



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Дарья Атлас
Леонид Невлер
Дмитрий Потемкин
Мария Чехонадских

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистяковская

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Д. Голышко-Вольфсон (С.-Петербург)
Арсений Жилиев (Москва)
Ольга Копенкина (Нью-Йорк)
Андрей Паршиков (Москва)
Алексей Пензин (Москва)
Кети Чухров (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина
Корректura
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Daria Atlas
Leonid Nevler
Dmitry Potemkin
Maria Chekhonadskikh

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Azizov (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
D. Golyenko-Volfson (St.-Petersburg)
Arseniy Zhilyaev (Moscow)
Olga Kopenkina (New-York)
Andrey Parshikov (Moscow)
Alexei Penzin (Moscow)
Keti Chukhrov (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

lay-out
Galina Mukhina
proof reading
Irina Lobanovskaya

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

125104, Москва,
Большой Палашевский пер.,
д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://permm.ru/menu/xzh/>
<http://xz.gif.ru>

ART MAGAZINE OFFICE:

9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812
fax: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://permm.ru/menu/xzh/>
<http://xz.gif.ru>

В оформлении обложки использована работа Иоанны Райковской «Рожденная в Берлине», 2012.
Фото Иоанны Райковской и Эндрю Диксона

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ АГЕНТСТВАМИ:

«ИНТЕР-ПОЧТА»
interpochta@interpochta.ru
<http://www.interpochta.ru/>

«Орикон-М»
+7 (495) 937-49-59, 937-49-58
oricon@sovintel.ru

ISBN 0896 - 4397 «Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.

МЕШАНИНА

ВО ДВОРЯНСТВЕ © ХЖорА



Художественный журнал

Наше новое будущее

Часть 2

Подведя итоги десятилетия нулевых в двух номерах, № 82 и № 83, «ХЖ» в последующем номере, № 84, высказал гипотезу: если десятилетие «стабилизации» пыталось, заблокировав перспективу, заставить переживать настоящее как прошлое, то сегодня перспектива вновь устремилась в будущее. Этот номер, возвращаясь к теме «нашего нового будущего», программно провозглашает: «Всегда есть другая возможность!» (К. Малабу «Возможность худшего»).

Причем значимой в этой формуле является не только апелляция к перспективе, но и ее конечная непроясненность. Таков еще один симптом времени: мы живем будоражающим открытием «другой возможности», очертания которой пока остаются смутными. Получается, что мы так и не преодолели темпоральность настоящего — только если предшествующее десятилетие жило прошлым как настоящим, то теперь мы ищем будущее, не выходя из дня сегодняшнего. И действительно, если согласиться — как утверждалось в нашем предыдущем номере — что наиболее громко будущее сегодня призывают политические активисты, то симптоматичным должен показаться их столь же громкий призыв отказаться от «репрезентации» в пользу «презентации», то есть призыв к «разворачиванию в настоящем, к мгновенной эффективности» (Д. Голынкин-Вольфсон «Берлинская биеннале...»).

Впрочем, порыв к будущему сегодня может отождествляться и с возвращением к истокам, к некому «абсолютному началу», которое — отнюдь не проясняя для нас смутность перспективы — преподносит себя в роли будущего будущего, будущего как метанойи (Т. Даими «Манифест нон-актуального...»). Подобное понимание времени, несомненно, имеет много общего с темпоральностью утопии, одной из актуальных версий которой является «утопия персонального биологического временного измерения, где время переводится под личную ответственность каждого» (С. Шүтов «Творческая практика опережающего отражения действительности»), а другой версией — «археология новых медиа», «утверждающая, что реальность новых технологий заключается главным образом в дискурсах, повторяющихся культурных мотивах, а не в «новотехнологических вещах» и «артефактах»» (Д. Булатов «Новое состояние живого...»). При этом параллелью и контрапунктом утопии «абсолютного начала» заявила о себе утопия «абсолютного конца». «Сегодня на наших глазах происходит распад базовых культурных моделей и механизмов, определявших собой духовный и материальный облик цивилизации на протяжении последнего столетия» (Б. Мамонов «Записки Иа»). Характерно, однако, что эта вторая утопия наших дней в полной синхронии с первой находит свое разрешение в обращении к антропологическому гуманистическому началу — в призыве «превратить в искусство собственное существование» (Б. Мамонов «Записки Иа»).

А поскольку утопия сегодня возвращается вместе с апокалипсисом, то она готова принять свой грядущий провал за «своего рода прогресс. Потому что за ним последует другая утопия» (В. Тупицын «Генеалогия провала»). И раз общим знаменателем нашей разорванной на противоположности эпохи оказывается антропология, то и наш порыв к будущему питается чем-то крайне человеческим — надеждой. Ведь «надежда — это противоположность наивного оптимизма. В ней всегда присутствует категория опасности...» (Э. Блох, Т. Адорно «Чего-то не хватает...»). Споры нет, надежда нам сегодня нужна как никогда — ведь открытая нами «другая возможность» может оказаться и «возможностью худшего» (К. Малабу «Возможность худшего»).

Журнал можно приобрести в Москве:

магазин «Новодел», Б. Палашевский пер., 9/1
магазин «Фаланстер», М. Гнездиковский пер., 12/27
магазин «Фаланстер» в Центре современного искусства «Винзавод»,
4-й Сыромятнический пер. д. 1, стр. 6
магазин «ВХУТЕМАС», Зоологическая ул., 13
магазин «Циолковский», Новая пл., 3/4, п. 7Д

В Санкт-Петербурге:

магазин «Борей», Литейный пр-т, 58
магазин «Порядок слов», наб. реки Фонтанки, 15

6
БЕЗ РУБРИКИ
**ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА
ОПЕРЕЖАЮЩЕГО ОТРАЖЕНИЯ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ**
Сергей Шутов

10
ПРОГНОЗЫ
**НОВОЕ СОСТОЯНИЕ ЖИВОГО:
К ВОПРОСУ
О ТЕХНОБИОЛОГИЧЕСКОМ
ИСКУССТВЕ**
Дмитрий Булатов

20
ТЕЗИСЫ
**ЦИФРОВОЙ НЕОФЕОДАЛИЗМ:
КРИЗИС СЕТЕВОЙ ПОЛИТИКИ
И НОВАЯ ТОПОЛОГИЯ РЕНТЫ**
Маттео Пасквинелли

24
ЭССЕ
ГЕНЕАЛОГИЯ ПРОВАЛА
Виктор Тупицын

36
ПРЕДИСЛОВИЯ
**РИТМ ИСТОРИИ:
АДОРНО И БЛОХ В ПОИСКАХ
ФОРМЫ**
Иван Болдырев

40
ПУБЛИКАЦИИ
**ЧЕГО-ТО НЕ ХВАТАЕТ.
О ПРОТИВОРЕЧИЯХ
УТОПИЧЕСКОГО ТОМЛЕНИЯ**
Эрнст Блох, Теодор Адорно

52
ТЕНДЕНЦИИ
«ЗАПИСКИ ИА»
Богдан Мамонов

60
МЕДИТАЦИИ
ВОЗМОЖНОСТЬ ХУДШЕГО
Катрин Малабу

72
ЭССЕ
**МАНИФЕСТ НОН-АКТУАЛЬНОГО:
ОТВОРИТЬ ДВЕРЬ...**
Теймур Даими

88
ПОЗИЦИИ/БИЕННАЛЕ
**«ОККУПАЙ», КОТОРОГО
ВСЕ ТАК ДАВНО ЖДАЛИ**
Дмитрий Виленский

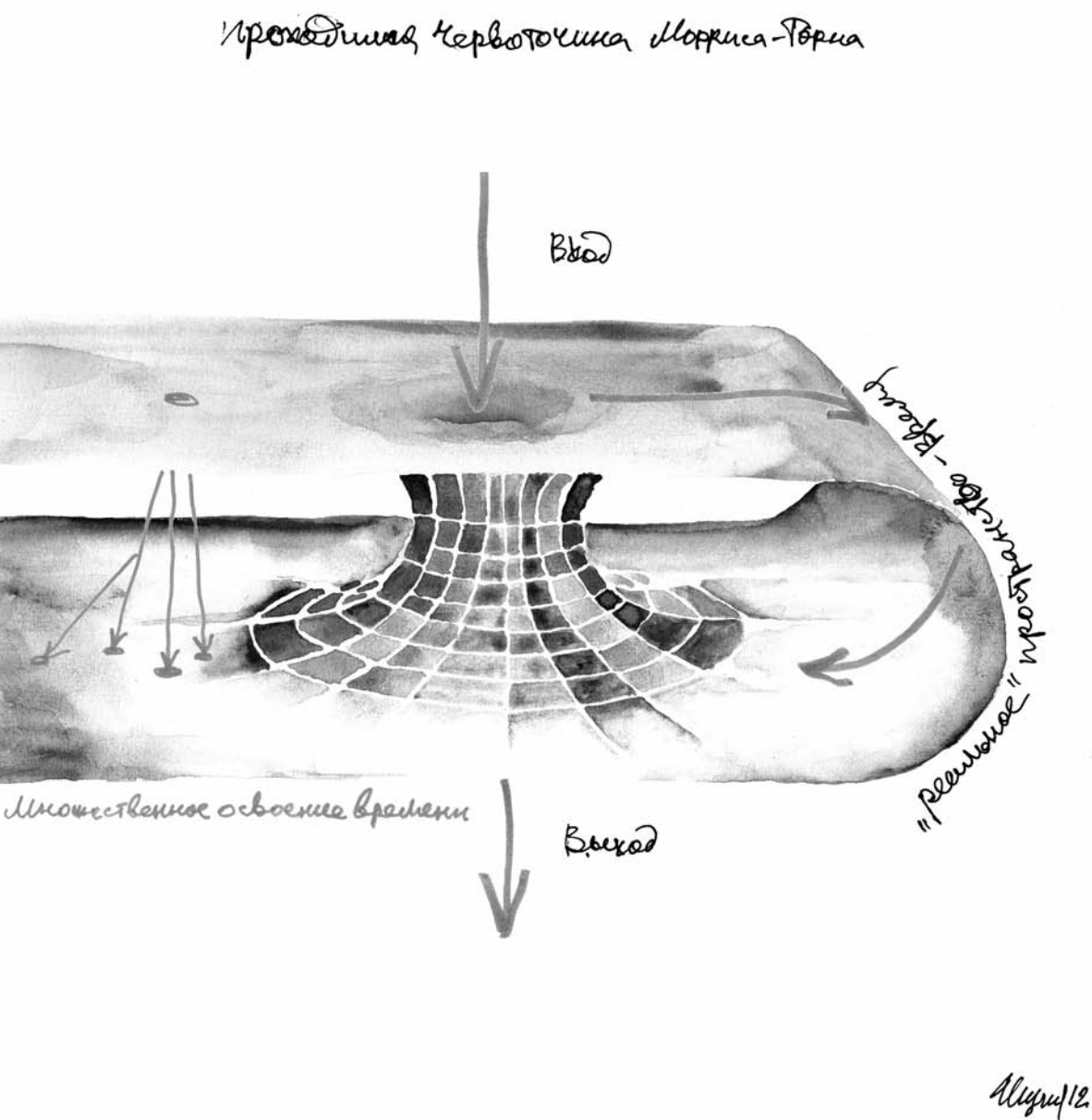
96
ВЫСТАВКИ/БИЕННАЛЕ
**БЕРЛИНСКАЯ БИЕННАЛЕ —
ИСТОРИЧЕСКИЙ БУНТ ПРОТИВ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ**
Дмитрий Голынкин-Вольфсон

