур, сколько восприятие лица собственной культуры как маски среди других масок. Мы знаем, что смертны. Но история учит нас, что смертна и культура, в которой мы живем. Поэтому мы можем предвидеть смерть нашей культуры, как мы предвидим собственную смерть. Когда мы смотрим на нашу культуру с точки зрения ее истока, то остаемся погружены в нее, мы не можем видеть ее как форму. Но благодаря, скажем так, апокалиптическим ожиданиям смерти нашей культуры мы можем поменять точку зрения и посмотреть не из прошлого и настоящего в будущее, а из будущего в настоящее и прошлое. И тогда мы увидим себя и нашу культуру в виде чистых форм.

В самом деле, наша цивилизация не только включает мертвых, но и размывает разницу между живыми и мертвыми, причем в гораздо большей степени, чем древнеегипетская. Когда мы приходим в музей или библиотеку, то не всегда знаем, кто создал ту или иную книгу или образ, которые мы там находим — живой автор или мертвый. В момент опубликования книги или демонстрации произведения искусства они отделяются от живых тел своих авторов и становятся частью их публичного тела — их *Ka*. Автор всегда мертв, даже если его или ее живое тело еще где-то можно встретить в этом мире. Это еще более верно в отношении интернета, где невозможно отличить живых от мертвых пользователей или «производителей контента». Опубликование селфи и записей в «реальном времени» убивает записываемого прямо посреди его высказывания или действия, потому что такая запись одновременно преобразует элементы живого *Ba* в компоненты социального *Ka*. Поэтому интернет — боль-

ше, чем традиционный музей или библиотека — смешивает в одном пространстве *Ka* живых и мертвых.

Существование публичных тел вне периода жизни тел живых можно рассматривать как своеобразное бессмертие. Это, очевидно, материалистическая форма бессмертия, отличающаяся от бессмертия душ, которые удаляются из общего социального пространства и переходят в «мир иной». Социально-культурную проблему бессмертия следует отделить от «личного» желания бессмертия. Производство жизни после жизни есть процесс, происходящий независимо от наших интересов или желаний. Независимо от последних наши публичные тела производятся механизмами культуры, в которой мы живем. Во многих случаях способ функционирования такого производства нам неприятен и даже оскорбителен для нас. Проблемой поэтому является не бессмертие как таковое, а то, как бессмертие приходит к нам, какого именно бессмертия мы хотим и как нам взять производство жизни после жизни под контроль.

Египетские пирамиды не нуждаются в каких-то дополнительных хлопотах по их содержанию или поддержанию в надлежащем состоянии. Это основная причина восхищения ими. Пирамиды демонстрируют грядущим поколениям, что они — новые поколения — им не нужны. В этом смысле древний Египет превосходит почти все остальные культуры, возникшие после него, потому что те в гораздо большей степени зависят от хлопот будущих поколений по их поддержанию в надлежащем состоянии. И зависимость эта только растет. В самом деле, книги, картины, фотографии и фильмы — менее надежные носители индивидуальных *Ka*, чем даже греческие и римские скульптуры. Современный же интернет и цифровая память тотально зависят от электрооборудования, которое, в свою очередь, зависит от человечества как стабильного источника возобновляемой энергии.

Но проблема с современными *Ka* заключается не только в недостатке надежных материальных носителей. Социальное тело древнего египтянина представлялось как единство — как гробница, как пирамида. Тела Нового времени и современные публичные тела фрагментированы и рассеяны. Корпус работ художника, как правило, распределен по различным



Моатаз Наср «Барзах», 2021. Выставка «Вечность — это сейчас», Египет, плато Гиза.

коллекциям и музеям. Тексты писателя также часто рассеяны по различным архивам. Но в наше время эта децентрализация индивидуального *Ka* дошла до крайности из-за интернета. Когда мы кого-то гуглим, то получаем тысячи ссылок, через которые сложно продираться, чтобы построить полный образ искомого человека. Здесь пользователь — и в принципе все человечество, понимаемое как общество пользователей — действует как Исида, пытающаяся собрать все части разорванного тела Осириса. Мы знаем, что даже Исиде это не удалось и пришлось заменить мужской член Осириса искусственным. Так возникла цепочка си-

мулякров, фейк-ньюз и фиктивных идентичностей, от которых человеческое воображение страдает вплоть до нашего времени. Конечно, можно надеяться, что общий интеллект человечества окажется успешнее Икиды. Но эта надежда лишь показывает, что в некотором смысле Ассман был прав: наша культура зависит от детей и внуков больше, чем от способности отдельного человека создавать публичное тело, существование которого не зависело бы от человеческой заботы.

Однако, как известно, само дальнейшее существование человечества — далеко не факт. В этой связи симптоматична *Религия Человека*

АНАЛИЗЫ

ства, которую в 1851 году предложил Огюст Конт в книге «Система позитивной политики, или Социологический трактат, учреждающий Религию Человечества». Конт пишет, что религию человечества можно считать единственной подлинной религией, потому что она подразумевает поклонение тому, что существует бесспорно. А по-настоящему существует только Человечество, так как отдельные люди являются людьми лишь в той мере, в какой они являются составными частями человечества. Но если фактическое существование человечества здесь и сейчас — факт, его существование в будущем — вопрос веры, социального мифа. Такой социальный миф и такая светская религия необходимы для наших действий, потому что если бы мы не верили, что человечество будет и дальше существовать, все наши собственные планы и проекты потеряли бы горизонт реализуемости. Однако такая вера зависит не от фактов, а только от социального чувства. По Конту, в основе человеческого общества лежит в конечном счете сила тяготения, которая удерживает людей вместе на одном участке поверхности Земли. Тем не менее,

силы тяготения не могут предотвратить космическую катастрофу, которая может полностью уничтожить человечество. Уцелеют в итоге, вероятнее всего, только египетские пирамиды.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Assmann J. *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Ithaca: Cornell University, 2005. P. 15.