108
ВЫСТАВКИ/БИЕННАЛЕ
**ИСКУССТВО
АДМИНИСТРИРОВАНИЯ
ПРОТЕСТА**
Ольга Копенкина

118
ВЫСТАВКИ/БИЕННАЛЕ
**МОЛОДОСТЬ В СЕТЯХ,
МОЛОДОСТЬ КАК СЕТЬ**
Глеб Напреенко

Сергей Шутов

Творческая практика опережающего отражения действительности



Сергей Шутов «К освоению времени», 2012

Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании.

Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени. [...] Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени.

Александр Введенский.
Серая тетрадь

Русские философы-космисты Николай Федоров и Константин Циолковский предсказывали покорение и колонизацию космоса как будущую фазу развития человечества. Запуск первого космического спутника Земли 4 октября 1957 года завершил «техническую» фазу в истории русского космизма — возможность передвижения в открытом космосе технически разрешила задачу транспортировки праха на другие планеты для последующего их освоения световым человеком. Пространство уже освоено. Теперь наша задача — освоить время.

Сегодня ведутся разработки (теоретические и практические) по препарированию времени. Одним из частных случаев управления временем является проскопия — упреждающая реакция предвидения будущего, которой обладают все живые существа. Шведские крестьяне, наблюдая личинку майского жука («червяк-предвестник»), по ее цвету определяют, какой будет зима: если личинка голубоватого цвета, значит, зима будет суровой; если же она белая в передней части и голубоватая в задней — то заморозков следует ждать в начале зимы. Известно, что расположение муравейников строго взаимосвязано с глубиной снежного

покрова, направлением ветра и температурным режимом будущей зимы. Перелетные птицы способны предвидеть погоду и в своих маршрутах облетать районы штормов задолго до геомагнитных возмущений. А древовидная камышовка, например, ежегодно предвидит высоту паводка — эта птичка каждый год строит свое гнездо на разной высоте, но так, что вода никогда не поднимается до этого уровня и не затопляет гнезда.

Для обозначения свойства живых организмов опережать во времени и пространстве закономерное течение последовательных событий внешнего мира советский физиолог П.К. Анохин в 1962 году ввел понятие «опережающее отражение действительности», принцип которого он полагал важнейшим регулятором становления и развития любой функциональной системы.

При этом усиление способности к адаптивному поведению (присутствующей уже у микроорганизмов, например, у коринебактерий, которые своей активностью на несколько десятков часов опережают появление пятен на солнце) напрямую связано с появлением мозга и усложнением строения живых организмов. По убеждению ученых, «само возникновение жизни, по-видимому, было бы невозможно без опережающего отражения, позволяющего заблаговременно принимать решения для приспособления к окружающей обстановке с целью сохранения биосистемы»¹.

Таким образом, о проскопии у живых существ можно говорить как о частном случае их биологических свойств — это не сбор и анализ информации с последующим получением на их основе некоего опыта в привычном нам смысле.

В свою очередь современные методы предвидения будущего в человеческой цивилиза-

ции — от предсказаний погоды до моделей поведения космического спутника — основаны на статистике и вычислении, в которых время свободно масштабируется (в компьютерной модели десятилетний полет спутника занимает 15 минут). В частности, судя по всему, неудачный опыт создания классического искусственного интеллекта *GOFAI — Good Old-Fashioned Artificial Intelligence* оказался лишь продолжением традиции создания механических игрушек — от знаменитого павлина из Эрмитажа до механических шахматистов и т.д.

В рамках математической модели описывается среднестатистическое развитие общества — при этом вполне допустимо предсказание поведения общества в целом как демографической системы, описываемой усредненными значениями и детерминированной определенным набором показателей.

Таким образом, необходимо разделить понятие математической экстраполяции опыта (статистика и моделирование) и проскопию как неотъемлемое свойство биологического организма — именно этот механизм нуждается сегодня в глубоких исследованиях, апроприации и разработке.

Наличие опережающего отражения — способности умозрительного синтеза будущего, то есть моделирования вероятных исходов помысленных или уже разворачивающихся ситуаций, приводит нас к мысли, что будущее в определенной мере управляемо, подвластно нам, и, варьируя текущее поведение, организмы могут влиять на него в желательном для них направлении, формировать его по своей воле.

Само человечество обладает и другой возможностью управления будущим — эвристической способностью к открытию, которая позволяет находить решения и устанавливать логические связи гораздо быстрее, нежели эмпирическим опытным путем. (Вспомнить хотя бы диагностику по методу доктора Хауса.). Необходимым условием такого открытия является участие экспертной группы, решения которой, однако, базируются на «эмоциональном», бессознательном заключении, отсылающем не столько к опытному анализу ситуации, сколько к спонтанному, иррациональному и почти случайному принятию решения, которое возникает в невербальном поле и устроено по

принципам, во многом сходным с механизмами творчества.

Влияют ли проскопические описания различных групп экспертов на будущее? Несомненно. И сегодня мы можем рассматривать развитие человечества как итог противостояния различных экспертных групп, сила которых заключается не в принятии решений, а в их проскопическом устремлении. Если живая материя в состоянии влиять на развертывание событий в будущем, то сегодня мы можем говорить об управлении будущим, его синтезировании и множественности (разветвлении) параллельных сценариев будущего, их одновременном существовании и реальности. При этом проблему управления временем необходимо решать через персонализацию будущего — каждый пользователь формирует свое время и управляет им, и именно в этом должен заключаться новый миропорядок. В результате пространство-время будет не исследоваться как некая *tabula rasa*, а осознанно конструироваться, избегая конфликта и конкуренции.

Так человечество отреагирует на вызов момента технологической сингулярности — предполагаемой точки, которой мы достигнем в ближайшие 15–30 лет, когда эволюция человеческого разума ускорится до такой степени, что дальнейшие изменения приведут к возникновению разума с намного более высоким уровнем быстроедействия и новым качеством мышления. Стремительное ускорение хода мировой истории иллюстрирует следующий пример: мерой древнеегипетской истории были династии, история Древнего Египта длилась около трех тысяч лет и закончилась 2700 лет тому назад; мерой древнеримской истории были правления отдельных императоров, Римская империя существовала полторы тысячи лет и распалась 500 лет тому назад; нынешние империи возникали за века и распадались за десятилетия, а сегодня мера исторического развития достигла минимального предела. Однако в этом стоит усматривать отнюдь не конец Истории, а революционную неизбежность перехода к новой парадигме глобального развития — нового неба и новой Земли.

При правильном отношении к вопросам этики и социальным нуждам можно ожидать существенного развития человеческих способно-

стей и увеличения эффективности общественной деятельности — и тогда впереди нас ждет следующая фаза эволюции интеллекта, в частности, ликвидация старения и смерти, о которой говорит трансгуманизм. Причем эта эволюция осуществится не благодаря технологическому прогрессу (появлению киборгов, искусственного интеллекта, закону Мура и т.п.), а через значительное повышение умственных и физических возможностей человека. По сути, это не что иное, как овладение способностью управлять временем.

Идея утопии, таким образом, превращается в персональное биологическое временное измерение, где время переводится под личную ответственность каждого. В этой ситуации люди наконец смогут объединяться и оставаться свободными личностями на действительно добровольном основании для пользования общими конструкциями времени и пространства. Это совершенно не оригинальная идея, а продолжение идеи космизма, только здесь на смену бессмертного существования светового человека в бесконечном пространстве приходит персональное управление временем. Вспомним определение времени у Аристотеля: время есть число движения.

Именно здесь открываются невероятные возможности художественного творчества, задатки которых обнаруживаются в техниках современного активизма. В плане истории работы со временем уже известны наивные практики американских безработных по обмену профессиональных навыков и услуг за единицу времени (*time/bank*) и проект обмена времени на еду (*time/food*).

Борис Гройс также обосновывает активизм современного искусства и философии через ожидание конца света и ситуацию нехватки времени. Однако мы видим, что такая ситуация придает действию значимость и тем самым «льстит ему», тогда как речь должна идти о преодолении нехватки времени и освоении пространственно-временного континуума.

Великий химик и визионер Д.И. Менделеев считал самой сложной технической проблемой XX века утилизацию огромного количества навоза, поскольку увеличение перевозок неизбежно потребует увеличения поголовья лошадей. Довольно экстраполировать в буду-

щее навоз XIX века! Наша задача — освоить географию беспредельного горизонта времен! Довольно требовать Невозможного у мелкобуржуазных родителей; наша задача — создавать Невозможное, используя собственные биологические и экспертные способности! Персональное время и персональная ответственность — вот вызов нашего коллективного времени этой, на первый взгляд, сложной Вселенной.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Урсул А.Д. Отражение и информация. М.: Мысль, 1975. С. 165.

Сергей Шутов

Родился в 1955 году в Потсдаме.

Художник, поэт, музыкант и теоретик.

Живет в Москве.

Дмитрий Булатов

Новое состояние живого: к вопросу о технобиологическом искусстве

Последние достижения в области высоких технологий — от робототехники, IT и наноисследований до целого спектра нейро- и биомедицинских наук, позволяют сделать вывод, что современное общество находится не только на пороге очередного скачка научно-технологической революции, но и вступает в качественно иной период своего исторического развития. Особенность этого периода — в максимально полном использовании знаний о первоосновах живой и неживой материи, знаний о физической природе человека. Фундаментальное отличие — в том, что могущественные технологии, до сих пор изменявшие главным образом окружающий мир, сегодня оказываются нацелены на самого человека. Пожалуй, никогда не была так головокружительно высока цена подобных исследований: человек начинает формировать себя, исходя из собственных представлений о своем телесном существовании и развитии¹.

Нам остается только удивляться, какой мощный импульс к биологизации понятия человек дал стремительно развивающийся тренд «наук о жизни». Сегодня биологизировать человека склонны не только те, кто приветствует успехи современных технологий и связывает с ними оптимистические ожидания, но и те, кто следит за ними с озабоченностью, прибегая в своих аргументах к грубому материализму: дескать, от работ в области системной и синтетической биологии до появления Франкенштейна всего один шаг, и скоро наша судьба будет в его руках. Независимо от полюса переживаний и те и другие задаются массой вопросов. Возьмет ли наконец человечество после ты-

сячелетней зависимости от природы свою судьбу в собственные руки? Не окажется ли человеческая жизнь механическим исполнением программы, написанной в научных лабораториях? Как вообще мы собираемся обосновывать в будущем наше понятие человека?

«Человек есть спроектированная живая система, которая ведет себя предсказуемым (и заказанным по желанию) образом и использует взаимозаменяемые детали из стандартного набора генов...». На смену счастью, таланту, личности и уму приходят «заранее рассчитанные функции любого потенциально возможного гена»², а старомодный спор между теми, кто, следуя классической просветительской традиции, превозносил самоопределение, и теми, кто повсюду усматривал социальный детерминизм, похоже, окончательно себя исчерпал.

Даже если поддержанием эмоций на протяжении последних лет руководят некие PR-стратегии, мы не можем отрицать тот факт, что происходящее на наших глазах развитие и есть та самая технобиологическая революция, предчувствием которой томилось общество конца XX — начала XXI веков. Поэтому неудивительно, что подобные научные исследования, одновременно уникальные, интересные и пугающие, воспринимаются представителями гуманитарных наук как предмет, обязательный для осмысления и анализа³. Насколько этичны научные эксперименты, каковы перспективы широкого распространения новейших технологий и каким станет наш мир в будущем — вот лишь некоторые из вопросов, активно обсуждающихся сегодня в этих областях⁴. Не остались



Туур Ван Бален
«Золотой голубь», 2010



Джеймс Аугер и Джимми Луазо
«Загробная жизнь»,
2009

в стороне от общественной дискуссии и представители искусства, интерпретирующие в своих произведениях как формальные, так и смысловые особенности языка новых технологий. Казалось бы, интересы художников в этой сфере должны целиком ограничиваться областью *имажинативной* игры, что всегда и ожидалось от изобразительных искусств. Именно так дело и обстоит в кинематографе и мейнстримном искусстве, охотно использующих *визуальные* эффекты новых медиа.

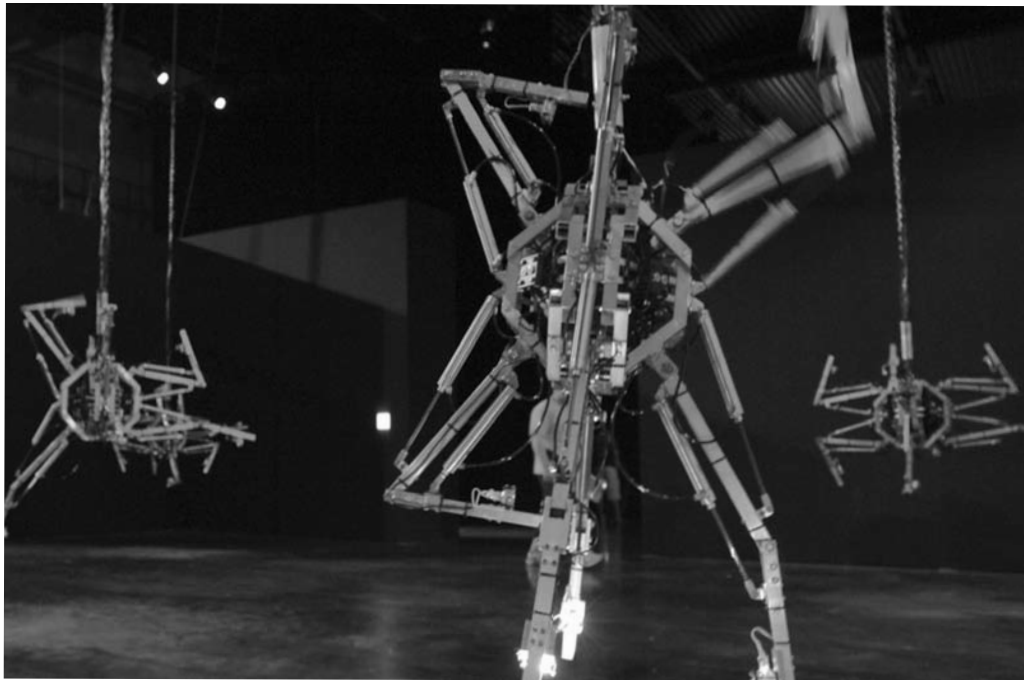
Однако в последнее десятилетие на территории современного искусства возник и оформился целый ряд художественных произведений, напрямую осмысляющих технические приемы и методы новейших технологий. Средством создания этих работ служит живая или жизнеподобная материя, а способом — экспериментальные биомедицинские и информационные технологии. Произведения искусства, рождающиеся в подобных *технобиологических* условиях — то есть в условиях искусственно оформлен-

ной жизни — не могут не делать эту искусственность своей темой. Поэтому наибольший интерес в этих работах представляют те художественные стратегии, цель которых заключается в переходе от озабоченности интерпретационными практиками к *прямой операционной деятельности*, где технология оказывается непосредственно связанной с целевым состоянием организма⁵. И вот мы уже стали свидетелями появления радикально новой волны технобиологических произведений: бактерий с записанными в их геноме визуальными символами или фрагментами текстов (Джо Дэвис), бабочек с генетически измененными узорами на крыльях (Марта ди Минизиш), третьим ухом художника (Стеларк), серии картин, выращенных с использованием модифицированных бактерий (Дэвид Кремерс), генетически измененных органических объектов (Дмитрий Булатов), культивированных полуживых креатур (группы *SymbioticA* и *Bioteknica*) и т.д.⁶ Модификацию организма, внешнего вида животного, растения или даже молекулы ДНК эти авторы рассматривают как художественное действие, не укладывающееся в оценки вроде «полезно/бесполезно», «правильно/неправильно» или «опасно/безопасно». Практически сразу, вслед за появлением целого ряда произведений сайенс- и био-арта, последовали и фундаментальные теоретические работы, книги и антологии, посвященные технобиологическому искусству — из Линца и Калининграда, Берлина и Квебека, Нью-Йорка и Скопье, Барселоны и Нанта. Эти исследования каждое по-своему представляют спектр критической и теоретической рефлексии по вопросам развития новейших технологий в современном обществе и современном искусстве. Однако в итоге каждый из этих теоретических трудов неизменно проблематизирует традиционно сложившиеся границы жизни и смерти, нормы и патологии, различия между смоделированным объектом и биологическим существом⁷.