² *ibid.* P. 9–10.

³ Foucault M. *Society Must Be Defended: Lectures at the College de France, 1975–1976*. New York: Picador, 2003. P. 241ff.

Борис Гройс

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



Султан бин Фахад «R III», 2021. Выставка «Вечность — это сейчас», Египет, плато Гиза.

Иван Стрельцов

Аллегория жертвенности

Один из самых цепляющих образов «Внутреннего опыта» Жоржа Батая — задокументированная казнь человека. Философ описывает фотографию с убийством одного из участников Боксерского восстания. Он смакует боль казнимого и испытывает бурю эмоций: любовь, ненависть и сопереживание, — но с другой стороны, заявляет о своем презрении к мяснику. И каждый раз, когда я находил в современном искусстве подобную апелляцию к смерти, страданиям и задокументированным зверствам, в прямой или не прямой форме, меня не оставляло чувство, что данная сцена не просто пример снаффа, но аллегория клеймящего политизированного искусства.

Данте Алигьери в восьмом письме к своему меценату Кангранде делла Скала пишет о трактовке «Божественной комедии» следующее: «Смысл этого произведения непрост: более того, оно может быть названо многосмысленным, то есть имеющим несколько смыслов, ибо одно дело — смысл, который несет буква, другое дело — смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным, второй — аллегорическим или моральным, или анагогическим»¹. И если сам Данте вернул, как заключает Умберто Эко, поэтическому тексту теологическую аллегоричность, то Батай отделяет фотографический медиум от смысла человеческого жертвоприношения.

Здесь важно отметить, что понятие «жертвы» не ограничивается лишь областью религии, но распространяется в область политики, проявляется не только в конкретном событии, например, в жертве «Небесной сотни», но в самой структуре повседневности. Так Карл Маркс в «Экономическо-философских рукописях» пишет: «Наслаждающийся этим богатством человек, с одной сто-



Иван Новиков «Против зерна», 2019. Предоставлено автором текста.

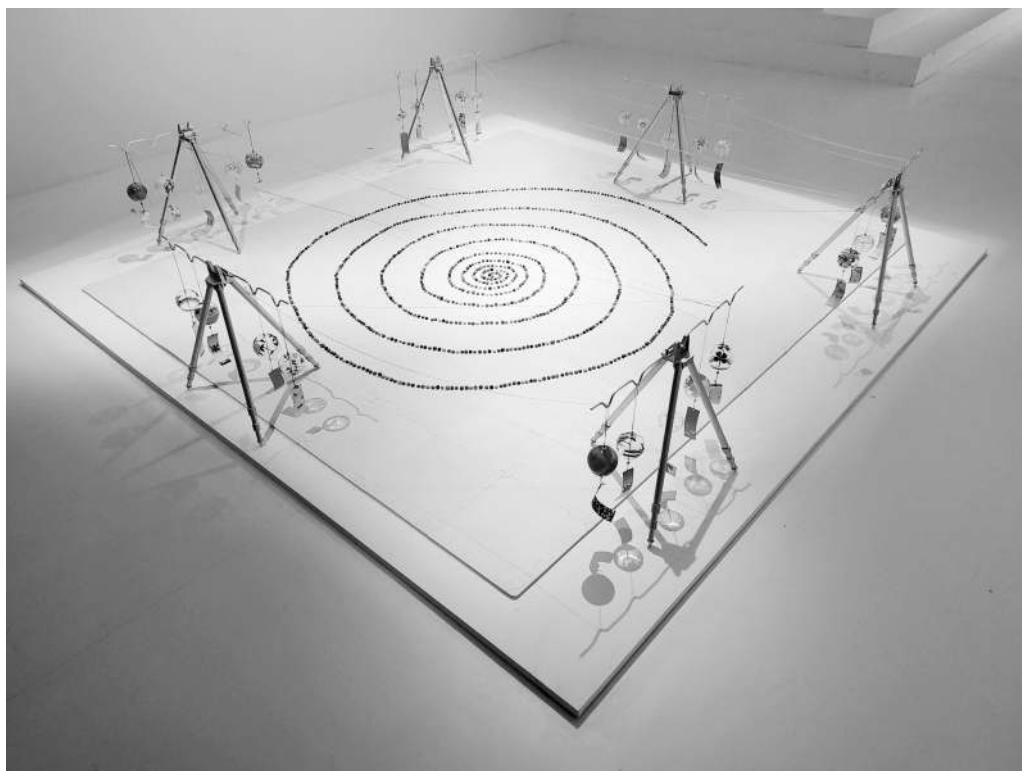
роны, ведет себя как лишь преходящий, дающий волю своим страстям индивид и рассматривает чужой рабский труд, человеческий кровавый пот как добычу своих вожделений, а потому самого человека — следовательно, и себя самого — как приносимое в жертву, ничтожное существо»². Жертвенность, таким образом, вписана в онтологию классовой борьбы — всегда есть тот, кто приносит жертву, а есть палач. И как правильно подытоживает этот фундамент страданий философ Ален Бадью: «Человек — это

ТЕНДЕНЦИИ

тот, кто способен признать себя жертвой»³. То есть человек существует как жертва, приносит ее, освобождается через нее и воспринимает ее. И Батай в этой ситуации фиксирует главное: казнь участника Восстания боксеров — это аллегория нашей политической субъектности. Но у нее есть одна особенность — она буквально инсталлирует вокруг себя политическое, демонстрирует мощи, раскапывает могилы, свидетельствует на суде, героизирует смертников, делает классовые интересы непримиримыми, заставляет преклонять колени перед секулярными святыми. Притча о чужих страданиях самая действенная.