Произведения технобиохудожников — это усложненные представления о жизни. Возникшие, как правило, в лабораториях и часто в сотрудничестве с научно-исследовательскими центрами, произведения техно-

биологического искусства являют нам фундаментальное отличие традиционных технологий макромира от технологий XXI века. Это отличие заключается в том, что в традиционных технологиях мы всегда имеем дело с тем, что обрабатывается и что обрабатывает, со строительным объектом и строителем, с операционной системой и оператором, с материалом и инструментом. Однако природные процессы этой основной двойственности не знают. Окружающая нас действительность наглядно показывает, что в природе живое само себя создает, само «строит» и формирует, само управляет и само регулирует. Это значит, что идеи так называемой «самосборки» оказываются не просто возможными — они уже успешно осуществляются на протяжении миллионов лет в виде более сложного процесса самовоспроизводства. В качестве примера достаточно вспомнить механизм репликации молекул ДНК. В своих теоретических работах 50-х годов, посвященных процессу воспроизводства, Джон фон Нейман показал, что существует некоторая пороговая сложность автомата, начиная с которой саморепликация становится возможной. Он также высказал идею, что, начиная с некоторого более высокого уровня сложности, такой процесс возможен с нарастанием сложности создаваемых систем⁸. Таким образом, основная специфика «технологий третьего тысячелетия» заключается в потенциальном объединении обрабатывающего инструмента и обрабатываемого материала с целью автоматического преобразования информации в желаемую материальную систему. Конечно, современные технологии программирования и производства материи пока еще находятся в самом начале своего становления, однако если земная жизнь смогла дойти до такого уровня, то нет никаких непреодолимых преград на пути, следуя по которому человечество научилось бы внедрять подобные технологии в жизнь.

Характеризуя специфику новейших технологий, необходимо добавить, что, например, нанотехнологии в синтезе с другими базовыми технологиями XXI века уже сегодня позволяют человеку искусственно осуществлять производство макровеществ, создавая ис-



Билл Ворн
«Мегаистеричные машины», 2010

кусственным путем атомы и атомарные структуры. Эти технологии уже по своей сути оказываются нацелены на создание (конструирование, производство) различных типов суррогатной материи. Примерами таких категорий материи на атомарном уровне могут служить квантовые точки (квантовые капли), квантовые решетки, квантовые проволоки, нанотрубки и т.д.⁹ Подобных материальных объектов природа уже не создает. Однако такие структуры мы называем искусственными и синтетическими не только потому, что они сотворены человеком, но в первую очередь потому, что человек получает доступ к программированию их свойств, характеристик взаимодействия и поведения. То же самое можно сказать и относительно синтетической биологии — стремительно развивающейся в последнее десятилетие области исследований, которая объединяет науку и инженерию с целью проектирования и построения новых (несуществующих в при-

роде) биологических функций и систем¹⁰. Основная задача художников, использующих эти технологические форматы при производстве своих работ, заключается в том, чтобы отыскать новые подходы на основе нового понимания конструктивности (возможно — критической конструктивности), нового понимания технологии в целом и ее места в мироздании. То есть на основе понимания техники не как способа борьбы с природой, а как продолжения ее бесконечного развития, в котором человек, возможно, лишь инструмент, при помощи которого природа должна осознать самое себя.

Современное технобиологическое искусство исходит из предпосылки, что новое медиальное явление конструируется художником как новообразование, то есть предполагается, что в результате его деятельности возникает реальность с усложненной структурой пространства решений (противоречий, связей и отношений). Только при

этом условии — усложнении связей и противоречий между элементами самой медиальной среды — можно говорить об инновационности или активном развитии нового медиального носителя. Для того чтобы охарактеризовать системную новизну произведений искусства, сочетающих в себе не только интерпретационные, но и конструктивные подходы на территории технобиологии, в своих предыдущих публикациях на данную тему мы ввели понятие *метабола* (метаболизированной метафоры)¹¹. Под *метабола* (греч. *metabole* — перемена, превращение) мы понимаем такой тип организации физического носителя информации, который отражает уплотнение качественных и количественных характеристик конструкции за счет активации, моделирования или учета влияния метаболических процессов. В биологии под метаболическими процессами, как известно, подразумевается обмен веществом, энергией и информацией. Когда мы отмечаем, что главным системным требованием современного технобиологического искусства является структурное уплотнение несущей конструкции, мы тем самым говорим о необходимости становления различных форм суррогатной материи за счет обеспечения медиального носителя сообщения свойствами роста, изменчивости, самосохранения и репродуктивности. Все эти качества метабол помогают нам перейти от наблюдения дискретных объектов в дискретном пространстве к описанию материализованных динамических систем в пространстве отношений. Другими словами, речь идет об осмыслении феномена существования новой медиальной среды «на грани хаоса», двойственности и колебания, при создании посредством метаболических процессов связей и отношений, образующих единство неживого в сборке. Основным исследуемым медиумом здесь является синтетическая материя, а основным изучаемым вопросом — высвобождение времени существования художественного сообщения за счет интереса к кодированию, преобразованию и изменению самого носителя этого сообщения¹².

Очевидно, что на таком уровне существования новой медиальной среды мы уже не

можем быть уверены в корректности деления процессов на естественные и искусственные. В этом режиме органическое сливается с неорганическим, а материальное с нематериальным, выявляя при этом свой *технобиологический* или *постбиологический* характер. Поэтому введением понятия метаболы — то есть метаболизации не-живого, превращаемости при сохранении раздельности, интеграции на основе дифференциации — мы намеренно акцентируем существующие соотношения неопределенности и тем самым выстраиваем методологию художественных исследований в терминах вероятностей. Именно так и может быть тематизирован новый художественный носитель, полученный при помощи развитых технологий, не имеющих с процессами жизни ничего общего за исключением того, что они появились благодаря методам, которыми пользуется сама жизнь.

В сущности, вопрос о физическом носителе информации, равно как и его сообщении, является лишь новой формулировкой старого философского вопроса о субстанции, первооснове или субъекте, которые предположительно скрываются за внешними проявлениями мира. Если классическое учение о бытии задавалось вопросом о том, что стоит за природными феноменами, то онтология современных медиа спрашивает, что находится за знаковой поверхностью — в ситуации, когда эти знаки, равно как и их физические носители, являются не «естественными», а «синтетическими», рожденными в условиях искусственно оформленной жизни. Поэтому неудивительно, что большинство теоретиков и практиков технобиологического искусства в своих изысканиях сосредотачиваются в первую очередь на вопросах изготовления, технических характеристиках и функционировании носителей художественного сообщения. Со временем такие исследования оформились в целую сеть дискурсивных практик — *биомедиа*, *наномедиа*, *гибридные медиа* и т.д., сфокусированных на том, как природа выглядит и функционирует «изнутри»¹³. Основной аргумент представителей этих практик заключается в том, что современный уровень естественных наук и интенсивность развития

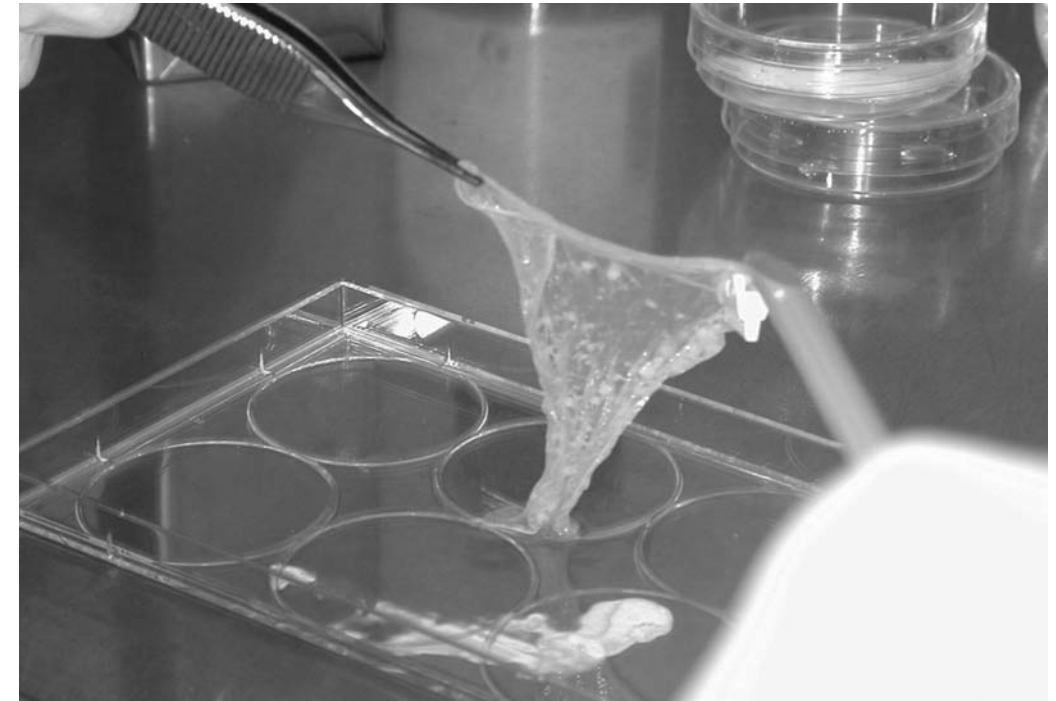
технологий делают излишним традиционное онтологическое вопрошание. В результате такого подхода художественные изыскания на территории новейших технологий зачастую заменяются научно-техническим исследованием. Причем вполне может оказаться, что обилие произведений, демонстрируемых на выставках и фестивалях современного технологического искусства и по сути своей неотличимых от дизайна, — это эффект подобной сциентистской аргументации.

Не подвергая сомнению необходимость изысканий в области физических носителей художественного сообщения, отметим и другую, не менее продуктивную форму исследования того, что может скрываться «в своей истине» позади медиальной знаковой поверхности. Как таковая эта форма заключается не столько в выяснении принципов функционирования нового медиального носителя, сколько в очерчивании границ их применимости. Такой подход подвигает нас на размышления «субмедиального» характера, не связанные с материальностью практик *mediality*, и способствует осмыслению причин, обуславливающих встроенность этих практик в общую картину становления новой технологической реальности.