Вернемся к этому отрывку и проанализируем его: «Я прибегал к потрясающей силы образам. Подолгу глядел, к примеру, на одну фотографию — либо вызывал в мыслях воспоминание о ней. На фотографии запечатлена китайская казнь, проходящая, судя по

всему, в наше время[...]. Некогда у меня была целая серия фотографий этого китайца, у которого ноги отрублены по колени, руки — по локти. Под конец казни жертва корчится в последних судорогах, с рассеченной грудью. Со вставшими дыбом волосами, омерзительная, дикая, вся исполованная кровью, прекрасная, словно оса. Я написал «прекрасная»... Что-то не так, что-то от меня ускользает, бежит, страх прячет меня от меня самого, словно бы я, захотев посмотреть прямо на солнце, поспешно отвел глаза, скользнул, словом, с одного на другое»⁴. И дальше Батай описывает свой эмпатический паралич перед видом жертвы: «Ведь я любил его, этого юного, восхитительного китайца, над которым от души потрудились палач, — любил его такой любовью, в которой не было даже тени садизма: он мне сообщал свое страдание или, скорее, переизбыток своего страдания, которого



Иван Новиков «Ловушка для дождя», 2021. Предоставлено автором текста.

мне так не доставало — не для того, чтобы им насладиться, но чтобы разрушить в себе все, что разрушению противится. Перед лицом избытка жестокости — людей ли, судьбы ли — как не взбунтоваться, как не закричать (твердости нам не хватает): «Так не должно быть!», как не залиться слезами, проклиная то, что так подло играет людьми?»⁵. И фиксирует, как в нем резко накапливается ярость: «Куда труднее себе сказать: эти плачи и проклятья рождены во мне жаждой мирного сна, гневным неприятием всего, что не дает мне покоя. Но всякого рода переизбыток — не что иное, как прорвавшийся вдруг знак суверенности мира»⁶. Паралич, вызываемый видом казни, оборачивается яростью, направленной на зло, на палача. Здесь есть важный момент, который нельзя упустить, Жорж Батай описывает не только жертву, но и себя как зрителя, испытывающего определенные чувства, преобладающего в гневе, сопереживающего, желающего стоять на стороне добра против зла. И делает он это, безусловно, как писатель высшего класса.

Этот отрывок сообщает нам очень простую мысль: жертва требует публики, палача и клирика, а жертвенная онтология требует инсталляции. На месте этого совершенно случайного китайца мог быть любой другой невинный, о котором мы так часто читаем в разных политических изданиях. Марсель Дюшан в «Данное» показывает труп женщины, делая зрителя выставки, подглядывающего через небольшой глазок, соучастником насилия. Глазок отсылает к структуралистскому «шифтеру», совмещающему того, кто смотрит, с тем, куда нужно смотреть. Дюшан в этом случае идет гораздо дальше Батая, поскольку поэтическое описание делает пространственным отношением, в котором каждый может стать автором.

Этот соглядатайский момент искусства критиковала Сьюзен Зонтаг в «Смотрим на чужие страдания»: «Все изображения, где показано надругательство над красивым телом, — до некоторой степени порнография»⁷. Сам Батай отмечал, что эксплуатировать этот пик страданий долго невозможно, именно поэтому в его «Теории религии» он долго рассуждает о том, как языческое

жертвоприношение было заменено жертвой Христа, что и означало запрет на подобные траты. Батаевская аллегория о жертве становится метонимией жертвенности. В России к этому трюку прибегает целый ряд современных художников: «Коллектив распределенного сознания», Иван Новиков, Павел Отдельнов, Катерина Верба.

В своей ретроспективе «Против зерна», которая была показана в 2020 году в ММСИ, Иван Новиков большое внимание уделяет не только исследованию абстрактной живописи, но и ее связям с культурой колониального насилия. В «Перевернутой корзине» (2015/2020) рядом с абстрактной картиной демонстрируются фотографии времен восстания красных кхмеров — вооруженных подростков, лидеров Демократической Кампучии и эксплуатируемых на полях детей. Чуть дальше — серия напечатанных на 3D-принтере скульптур «О двух концах» (2018), выглядящая как мутация вздернутого вверх кулака No Pasaran, что отсылает к действию химического оружия «Агент оранж». Так же, как и в «Данное», мы становимся свидетелями, соучастниками и хулиателями насилия, правда, представленного в обобщенном виде колониального насилия *per se*.

Павел Отдельнов обращается к советской руине, к жертве отринутого и разрушенного производства. Рисует химические заводы, газгольдеры, технические пристройки и заброшенные залы, показывает свидетельства техногенных катастроф. Рядом с живописью или реди-мейдами соседствует обязательное этическое уточнение о совершенном зле — историографическая справка о той или иной трагедии.

Подобная непрямая демонстрация жертв приводит к тому, что мы перестаем видеть конкретное событие насилия. Преступление становится свойством бытия, а образ казнимого — собирательным, сотканным из идеологических предпочтений, из статистики, изображений и рассказов, фейков или городских легенд. Собственно, неважно уже сегодня, кто является жертвой: пролетариат, колониальные подданные, женщины, животные, фантомы разных совокупностей бигдата — неважно и конкретное художественное произведение, потому что оно является

ТЕНДЕНЦИИ

лишь вариацией батаевской аллегии. Важно лишь то, что художник, словно клирик, организует вокруг жертвы, пускай и написанной грубыми мазками, культовое пространство. Содержанием описанного нами искусства становится своеобразная месса — акт опосредованного восприятия жертвы и ее смертности, слившийся с областью блага, когда утопия обещает нам избавление от страданий. И сам акт этой парализующей службы является важнейшим эффектом такого искусства.