Именно такой подход и был обозначен «археологией новых медиа»¹⁴ — активно развивающейся областью медиаисследований, представители которой утверждают, что реальность новых технологий заключается главным образом в дискурсах, повторяющихся культурных мотивах, направляющих и формирующих ее развитие, а не в «новотехнологичных вещах» и «артефактах», образующих ядро, вокруг которого все вращается и эволюционирует. Эти «дискурсивные объекты» (топосы) представители археологии медиа склонны рассматривать в качестве посланников скрытой преэминентности, которые в истории новых технологий функционируют циклически, предоставляя заранее «сфабрикованные формы» для культурного опыта¹⁵. Очевидно, что понятый таким образом проект теории медиа очень напоминает проект психоанализа. Последний также утверждает, что наша речь как бы расколота надвое, так что каждое наше высказывание оказывается двойным: оно транспортирует

сознательный, заданный нами смысл — но в то же время и бессознательный смысл как манифестацию «сконструированных комплексов желаний, верований и процедур, встроенных в сложные коды коммуникации»¹⁶. Под влиянием теоретиков археологии медиа в рамках такого дискурса становится возможным говорить о бесконечных знаковых потоках — по аналогии с потоками желаний — иными словами, о некоей форме «бессознательного», описывающего совокупность психических процессов, актов и состояний, обусловленных технологическими нарративами и мифами, выступающими в качестве «строительных блоков» культурных традиций¹⁷. Предлагая выход за рамки отдельных исторических контекстов, археология новых медиа вступает в противоречие с привычным способом понимания технокультуры как поступательного прогресса — и в этом можно увидеть очевидное достоинство этого метода. Действительно, он подчеркивает скорее циклическое, а не хронологическое движение, повторяемость, а не уникальное изобретение, позволяя таким образом трактовать историю как многослойную конструкцию и динамическую систему взаимоотношений.

Однако возможно ли в рамках такого подхода говорить о «бессознательном» по отношению к тому высказыванию, которое формируется самим физическим носителем информации? Ведь эти носители, будь то аналоговые, цифровые и уж тем более — технобиологические, обладают собственной материальностью и реальностью. Они существуют вне зависимости от человеческой телесности, человеческого воображения и, прежде всего, от человеческого бессознательного. С этой точки зрения послание медиума вряд ли можно назвать «бессознательным», имея в виду наличие некоего субмедиального субъекта, чье послание зритель может и должен правильно интерпретировать¹⁸. Может быть, настало время инициировать медиадискурс, в котором бы изначально отсутствовала тенденция к регуляции медиа, постоянно возрождаемая представителями археологии новых медиа, а субмедиальный субъект был бы не антропоморфным субъектом речи, язык которого



Гай Бен-Ари, Кирстен Хадсон
«Членоголовый проект»,
2011

нужно понять — а «чужим» субъектом чистого действия и трансформации? В этом отношении вполне можно было бы говорить о «технологическом бессознательном»¹⁹, имея в виду не только и не столько преломление в сознании технологических нарративов и мифов, сколько скрытое и формирующее воздействие базовых элементов медиальных носителей. Возможно, важнейшей характеристикой такого «технологического бессознательного» было бы то, что оно структурировано не антропоцентрически и охватывает не только людей, но и сами части технологических систем, все человеческое окружение.

Как бы археологи новых медиа ни понимали природу человеческого, можно утверждать, что сообщение физического носителя информации, обладающего своей

ствами роста, изменчивости, самосохранения и репродуктивности — это нечеловеческое, дегуманизированное сообщение. И в этом контексте «технологическое бессознательное» можно было бы воспринимать как самообнаружение несущей инфраструктуры технологического порядка, сохраняющей свое автономное, нечеловеческое измерение даже тогда и именно тогда, когда она используется людьми в целях сознательной и человеческой коммуникации. Такой подход поставил бы вопрос о перформативной избыточности технологической реальности по отношению к нам и нашим когнитивным способностям и позволил бы рассматривать наше существование как видоизменяемую компоненту, глубоко вовлеченную в процесс проявления и становления окружающего мира.



Луи-Филипп Демерс
«Девушки Тиллера»,
2009

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Фрэнсис Фукуяма в книге «Наше постчеловеческое будущее. Последствия биотехнологической революции» (М.: АСТ, 2004) выделяет науки о мозге, нейрофармакологию, исследования в области продления жизни и генетическую инженерию в качестве таких «путей в будущее», неконтролируемое движение по которым может в корне изменить природу человека.

² Алехин М. Синтезируя живое // <http://www.nanonewsnet.ru/articles/2011/sinteziruya-zhivoe>

³ Юдин Б. От утопии к науке: конструирование человека // Вызов познанию: Стратегии развития науки в современном мире. М.: Наука, 2004. Сс. 261–281.

⁴ Например, см.: Конструирование человека: Сборник трудов IV Всероссийской научной конференции с международным участием: в 2 тт. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2008.

⁵ Примеры подобных работ и описания проектов можно найти в антологии: Булатов Д. Эволюция от кутюр: Искусство и наука в эпоху постбиологии. Книга + 2 DVD-ROM. Калининград: КФ ГЦСИ, 2009. Сайт проекта: <http://www.videodoc.ncca-kaliningrad.ru/>

⁶ Подробные описания всех проектов можно найти в антологии: ed. Bulatov D. BioMediale. Contemporary Society and Genomic Culture. Kaliningrad: KB NCCA, 2004.

⁷ Подробнее см.: eds. Anker S., Nelkin D. The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age. Cold Springs Harbor: Cold Springs Harbor Laboratory, 2004; ed. Ascott R. Engineering Nature: Art & Consciousness in the Post-Biological Era. Bristol: Intellect Books, 2006; Davis J. et al. Art and Genetics? // ed. Cooper D. Encyclopedia of the Human Genome. London: Macmillan Publishers Ltd., Nature Publishing Group, 2003; ed. Hauser J. L'Art Biotech. Nantes: Le Lieu Unique, 2003; eds. Poissant L., Daubner

E. Arts et Biotechnologies. Quebec: Presses de l'Université du Québec, 2005; Reihle I. Kunst aus dem Labor. Vienna-New York: Springer Verlag, 2004; Zhang Yanxiang Contemporary Art of Science and Technology. Science Press, 2007; ed. Kac E. Signs of Life. Bio Art and Beyond. Cambridge, MA: MIT Press, 2007; Wilson S. Art+Science Now. London: Thames & Hudson, U.K., 2010.

⁸ Нейман Дж. фон Теория самовоспроизводящихся автоматов. М.: Мир, 1971.

⁹ Ратнер М., Ратнер Д. Нанотехнология: простое объяснение очередной гениальной идеи. М.: Издательский дом «Вильямс», 2004.

¹⁰ Benner S. Life, the Universe and the Scientific Method. Gainesville, FL: FfAME Press, 2009.

¹¹ Булатов Д. Био- и генно-инженерные технологии в современном искусстве // «ХЖ», № 42; Булатов Д. Патент на жизнь // «Компьютерра», № 36, 2003.

¹² Булатов Д. Отличаясь от будущего // <http://www.openspace.ru/art/projects/15960/details/16293/>

¹³ eds. Kemp M., Wallace M. Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now. Berkeley, Los Angeles, London: University of California, 2001; Vesna V. Nano: An Exhibition of Scale and Senses // Leonardo, vol. 38, issue 4, 2005; Kupperts P. Scar of Visibility. Medical Performances and Contemporary Art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007; Van Dijk J. The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging. Seattle, London: University of Washington Press, 2005.

¹⁴ Подробнее об археологии медиа см.: Huhtamo E., Parikka J. Media Archaeology. Approaches, Applications, Implications. Berkeley, CA: University of California Press, 2011; Zielinski S. Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means. MA: MIT Press Press, 2006.

¹⁵ Huhtamo E. Notes Towards an Archaeology of the Media // eds. Shishko O., Alpatova I. NewMedia-Logia Catalogue. Moscow: Soros Center for Contemporary Arts, 1996. Pp. 33–37.

¹⁶ Marvin C. When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988. P. 8.

¹⁷ Zielinski S. Media Archaeology // CTheory, № ga111, November 1996 (<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=42>).

¹⁸ Гройс Б. Под подозрением. М.: Художественный журнал, 2006. С. 40.

¹⁹ Этой теме посвящен проект *SOFT CONTROL: Art, Science and the Technological Unconscious* (куратор Д. Булатов), работа над которым ведется с января 2011 года. Проект включает в себя художественную выставку, конференцию и образовательную программу в рамках инициативы «Марибор — культурная столица Европы 2012». Подробнее см.: www.kibla.org, www.maribor2012.si

Дмитрий Булатов

Родился в 1968 году в Калининграде.

Художник, теоретик искусства.

Куратор Государственного центра современного искусства (Балтийский филиал). Живет в Калининграде.

Маттео Пасквинелли

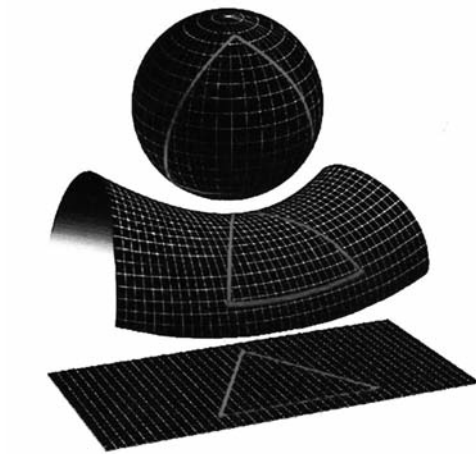
Цифровой неофеодализм: кризис сетевой политики и новая топология ренты*

1. Поворот в интернет-активизме. Что изменилось за последнее десятилетие в области медиа и интернет-активизма? Первую серьезную активистскую сеть для обмена видео — *Indymedia* — затмил *Youtube*, социальные сети типа *Facebook* по сути становятся источниками информации для пользователей и даже крупных медиа, *Twitter* воплощает текущие иерархии микропрестижа и формирует своего рода новую универсальную информационную единицу — цепочку из 140 знаков.