Но задача изначальной аллегии Батая о жертве не заключалась лишь в том, чтобы парализовать, но быть точкой мобилизации и служить напоминанием, что человек — политическое животное, способное принимать, приносить и быть приносимым в жертву. Так или иначе, избегание изображения насилия — лишь технический трюк, призванный усмирить порнографичность таких сцен. Непрямой взгляд на жертву, ее экспозиция даже намеком, ее использование в художественной практике лишь фундируют рели-

гиозное отношение к ней. Сьюзент Зонтаг заключает: «Человек свыкается [...] с тем, что ему показывают, не из-за количества обрушенных на него изображений. Оупляет — пассивность. Состояния, описываемые как апатия, моральная или эмоциональная анестезия, полны чувств: чувства эти — гнев и бессилие. Но если подумать, какие чувства были бы желательны, сочувствие представляется слишком простым ответом. Воображаемая близость к страданиям других, внушаемая изображениями, предполагает связь между далекими страдальцами — показанными вблизи на телеэкране, — и привилегированным зрителем. Но связь эта — мнимая, это просто еще одна абберация касательно наших истинных отношений с властью. Поскольку мы сочувствуем, мы не считаем себя соучастниками того, что причиняет страдания. Сочувствуя, мы объявляем и о нашей невиновности, и о нашем бессилии»⁷. Нужно идти дальше. Чтобы избежать темного очарования жертвоприношением и фигурой палача, нужно отказаться от апологии и зре-



Павел Отдельнов «Виварий», 2021. Предоставлено автором текста.



Павел Отдельнов «Теча», 2021. Инсталляция. Предоставлено автором текста.

лищного самоотождествления с собирательной жертвой. Но что мы можем этому противопоставить?

Иван Новиков новозаветно отвечает: «Сына». В своей последней работе «Ловушка для дождя» (2021) он уже апеллирует к другому типу сакрального — к счастью отца. Инсталляция выглядит как место, где должен играть ребенок. Пол выстлан специальными матами, вокруг разбросаны конфеты, на специальных штативах висят игрушки. Дикие обычаи изгнаны. И этот жест выглядит гораздо более освобождающим, чем чувство паралича, что нам внушают ветхозаветные жрецы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Эко У. О зеркалах и другие истории. Между поэзией и прозой. Книга 2. М.: Слово/Slovo, 2020. С.11.

² Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. Т. 42. М.: Издательство политической литературы, 1974. С. 138.

³ Бадью А. Этика. СПб.: Machina, 2006. С. 25.

⁴ Батай Ж. Внутренний опыт // Сумма атеологии: Философия и мистика. М.: Ладомир, 2016. С.222.

⁵ Там же. С. 223.

⁶ Там же. С. 223.

⁷ Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М: Ad Marginem, 2013. С. 72.

⁸ Там же. С. 77.

Иван Стрельцов

Родился в 1988 году во Владивостоке.

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

Ксения Голубович

Фабрикация критики

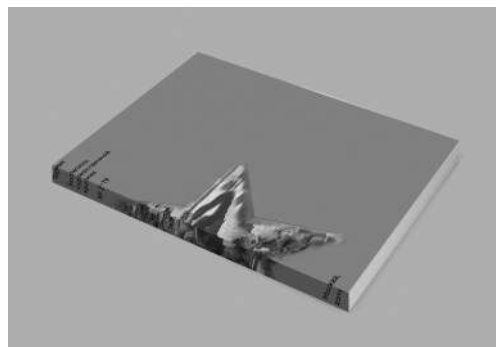
**«Термит». Бюллетень
художественной критики.
Центр современного искусства
«Винзавод» и Институт «База»
Т. 1–3, 2018–2020**

Трехтомник под говорящим названием «Термит» — продукция «Лаборатории художественной критики» образовательного центра «База», впервые задавшего целью «создания независимой критики». Критик — как позиция — это не существо, приписанное к какому-то большому нарративу помимо нарратива самой Критики. Он не приписан ни к арт-группе, чьи интересы продвигает, ни к институции, где начинает плавно фланировать между искусствоведением, архивированием, пиаром и маркетингом. Нет никаких больших интересов, общественно сформированных, признанных реальными, которые бы могли примагнитить к себе критика и украсить его прекрасной шкурой свои непробиваемые стены. В таких случаях «критика» смотрится удачным дизайнерским пятном на общем замысле. А вот «критика» — как эксперимент в области образования критиков — уже более чистый эксперимент.

Но в чем «чистота»? В тех же самых сформулированных принципах «подачи», которые киноману могут чем-то напомнить принципы «Догмы»¹. Там предлагалось снимать кино без условностей кино, кино без конвенций кино, на которые зритель привык закрывать глаза во имя сохранения иллюзии «реальности» происходящего. В итоге получались экспериментальные фильмы, где новизна происходит из нарушения прежнего договора на зрение между создателем и потребителем. Ведь любое «изъятие», нарушая рамку условности такого договора, задает новый параметр ис-



«Термит. Бюллетень художественной критики», № 1, 2018.



«Термит. Бюллетень художественной критики», № 2, 2019.

куства. Танцевать «без ног», петь «не открывая рта», снимать с плеча, в ритме движущегося тела. Лаборатория — на то и лаборатория, чтобы делать значимые изъятия. И прежде всего «изъять» себя из круга, из интересов, из «тусовок», из порядков реальности, превратиться не совсем в «себя», превратиться в кого?

Критическое отношение, критика — это определенное состояние сознания, которое человек, по сути, должен в себе вырастить. Недаром в текстах участников так часто мелькает изобретенная еще в XIX веке Шарлем Бодлером фигура критика как фланера, типично городского персонажа, который сам описывает выискиваемые явления. Напомним, что именно Бодлер одним из первых «синтезировал» такие новые объекты «критики», как фотография, «витрины» магазинов, «дендизм», «вокзалы», «рынки», толпы, которые увеличиваются потому, что город XIX века становится прибежищем людей «свободно-наемных», ищущих места. Собственно, задачей Критика и было видение таких новых объектов, на которые раньше никто не обращал внимания в серьезном разговоре об искусстве. А сделать это он смог как раз благодаря праву на выпадение из суток, на «ненормированный» день, ибо его «персонаж» не входил в систему привычного уклада: служанки, ходящие по магазинам в определенное время, господа и дамы, наносящие визиты, разносчики, торговцы, фиакры — все они спешат по делу, заведенному необходимостью распорядка и устойчивостью дня, и не видят тех странных объектов, что проплывают мимо, виртуально присутствуют рядом и определяют не уклад, а дух эпохи — не ее настоящее, а ее будущее. Именно это фиксируют Бальзак, Золя, а по нарастающей — начинающаяся журналистика Парижа. Фланер, критик, отдельный персонаж «сознания», одинокий человек толпы работает именно поверх реальности, не соблюдая общественных договоренностей, порывая связи с автоматизмами, и тогда, как в «бреду», и являются ему его видения, его новые объекты, его фантастические звери. Критик в этом смысле — это «кризисный» тип сознания, фантастический bestiary идей. И в этом отношении «Маркс» будет еще одной фигурой, в которую, как в собственный предел и точку отсчета, как в один из своих «тер-



«Термит. Бюллетень художественной критики», № 3, 2020.

мов», начнет упираться сознание такого толка, особенно если оно задумается о своем происхождении или, вернее, о тех условиях, без которых не может возникнуть. Маркс — это Сфинкс новой эпохи, сложносоставной и фантастический, который брался спрашивать очередного Эдипа, кто он, откуда и куда идет.

Критика — это место, где реальность открывает свою сфабрикованную природу и показывает те химерические объекты, что лежат в ее основе, те процессы, что создают ее устойчивые внешние данности. Бодлер, Беньямин, Маркс, Краус, Бодрийяр и далее по списку — это не просто имена, это — события и повороты становления и самореализации Критика, странного внутреннего существа, ничем не похожего на спешащих по внешнему контуру сознания узнаваемых персонажей. И в этом смысле «Термит» — это уникальный материал — ты можешь ясно видеть, «из

КНИГИ

чего» изобретается критик, какие «константы» и авторы держат эту конструкцию в ее равновесии. Без кого она обрушится, без какого хода она не отпочкуется от реальности в достаточной степени. Это интересно именно как поле эксперимента, как поле свидетельства того, что любое имя в длинном списке имен — это имя того, что не может не происходить с тобой. Как только ты начинаешь этот эксперимент.

Однако здесь важна не начитанность участников. Они не сдают экзамен и не используют цитаты, чтобы закрепить институциональную принадлежность или подкрепить концепт выставки академической справкой. Важным аспектом издания является то, что тексты буквально берутся на вооружение, поскольку участники должны «стать» критиками, породить «критика» внутри себя. Это риск становления существом — без пола и рода, — которое видит фабрику жизни прежде самой жизни, ее ирреальную суть, на «изнанке век», как говорил Гюисманс, а «искусство» постигает как радикальный способ работы с этой жизнью. И вот тут мы подбираемся к тайне критического текста, его «сакральному» месту, пусть эта сакральность и радикально-профанна. Сама суть «критики» состоит в том, что она учреждает и показывает — как на подиуме, залитом ярким искусственным светом — не вещи и не произведения в их истории или подробностях мастерства, а свой собственный новый намагниченный и фантазмагорический объект, ничем не похожий на «реальную вещь в свете разума». Этот объект есть некое новое тело, в котором идея мешается с реальностью, пересобирая ее как коллаж, и тем самым излучая потенции субъективности, потому что объект этот уникален. Этот химерический объект и есть созданный критикой Концепт, знак, мерцающий смыслами, намагниченный и несочетаемый. И этот же знак обладает потенциями субъективности, потому что он и есть тело Критика и совпадает с его подписью. И именно поэтому критика не всегда связана с искусством — ведь оно может стать, а может и не стать таким концептуальным объектом, через который и в котором показывается кризис реальности. В каком-то смысле Критика даже не нуждается в искусстве — она его творит. И начиная с Бодлера, критика является скрытой силой и острием самого искусства,

когда поэты и художники сами заявят, что всякий раз нужно писать по-новому, отвергая «старое». И таким образом раз за разом творят «объекты в кризисе».

Недавно вышедшая книга Галины Вдовинной «Химеры в лесах схоластики» ставит, как ни странно, сходный вопрос. Схоластика времен начала новой философии была изысканной и странной. Новая философия со всем своим «естественным» пафосом стремилась к «реальности», к твердому ядру субъекта и к вещам при свете естественного разума, то есть при свете дня. Схоластика же двигалась ровно в обратном направлении. Если на раннем этапе — времен Фомы Аквинского — она вдохновлялась разумностью реальности, высокими причинами, что сбывались в вещах и изнутри пронизывали их своим светом, то в дальнейшем — чем больше уточнялись категории, чем критичней расщеплялись понятия, тем настойчивее возникало то сумрачное пространство «внутри», которое ставило вопрос — что может сам Человеческий разум, в отличие от Божественного. А может он — учитывать ту ирреальность, которая фабрикует вещи, которых не может быть. Виртуальные объекты, соединяющие несоединимые части — «химеры»: львоолени, козоорлы. Бог не может сделать их реальными, то есть дать их идее достаточную силу бытия, чтобы они вошли в общие порядки привычного, узнаваемого. Но человек способен их помыслить, изобрести. У них есть свой статус в реальности, ибо схоластика хороша тем, что различает реальность «понятия» и реальность «вещи». Это реальность «умственных вещей», *ens rationis*, имеющих свой статус и место только во внутренней деятельности ума. И вот там со всюю строгостью «химера» к XVII веку обретает центральный статус потому, что оказывается в том числе уликой, доказательством автономии человеческого разума, автономии субъекта, его творческой силы, его богоподобия.