Отдельно от истории программных протоколов и коммуникационных форматов было бы интересно написать историю технopolитических форм по ту сторону чистой инструментальности, нечто вроде *исторического материализма в применении к технологиям*.

2. Нет больше ничего внешнего. В сравнении с прошедшими десятилетиями галактика цифрового активизма достигла предела своего расширения. Исчез фронт, пространство для политического эксперимента. В сетевых утопиях произошел переход от самоорганизованных медиа к активизму на корпоративных платформах с их закрытыми кодами и протоколами. Этот сценарий можно назвать закрытым в двух смыслах: он закрыт в своих пространственных границах, и также закрыты его коды, протоколы и условия распространения.

Как сегодня принято говорить, «нет больше ничего внешнего». Мир замкнулся. Интересный симптом: сегодня самая радикальная форма интернет-активизма — это виртуальное



Схемы к докладу предоставлены автором

самоубийство в социальных сетях. См. проекты типа *seppukoo.com* и *suicidemachine.org*, помогающие автоматически удалять аккаунты во всех крупных социальных сетях. От ранней *Indymedia* до самоубийства в социальных сетях — так на наших глазах возвращается и схлопывается целая вселенная. Если раньше утверждение «нет больше ничего внешнего» было исключительно лозунгом постмодернистского мира, то теперь оно стало также топологическим лозунгом интернет-вселенной.

3. Атемпоральность и непространственность. Образ медиапространства, сформиро-

ванный лозунгом «нет больше ничего внешнего», резонирует с темой атемпоральности. Сказать «нет больше ничего внешнего» — то же самое, что сказать «нет больше ни будущего, ни прошлого». Любое время — сейчас. Любое место — здесь. Атемпоральность и непространственность — идеальное описание как техносферы, так и схлопывающейся вселенной.

Тем не менее эта ситуация напоминает шахматы, где игровая доска имеет ограниченное количество клеток, а количество игровых комбинаций не ограничено. Внутри этого ограниченного пространства все еще возможна новая борьба и создание новых нарративов.

4. Разбить аквариум текущих демократий. Атемпоральность и непространственность — также характеристики вселенной так называемых *текущих демократий* — политического формата, который сформировался внутри цифровых медиа и должен прийти на смену традиционным демократическим практикам. Однако эти текущие демократии скорее напоминают тесный аквариум, ограниченный корпоративными сетями и конформизмом сетей социальных. Здесь мы не должны поддаваться цинизму. Глядя на актуальную ситуацию, мы можем как бы в шутку задаться вопросом: способны ли мы разбить аквариум текущих демократий и выпустить множества на свободу?

5. Будущее за неофеодализмом! Понятие «текущего» может быть таким же полезным, как и понятие атемпоральности. Но эти понятия должны опираться на что-то материальное, например, на экономику. Сегодня зарождается нечто одновременно новое и старое. Прошлое возвращается в новых формах, а будущее должно свершиться уже сейчас. Поэтому следует говорить не о *текущих демократиях*, а скорее о *текущем неофеодализме*, или, точнее, о *цифровом, когнитивном неофеодализме*.

Феодализм не принадлежит прошлому. На самом деле он предельно современен, это будущее с налетом стимпанка — поистине *неофеодальное будущее*! Неофеодализм — это ситуация тотальной поляризации, когда вся коммуникационная инфраструктура (аппаратный уровень, протокольный уровень, уровень метаданных и социальных сетей) находится в собственности кучки цифровых лендлордов, множество когнитивных работников принужда-

ется к «креативному» труду, а между двумя полюсами — кризис, исчезновение среднего класса цифровой эпохи.

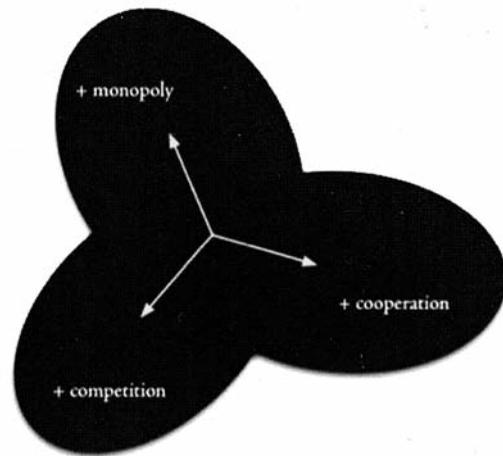
6. Интернет как текущая пирамида. Цифровые сети действительно можно назвать текучими и гибкими. Но они текут в любом направлении, и задавать это направление может кто угодно. Цифровая матрица упростила не только кооперацию, но и конкуренцию — для создания глобальных монополий теперь требуется гораздо меньше времени и сил.

Каждая новая цифровая платформа быстро завоевывает гегемонию: *Google, Facebook, Youtube, Twitter*. Интернет становится все быстрее, и все быстрее разворачивается стратификация одномерных протоколов. Все развивается по абсолютно дарвинистскому сценарию. Разговоры про креативный класс — очередной «опиум для народа», ведь на деле выигрывают немногие. Или взять целый слой патентованных комплектующих, смартфонов и всю линейку *iPhone, iPod, iPad* — все это яркие примеры сосредоточения усилий огромных техноконгломератов.

Эта жидкая матрица «цифрового» должна быть представлена, исходя из взаимодействия трех сил: пользовательской кооперации, трудовой конкуренции и корпоративных монополий. Какой из этих векторов окажется определяющим? Уверены ли мы, что цифровая кооперация сильнее цифровых монополий?

7. Сетевое общество не горизонтально — оно поляризовано. Например: приход цифровых технологий произвел в мире музыки изменения абсолютно нефеодалного характера. Пиринговые сети затронули как большие имена музыкальной индустрии, так и знаменитых андерграундных исполнителей. Цифровые технологии сделали музыкальную сцену более конкурентной и поляризованной — лишь единицы могут выжить на рынке, где продажа альбомов больше не приносит прибыли. В итоге это выльется в противостояние между небольшой кучкой звезд, продвигаемых медиакорпорациями, и множеством музыкантов, вынужденных существовать в локальной экономике концертов. Эта пирамида предельно поляризована, а ее середина очевидно более «сплюснута», чем десятилетие назад.

* Текст был впервые представлен в качестве доклада на конференции «Текущие демократии», проходившей в феврале 2010 года в рамках фестиваля «Трансмедиале» в Берлине. Представленный вариант адаптирован автором специально для публикации в «ХЖ».



8. Кризис когнитивного среднего класса.

Мы часто говорим о кризисе *промышленного рабочего класса* как политической идентичности. Но сегодня у нас на глазах происходит кризис *когнитивного среднего класса*.

Во французской критической теории когнитивного капитализма есть интересное понятие — *déclassement*. Оно обозначает «деклассирование» — переход какого-либо общественного класса на более низкую позицию с сопутствующей потерей социального и экономического престижа. В десятилетие интернета мы пережили массовое *деклассирование когнитивных работников* до статуса *прекарных работников*. Это ослабление социальных игроков среднего уровня — также одна из характерных черт цифрового неофеодализма.

9. Новые пространства ренты. Этот кризис социального субъекта когнитивного среднего класса происходил параллельно с трансформацией экономической структуры (то есть режима производства стоимости). В господствующей бизнес-модели когнитивного и, в частности, интернет-капитализма произошел переход от *прибыли* к *ренте*. Что это значит?

Выражаясь схематично, можно сказать, что *прибыль* — это доход, получаемый от продажи товаров, в то время как *рента* — это доход от

монополистической эксплуатации пространства. В феодальные времена это была эксплуатация земли, возделываемой крестьянами, в эпоху интернета это эксплуатация нематериальных пространств, возделываемых культурными производителями, просьюмерами¹ и пресловутой «свободной культурой»².

Некоторые политические философы и экономисты, такие как Карло Верчеллоне, Кристиан Марацци и Антонио Негри, утверждают, что «рента — это новая прибыль». Также рента — типичная экономическая модель так называемой FIRE-экономики (от *Finance, Insurance, and Real Estate* — финансы, страхование, недвижимость). Такая экономика характерна для городов типа Нью-Йорка, и последствия господства этих секторов мы можем наблюдать в виде сегодняшнего финансового кризиса. Также эта экономика типична для российской и арабских нефтяных олигархий, основывающихся на эксплуатации огромных территорий, богатых натуральными ресурсами.

По аналогии с геополитическим сценарием интернет становится матрицей новой феодальной системы, где есть кучка баронов и множества фрилансеров. Поэтому вместо того, чтобы говорить о текучей демократии, наверное, следовало бы говорить о текучем неофеодализме.

10. Сети, множества, рои. Понятия с мощным потенциалом, такие как *сеть*, *множество* или *рой*, всегда подвергаются нейтрализации. Они заперты внутри симметричной системы, где технология должна отражать общество и наоборот. Это плоский, бинаристский и в дурном смысле диалектический способ описания.

Мы же, напротив, должны проводить различие между *технической* и *политической композицией*. Интернет изменил преимущественно техническую композицию труда: то, как мы работаем, коммуницируем и живем. Но было бы ошибкой рассматривать эту техническую организацию как нечто само по себе политическое. Политическая композиция — нечто совершенно иное. Хитрость экономической системы в том, чтобы представить техническую организацию труда как удобный политический сюжет. Мы можем использовать интернет как средство организации — но только не политической организации.