Там, куда Кант не желает ступать, — там, «за разумом», обитают немыслимые фантастические звери, химерические объекты, которые с такой легкостью потом будут описывать Хорхе Луис Борхес или Итало Кальвино. Невозможные в реальности, они, однако, сквозь прутья своих клеток очень хорошо эту реальность видят, различают ее репрессивные потоки и рассказывают о ней свои страшные

сказки. Райнер Мария Рильке именно так описывает «пантеру», которую заперли в клетке зверинца. Сам контур ее вспыхивающего и уходящего сознания уже не сознание зверя. Пантера в зверинце — городское видение, это не совсем уже пантера, это некое искусственное существо, «арт-объект», уже наделенный некой субъектностью, испускающий совсем не звериные смысловые потоки, серии и сигналы бедствия, сочувствия и уколы осознанности. Точно так же и «Торс Аполлона», будучи фрагментом храмовой статуи, выставленный в музее, работает совершенно иначе, чем в древности — через множество пульсирующих точек нашего же восприятия он атакует границы нашего сознания, и каждая из них сигнализирует зрителю: «ты должен переменить свою жизнь».

Пантера в зверинце, фрагмент статуи и множество других «неестественных» городских объектов, «арт-объектов», «критических» объектов, которые Рильке смог разysкать в новом современном мире, — странные сущности, напрямую вытекающие из тех, что великий немец подсмотрел, став верным учеником француза Бодлера. И эти объекты изначально «критичны» — в них происходит кризис реальности, обнажаются ее коды и сигналы, ее перепутанная карта. И в этом смысле французская поэзия «проклятых», так повлиявшая на всю поэзию Европы, стала началом Великого конца, в рамках которого мы движемся до сих пор.

Да, в критике речь идет о мире, который всегда «близится к концу» и подлинные сигналы которого вспыхивают точно в бреду, «озарениями». В этом отношении «автономия субъекта» всегда трагична или гротескна, всегда странна, субъект и есть химера, произвольное сочетание несочетаемого, которое при этом — как очень точно подметили схоласты — является не простым сшиванием внешне заимствованных частей, а найденной точкой единства. Химера — не лоскутное одеяло, ее суть в том, что ей было найдено вполне ощутимое и «прекрасное» единство. Более того, поскольку это автономия «человека», то дается она — всегда на фоне и при условии смертности. Смертность и химера близки. И странным образом «автономный субъект» схоластики сходен с «автономным субъектом» модерна. Это странное ночное

смертное существо, от-стоящее от реальности и ее порядков. Призрачное, оно наблюдает за внешним, виртуально является в нем как видение, встраивается в него до неразличимости, но его нигде «нет», как нет того «пролетариата», от имени которого замышлялась революция, как нет смерти, которая все же является. Это «выдуманные», «экстраординарные» сущности, всегда «вычитаемые» из реальности, угнетенные и невидимые, влачащие гибридное существование, в отличие от ее «успешных» бытийных агентов. И тем не менее это то, что создало XX век — вплоть до того, что мы уже не совсем отличаем реальность от виртуальности в собственной жизни, ибо она (благодаря технологиям и медиа) сплошь состоит из несуществующих объектов, выведенных в наших собственных сумрачных садах.

Цитируемые авторы — это авторы именно химерического мира. Бодрийяр, который вводит тему симулякров, Беньямин, говорящий об утрате ауры и массовой тиражируемости любого образа, Розалинд Краусс, которая предлагает видеть в искусстве лишь пустое именование, ибо в нем заменима любая из его частей. Критик — это тот, кто идет по кромке мира и везде видит симптомы и знаки его болезни, которая не ведет к выздоровлению. Именно поэтому Беньямин увидит в Марселе не порт, а рынок, Бодрийяр не заметит войну в Персидском заливе, а Бодлер будет уподоблять себя «выздоровливающему», который понимает, что безумие тотально.

Подчеркивая некое родство двух эпох, нашей и XVII века, Галина Вдовина говорит о чувстве «конца», о чувстве «позднего», собственного схоластам, заинтересованным одновременно в этой радикальной способности человеческого разума творить виртуальные объекты. Различие, конечно, в строгости. Схоласты не пишут эссе. Они делают работу различения внутри понятий, придирчивую, как неровные линии штрих-кода, обозначающие «цену вещи», они разбирают «вещи» на слои и плотности заключенной в них реальности — как биологи срезы тканей под микроскопом. И тем не менее, это родство эпох видно невооруженным глазом. Напряженная пульсация XVII века порождает риторику Джона Донна с его абсолютным одиночеством человека перед лицом Бога, живущего на «гнию-

щем» в своем центре шаре и с глубоким анализом человеческих несовершенств и его творческих потенциалов; можно сравнить с многочисленными критическими дискурсами современности, так же говорящими о гибнущей земле, о «петрокапитализме», о «пустыне реального», о «неолиберализме» и его гниении как мрачном фоне фабрикуемой реальности мира потребления, гибридных войн и симулякров. И все это происходит в эпоху «закрытого» Бога, или Неведомого Бога, когда само Неведомое или Неизвестное, собственно, и является критерием силы текста. В конце концов, сильный текст отвечает не академической научности, а тому, насколько более острым краем Неизвестного он задет. На этой точке творится новый концепт, делающий все прежние слишком ясными, привычными, стертыми, расслабленными.