Предшествуют ли сети политической организации? Думаю, нет. Это была утопия недолгого периода расцвета интернета: тогда мы верили, что сеть может формировать общество. Сегодня постмодернистская вселенная интернета замкнулась внутри самой себя вполне в домодернистском духе. Поэтому, если мы хотим понять текучие демократии, мы должны понять, как устроено современное неофеодальное пространство.

11. Оспаривая законы стоимости. Демократия не исчерпывается свободой выражения — это также вопрос распределения богатства. Нас не должны интересовать никакие формы самоорганизации, «свободной культуры» или текучей демократии, если они не воздействуют на систему на уровне производства стоимости. Сегодня в нашем распоряжении масса книг по экономике знаний и креативной экономике как источнике экономического развития. Их авторы превозносят интернет как храм коллективного разума и благородной экономики дара, которая сделает наши общества более демократичными. Все эти модели уделяют исключительное внимание сфере нематериального, которая, как предполагается, находится вне гравитационного поля рынка и вне законов накопления стоимости.

Но можем ли мы сказать, что все эти модели креативной экономики и цифровой культуры бросают вызов господствующему типу производства, извлечения и накопления стоимости? Современные активисты этими проблемами, как видно, не озабочены.

12. Политическая сила живого знания. Интернет действительно производит огромное количество информации, данных и знания. Изменит ли этот избыток знания и живой культуры действующую систему просто тем, что будет разрастаться? Есть ли в нем революционный потенциал? Когда избыток знания произведет политический разрыв? Новый шаг на пути к демократии будет возможен лишь тогда, когда этот излишек знания бросит вызов новым лендлордам ренты.

Когда и как пришел конец феодального старого порядка? Это было символическое событие — Французская революция, когда для создания современной демократии средний

класс заключил альянс с крестьянством и рабочим классом. Мы знаем, что этот процесс протекал не без сложностей. Вопрос в том, есть ли сегодня социальный субъект — онлайн или офлайн, — жаждущий уничтожения современных монополий когнитивной ренты.

Перевод с английского
ДМИТРИЯ ПОТЕМКИНА

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Prosumers — от англ. producer (производитель) и consumer (потребитель). — Прим. пер.

² Имеется в виду понятие из одноименной работы Лоуренса Лессига «Свободная культура» (Лессиг Л. Свободная культура. М.: Прагматика культуры, 2007). — Прим. пер.

Маттео Пасквинелли

Родился в 1974 году.

Философ, медиатеоретик.

Живет в Болонье.

Виктор Тупицын

Генеалогия провала

1. Шалтай-Болтай в адронном коллайдере

Когда утопия остается нереализованной, продолжая при этом существовать в виде проекта, чертежей, описательного текста или демонтированных фрагментов — частей не сложившегося целого, она рано или поздно оказывается добычей музея. Ее также можно считать частично «овеществленной» (термин Бориса Арватова) — как в случае с радиобашней Владимира Шухова на Шаболовке (1922). В проекте это сооружение было гораздо выше Эйфелевой башни, но в стране не хватало железа. Для Шухова это был полный провал.

В капиталистическом мире, где все запрограммировано на успех, «провал» — это сбой программы. Провальный сюжет так и остается кабинетной утопией. Что до меня, то мне интересны именно такие утопии — кабинетные и обреченные на провал, к которому я отношусь более трепетно, чем к триумфу. Иногда они превращаются в «составной» продукт, комплектуемый из других провальных «утопий». Своего рода *quilted paradise* (лоскутный рай). Пример — Шалтай-Болтай, утопический персонаж, распавшийся на куски. Чтобы его собрать, нужна «вся королевская конница и вся королевская рать». В таких ситуациях на помощь приходит «фордистская» утопия, утопия комплектации. Вопрос: насколько адекватна (пост)фордистская парадигма в преддверии дефолта и есть ли у нее шансы на реализацию? Впрочем, в этих терминах лучше всего обсуждать не утопию конвейерной сборки, а ту, что связана с идеей шанса, как в дада и сюрреализме.

Недавно в Большом адронном коллайдере (LHC) были достигнуты скорости, превышающие скорость света. Если это так, то теория относительности Альберта Эйнштейна либо рухнула, либо оказалась неполной, поскольку многое из того, что придумано в кабинете ученого (философа, теоретика), нередко остается фантазией. Приоритетов не существует: истинное и ложное, провал и успех уравниваются в правах. Согласно Геделю, в любых, даже формальных системах существуют высказывания, являющиеся одновременно истинными и ложными. А поскольку теоретическая физика — один из таких языков, то теорема Геделя заранее реабилитирует возможный провал теории относительности «наравне» с ее не менее возможным триумфом.

В Москве мне не раз приходилось слышать, что провал постсоветского проекта завоевания мирового искусства нужно воспринимать как благодать. Радость провала граничит с мазохизмом. Однако провал очередной утопии — своего рода прогресс. Потому что за ним следует другая утопия. Ведь если в LHC частицы действительно мечутся из стороны в сторону со скоростью, превышающей скорость света, то когда-нибудь на крыльях нейтрино можно будет совершать путешествия во времени. То есть появляется как бы новая, «нейтринная» утопия. А также фордистская: коллайдер — конвейер... Утопическая неприкаянность — именно то, что позволило Александру Кожеву (племяннику Кандинского) перевести «Феноменологию духа» Гегеля на язык феноменологии желания. Жак Лакан, посещавший семинары Кожева в Париже, создал психоаналитическую

теорию, в которой «утопический» объект желания — объект *a* (от французского *autre*) играет кардинальную роль. Объект *a* — провальный объект.

2. Рейтинг утопии

Утопизм подразделяется на «евклидов», то есть тяготеющий к идее порядка — как в «Государстве» Платона, и «неевклидов», то есть занятый поиском неограниченной свободы. Второй вариант (в отличие от первого, авторитарного) характеризует «номадическое становление», не имеющее ни начала, ни конца. С точки зрения Делеза, желание — неизбывный напор становления. Номадическое становление противостоит статичности Бытия и не подлежит самоорганизации с оглядкой на трансцендент(аль)ное или с учетом того, каким может стать государство будущего. Становление — «ризом», продуцирование без филиаций, отождествления, имитации и регрессивно-прогрессивных тенденций. Никаких обязательств, отсутствие преемственности и «круговой поруки».

Прежде чем сделать шаг вперед, сделаю два шага назад. Начну с того, что в октябре 1877 года Маркс снизил рейтинг утопического социализма, упрекнув его в «легкомыслии» и даже в «реакционности». Несмотря на блистательный анализ капитализма в *Das Kapital*, его автор, к сожалению, не смог избежать схематизма в своей идеально-предметной модели государства будущего во главе с революционным пролетариатом. В этом смысле Маркс — прямой наследник Платона, чье утопическое государство представлялось его создателю оплотом справедливости во главе с философами, способными — по его словам — «дать добрый совет», чтобы жизнь каждого, кто ему последует, стала прекраснее жизни победителей олимпийских соревнований.

Хотя понимание утопии как универсальной панацеи было чуждо основоположникам марксизма, они (тем не менее) признавали наличие в ней «революционного стержня». Ленин обвинял утопическое прожектерство в инфантилизме, в нежелании учитывать классовую борьбу и рост сознания масс. Особый интерес представляет

связь между утопией и тотальностью. Понятно, что без Гегеля тут не обойтись, однако сначала позволю себе процитировать Эрнста Блоха. «Марксизм, — считал Блох, — дает представление о тотальности, что само по себе является методом и содержанием подлинной философии, тем более что именно в марксизме она [тотальность] впервые предстает перед нами не как нечто статичное или законченное в своей целостности, а как утопическая всеобщность, то есть процесс “томительного ожидания”, связанного с лицезрением все еще не законченного мира». Незаконченность сотворения мира сродни идее незавершенного модернистского проекта у Юргена Хабермаса (см., например, его дебаты с Ж.-Ф. Лиотаром). Любопытно другое. Получается, что утопия — это проект, призванный завершить сотворение недосотворенного мира. Тотальность по сути дела и есть «идеальная» (калькирующая) модель того самого завершающего этапа, в ожидании которого мы «коротаем» жизнь. Блох не зря определил его как «томительное». «Томительное ожидание» давно стало массовым феноменом, иначе на вокзалах не было бы таких мест, как зал ожидания, пересадочный пункт, комната матери и ребенка, камера хранения и места общего пользования. Все перечисленное — вполне в духе утопического томления (*anxiety*), лишь бы станция не оказалась конечной, как Астапово для графа Толстого. Идеологи марксизма (не считая адептов «конкретного действия») не гнушались утопией по причине того, что она, подобно дереву, рвущемуся из коры, расширяла рамки существующего миропорядка в своем стремлении к созданию новых режимов социального опыта.

Теперь о Гегеле. Понятно, что утопический соблазн в философии «ему был тошен». Для него философ — всего лишь «инструмент, посредством которого творец истории, Абсолютный Дух, приходит к ретроспективному осознанию происходящего». Однако Гегель не был бы Гегелем, если бы не обладал умением «диалектически» противоречить самому себе, создавая тем самым предпосылки для реабилитации своих идей, таких, например, как отсроченный философ-

ский инструктаж. Его отсроченность способствует нагнетанию «томительного ожидания», или, что то же самое, утопического томления, способствующего революционным трансформациям¹. И это при том, что преобразовательный императив — удел не философа, а Абсолютного Духа. По едкому замечанию Маркса, «действительное движение совершается абсолютным духом бессознательно»². Для марксиста и гегельянца Кожева этот отсыл к бессознательному стал не просто репликацией, а тем, что теперь называют *no-brainer*.