Химера концепта, сводящая реальность в новом сочетании и остроте, создается не там, где есть твердые и известные основания, а где основания неизвестны, и суровость и точность этой неизвестности — единственная логика, которая, строго говоря, работает. И в этом отношении Критика напоминает детектив. Именно так определял этот жанр его создатель поэт Эдгар По. Аналитика нужна не там, где все известно, а там, где все неизвестно. И именно преступлениями и занимается Критика.

Критика — анализ совершенного преступления, одна из принципиальных черт которого — незаметность, ибо оно совпадает с самими порядками реальности. Маркс в той же степени критик и журналист своей эпохи, сколько и ее детективщик, спрашивающий «кто это сделал?». И чем напряженней, страннее и причудливей сюжет такого преступления, тем более он отвечает критерию «неизвестного», и, соответственно, тем автономнее и сильнее текст, как виртуальная форма его присутствия. И концепт в конце анализа есть еще и шок аудитории — «так вот оно что, так вот что все объясняет».

Если про Достоевского говорят, что он вывел своих «бесов» в реальность, то еще справедливее это в отношении критика — он тоже выводит или возводит себя в реальность, и она, безусловно, у него большая, чем у киногогероя. Это фигура болезни, нарушения, улики, фигура напряжения, критик почти бе-

зумец, почти преступник и сам жеследователь, который видит «изнанку» мира, или те невозможные и гротескные истины, которые остаются вне его «лица». Но в отличие от XIX века, в XX мы давно уже перешли на рельсы дискурса о сфабрикованности реальности как таковой, о силах, стоящих за ее производством, о тотальности ее незаметных «преступлений», отведя под нее огромные сегменты социальной жизни, которые прежде вообще никак не были связаны с криминализацией, пусть и только виртуальной. XX век — это уже не отдельные фигуры «провидцев», встающие на краевольные точки нового мышления, это уже довольно мощный поток критических озарений, выдвигающих на авансцену сложносочиненные конструкции, плотно сцепляющиеся друг с другом и образующие уже не то, что мы называем «жизнью», «реальностью», даже «бытием», а то, что мы называем «современностью». И фигура Критика возникает и появляется среди всего этого как фигура рассказчика новой эпохи, где открытие и анализ очередного «неизвестного» и есть форма раскрытия собственной автономии, твой ядовитый цветок — твой неожиданный удар, твой точный захват, ибо критический концепт отчасти — фигура мести и раздражения, надетая «маска», сквозь которую легче говорить то, что сказать иначе нельзя (связь между критикой «современностью», «актуальностью» и маскарадом, карнавалом, думаю, очень близкая, и Бахтин — не последнее слово на эту тему). И качество этих текстов и имен — в силе такого предъявления, которая привлекает внимание, вызывает ощущения и скандалы, призывает к включению в действительность — куда более плотное и более страстное, чем обычно.

Три тома «Термита» (не думаю, что означения «итоговых» работ и совпадение термина «термит», то есть определенного строительства иной органической архитектуры опасных для человека существ, а также близость к звучанию слов «термин» (семестр) и «термин» (понятие) случайно) — это три захода на такое место учреждения критики в современных российских условиях. Это лаборатория критики в стране, где критика особенно невозможна, где сам ход бытования ее не предполагает, ибо встроен в порядки и режимы, все более стремящиеся к устойчивости и не-

изменности. В некотором смысле современный лозунг — «наше прошлое — это наше будущее» — при всей своей парадоксальности точно описывает общество. И где максимум работы — это попытка придать новый дизайнерский ход устойчивым формам.

Собственно, в «дизайне» «Термиту» не указать. Это специальное издание, которое сразу привлекает внимание тех, кого должно привлечь, кто понимает — что такое, когда крупными буквами и без полей. Текст перетекает в текст, подобно бесконечному орнаменту. «Термит» — это публикация работ участников лаборатории, плюс переводных текстов, значимых для современной теории, а дальше комментарии к ним, и снова тексты о критике, или о том, как она возможна, или о тех произведениях искусства, где реализуется наибольший критический потенциал. При этом каждый из томов еще и посвящен отдельной гипер-теме.

Первый из трех томов «Бюллетеня художественной критики» является чем-то сходным с «азбукой», основами самой критики, когда нам становится ясно, что, в сущности говоря, критика есть современный способ реализации субъективности, а «искусство» в своих наиболее мощных проявления мыслится как продукт критики, а не наоборот. Я бы назвала первый том «историей» — историей, которую Критика может рассказать о себе и своем становлении внутри мира, от XIX века до мировых войн XX и перелома 1968 года (маоистские перипетии такого важного для современности критика, как Алан Бадью, стоят в самом центре композиции тома), и вплоть до современности. Второй же том исходит из настоящего времени — победы неолиберального дискурса и глобального капитализма в ситуации отсутствия альтернативы. Здесь — вопрос о внесении критического различения, об осознании «ситуации безвременья», когда «власть» и порядки повседневности, безальтернативной реальности начинают, в сущности, заимствовать приемы искусства, приемы самой критики, а у той нет достаточно действенных механизмов для сопротивления. Это удивительная стадия мира, который сам осознает свою сфабрикованность, когда учреждающие повседневность механизмы видны и высмеиваются самой же властью. Это мир «иронии», о конструировании которого так

умело рассуждает один из его прямых создателей Глеб Павловский (не-участник «Термита», но точно его виртуальный «персонаж» и анти-герой) в своей недавней книге «Ироническая империя».

Как возможно учреждать различие между «реакционным» и «новым» в такой ситуации — это вопрос не только к миру искусства, но практически к каждому — его формулирует и современная журналистика и современная правозащита, и складывается ощущение, что именно на страницах «Термита» можно подумать об этом дольше, переговорить об этом с искусством чуть предметней, чем успеваешь. Ибо искусство, услышанное властью, по сути, остается вне доступа слышания «человека», которому предназначено. Как если бы «Термит» — второй его том — буквально задался целью приближения разговора с искусством о человеке для того, чтобы сам человек, заявив права на искусство, учредил заново свое право и на порядки реальности.

Третий том «Бюллетеня художественной критики» посвящен перспективам — за что следует бороться, какие резервы в настоящем даются для критики. Почему стоит вновь обсуждать термин «реализм», например, что было бы верно в условиях присвоения идей иронического, медиативного, фейкового пространств самими властными стратегиям. И какое новое событие в этот термин, концепт «реализма», который, как ни странно, будет противостоять первоначальным практикам модерности, начатым еще Бодлером, мы можем привнести. В своем конце трехтомный «Термит», издававшийся три года подряд, в три семестра, опытным путем приходит к отрицанию своего начала, а значит — продолжает его.

«Термиты» по-своему медитативны. Это орнаментальное крупное перетекание слов создает для меня важный читательский эффект. Если в 1990-е годы мы всегда «различали тексты» по достоинству — в журналах и альманахах: первым делом выбирались для поиска авторы, прежде всего знаменитые, переводные, затем свои «первого» ряда и так далее, и это отражало практически приход рынка на наши земли, «рынка идей», и такое перетекание текста фиксировалось как «дизайн» и отстранение от «советского», как элитистское движение, набивающее цену продукту, то сейчас

КНИГИ

это далеко не так. Сейчас такое графическое решение возникает как пространство безопасности, пространство перетекания запахов и флюидов, в которое вступает каждый как в некое общее виртуальное, витальное поле «вязи», «культурного связывания», где у нас общий 1968 год с Бадью, и общий XIX век с Марксом, а у них — общий XXI век со студентом лаборатории. Это «безвременье», или «позднее» время, когда «набор очков», столь важный для эпохи борьбы и самоутверждения, уже не считается. Мы имеем дело с последствиями, в которых существуют все, и более того — «молодое поколение», в отличие от нас в 1990-е, не видит необходимости срочно учиться законам «нового мира» и вовлекаться в маскарад новых масок и авторитетов, нет — оно выросло в «принятом» мире, приобрело в нем новую мобильность и научилось рассматривать авторитеты современности не как объекты поклонения, а как разные модусы собственной жизни, которые оно может использовать. В этом смысле «Термит» — как тот, кто облепляет собой, съедает и выедает любые «авторитетные» конструкции, приводя их вновь к уровню «земли», уровню «мха» (концепт Александры Шестаковой), к уровню «вязи» или «связи» (Борис Клюшников), совпадающей с самой реальностью — весьма удачное название. Ибо такое горизонтальное перетекание, перехватывание с руки, стягивание, продолжение — особый род общей мастерской, общего типа труда по производству реальности, сообщающего свой ритм и читателю. Три тома «Термита» — это пространство, в котором хочется задержаться, побыть с теми, кто там есть, перетекая вдаль и до самого конца, превращаясь в некое «другое существо», долго — почти три семестра — длящееся под разными именами. Анатолий Осмоловский, Алан Бадью, Егор Сафронов, Бенджамин Бухло, Борис Клюшников, Оля Белова, Иван Стрельцов, Майкл Фрид, Мария Королева, Анна Ушакова, Анастасия Нефедова, Константин Бохоров, Вик Лашенов, Хито Штайерль, Саша Грач...

В одной из первых статей (критик Александра Шестакова) первого «Термита» современность дает себя чувствовать слоями и поверхностями. «Я пантер-р-а» — кричит в статье ребенок системы «Полина», чей

крик — пример легкой смены идентичностей, собственных образов. Ты можешь стать даже собственным «лонгбордом», написано в той же статье, чтобы нечто почувствовать и описать. Что интересно, именно это слово «пантера» использовал Данте, когда описывал свои поиски по всей земле Италии тех слов, которые лучше всего смогут войти в создаваемый им же новый итальянский язык, народную латынь, которая будет не хуже официальной латыни для передачи возвышенных идей. Он разыскивал этот общий язык, общую вязь «по всей земле», и делал это на нюх, как если бы шел за «пантерой». Поэтому пантера — не кошка, а мягкое перетекание по всей земле множества разнородных элементов под общей гладкой структурой поверхности. Пантеру нельзя увидеть, и все же она и есть то, что наиболее захватывает нас в реальности, что завораживает нас, что заставляет себя искать. Она сравнивает башни замков, рушит цитадели имен, рассекает границы земель, и учреждает и подготавливает сложные термитники нового «народного» языка для различения функций и процедур истины. Вполне может быть, что сегодня пантера — это вирус.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Догма 95» — авангардное движение в кинематографе (1995–2005), идеологами которого были Ларс фон Триер и Томас Винтерберг.

Ксения Голубович

Родилась в 1972 году в Москве.

Культуролог, писатель, критик, переводчик.

Редактор издательства «Логос».

Председатель жюри премии

им. А.М. Пятигорского.

В настоящее время в качестве аналитика

сотрудничает со Всероссийским музеем

декоративного искусства.

Живет в Москве.