Возвращаясь к тотальности, приведу несколько мнений по поводу всего того, что включает в себя слово *total*, не считая нефтяной корпорации. Начну с «Негативной диалектики» Адорно, где сказано, что «тотальность распадается, когда ее удастся уличить в не-идентичности самой себе»³. «Теория не занимается тотализацией», считал Делез. «Тотализация — удел власти, которой противостоит теория»⁴. Наряду с нематериальной, существует также тактильная власть, власть-как-объект.

3. Становление объектом

В «Становлении животным» Делез апеллирует к зоне неопределенности — тому, что делает невозможным проведение грани между человеком и животным⁵. Применительно к современной культуре аргументы Делеза распространяются на императив «становления объектом». Превращение жизни в жизнь вещей — часть нашего культурного ландшафта. Любые подмостки, пригодные для «становления объектом», суть марсово поле, переименованное в *network of desire*. Различие между объектом желания (лакановский объект *a*) и любимыми другими, то есть вторичными объектами, состоит в том, что эти последние — всего лишь рефлекторы (экраны, зеркала, отражатели), заведующие переносом волн объективации в направлении «а». Чтобы попасть в категорию «хороших рефлекторов» (окружающих нас в реальной жизни), вторичный объект должен быть предельно деперсонифицирован. Некоторые рефлекторы функционируют как зеркала, а зеркало, по мнению Фуко, «в конечном счете есть утопия, по-



скольку это место без места. [...] Но это еще и гетеротопия в той мере, в которой зеркало реально существует и где оно производит своеобразное обратное воздействие на занимаемое мною место»⁶.

В XX веке (если забыть о *plusquamperfekt*) не только индивидуальности, но и сообщества с их безумиями и сантиментами, а также явления культуры, общественной и политической жизни оказались жертвами объективации. Мир, ставший глобальным, выглядит более поляризованным, чем прежде. Пропасть между примарными (*'a' type*) и вторичными объектами обнаруживает тенденцию к расширению. Когда нам не в чем (и не от чего) отражаться, «гетеротопия зеркала»



превращается в «гетеротопию кладбища». Вопрос: каким образом производство «объектов» (таких как искусство, демократия, утопия, революция) может избежать музейфикации в рамках индустрии культуры? И что надо сделать, чтобы предотвратить дальнейшее разбегание галактик между реальностью и зазеркальем?

Бывает так, что галактики не разбегаются, а, наоборот, сталкиваются⁷. Пример — теоретические тексты, описывающие произведения искусства и претендующие на ту же роль, то есть на роль примарных или квазипримарных объектов. В таких случаях они воспринимаются как принудительный ассортимент, востребованный в основном теми, кто использует этот интеллектуальный антураж в виде подарочной упаковки. Мы видим, с какой легкостью инфекционный потенциал

коммодификации переносится с материальных ценностей на нематериальные, независимо от того, кто за этим стоит, Гуттенберг или Цукерберг. Когда индустрия культуры присваивает себе интеллектуальные стратегии и парадигмы, разработанные критиками, теоретиками и историками искусства, последние, как правило, соглашаются на этот гамбит под предлогом того, что искусство — наиболее благоприятная почва для диссеминации их идей. По ходу дела они переносят ответственность за объектификацию и овеществление с себя («когнитариат») на художников («пролетариат»). Парадокс в том, что наиболее информированные в теоретическом отношении произведения искусства только удваивают реификацию. Художественный мир превращается в глобальный вещевой рынок, однако винить в этом одни лишь коммерческие структуры — не менее наивно, чем упрекать похоронное бюро в причастности к смерти. Прав был Адорно: нельзя критиковать индустрию культуры, не критикуя само искусство.

4. Утопия, демократия, психоанализ

Утопия не исчезает. То, что «навеки» исчезло, хранится в крысиной норе в ожидании «вечного» возвращения. История XX века с его войнами и репрессиями под аккомпанемент духовых инструментов и патриотических гимнов напоминает самоубийство крыс, утонувших под звуки музыки Гаммельнского крысолова⁸. Сегодня этот трубач (а Гаммельнский крысолов играл исключительно на трубе) уступил место тем, кто «играет» на нефтяной трубе, то есть нефтяным «трубачам» из Газпрома, Exxon Mobile и Total. Современные утопии, задвинутые на идею обогащения (материального или нематериального), восходят к раннему детству, или, точнее, к «анальной стадии», сравнимой со стадией «первичного накопления» в экономике. Детское желание задерживать кал, чтобы отсрочить момент дефекации для получения наибольшего наслаждения (случай «человека-крысы» у Фрейда), превращается у взрослого, чья анальная эротика подвергается вытеснению в бессознательное, в страсть задерживать и копить золото, по цвету напоминающее кал младенца. В зре-

лом возрасте «анальные эротика» становятся банкирами и нумизматами; другие испытывают интерес к черному золоту. Интеллектуалы — ростовщики знания. Вместо ценных металлов они коллекционируют ценные мысли. Возбуждение, которое мы испытываем при виде цен(остн)ых имен и названий, напечатанных на обложках книг, есть сублимация анальной эротика. Или... сублимация чего-то другого, как в случае с демократией, утрачиваемой по мере приближения к заветной цели.

Всякий раз, когда возникает желание опереться на демократию, мы обнаруживаем отсутствие точки опоры, необходимой, чтобы перевернуть мир. И все потому, что демократия — это еще один провальный проект, чья недостижимость (укорененная в нашем сознании) является формой невроза, причем «детского» — с точки зрения Фрейда. Демократия — одно из тех слов, что наводят на ассоциацию с историей болезни Сергея Панкеева, русского художника-эмигранта и одного из пациентов Фрейда. Будучи ребенком, Панкеев, или «человек-волк», как его называли врачи из-за того, что ему мерещились сидящие на дереве белые волки, оказался свидетелем инцеста между его отцом и четырехлетней сестрой Анной⁹. Шокирующим было осознание связи между трением и эрекцией, равно как и лицемерие полового органа Панкеева-старшего в позиции присевшего на задние лапы волка. Аналогия с демократией в том, что ее затертость и связанные с этим сюжеты (*Urszene*) подлежат вытеснению из коллективной памяти. Сегодня акты социального трения как никогда популярны среди ревнителей демократического (в кавычках) проекта, стремящихся поддерживать свой публичный статус, а также успех и востребованность, в состоянии перманентной эрекции.

Возобновляя разговор о тотальности, не грех взглянуть на нее из глубин бессознательного¹⁰, а еще лучше — через перископ, установленный на подводной лодке под названием Наутилус. По мнению Лакана, интерес к тотальности — синдром, возникающий у детей на «стадии зеркала», когда младенец, находящийся в лежачем состоянии, видит себя не целиком, а парциально, частя-

ми¹¹. Стадия зеркала охватывает возрастной интервал с шести до восемнадцати месяцев. Термин «воображаемый порядок» означает, что, находясь на стадии зеркала, ребенок имеет дело с воображаемыми цельностью и тотальностью. В раннем детстве эго конституируется посредством оптического отождествления. Во всем, что попадает в поле зрения младенца, он узнает самого себя. Под самим собой подразумевается не какой-то отличительный внешний признак, а некая обобщенность облика. Согласно Лакану, стадия зеркала подразделяется на две подстадии. Первая характеризуется восторженным отождествлением с визуальным образом, в котором заключено обещание (антиципация) тотальности. Такую «обетованную» тотальность Лакан называет ортопедической (*orthos* — правильный, безупречный по форме; *pais* — ребенок). На второй подстадии радостная аффирмация телесной цельности в визуальном образе сменяется отчуждением, возникающим по причине зазора между воображаемой полнотой иконического знака и неустраиваемой парциальностью телесного опыта.

«Стигма парциальности» — повод для компенсации. У взрослых это выражается в стремлении оперировать макроконструктами, в фиксации на идее тотальности, присущей вождям и тиранам. И не только им. Рецидивы парциальности преследуют нас на протяжении всей жизни. Борис Гройс рассказывал, что в юности пролежал в постели более года из-за болезни позвоночника. Повидимому, этот возврат в прошлое оказал влияние на его психику. Поиск утраченной полноты образа обрел черты «всеобщности». Гройс как-то признался, что перед каждым публичным выступлением ему начинает казаться, будто «все умерли». Этот галлюциноз — еще один пример «фиксации на идее тотальности», тем более что использование слова «все» удивляет намного больше, чем позиционирование себя в образе ангела смерти¹².

5. Объект-утопия, объект-революция, объект-искусство

Лингвистическое освоение жизни — материальной и нематериальной — связано с

темой АЛФАВИТА. И не только потому, что алфавит — мое любимое чтение. Буквы похожи на тараканов, и их беготня по белому листу бумаги с целью реализации литературных амбиций выглядит несколько самонадеянно. Только что (на парижской улице) я наблюдал за деятельной суетой насекомых на древесном стволе. Считается, что у них (в отличие от нас) нет сознания. Хотя они не мыслят, они, тем не менее, существуют. Зачем, спрашивается, нам сознание, если мы суетимся так же интенсивно, как те, у кого его нет? Суета насекомых и птиц — перформативное априори. Отчасти это напоминает акции группы «КД», осознание которых отсрочено до момента запланированной интерпретации. Но что такое работа над текстом, совершаемая его автором, если не принудительное упорядочивание разбегающихся, разлетающихся и снующих повсюду букв, знаков препинания и цезур? Автор вменяемого текста — авторитарный стрелочник, координатор его (а) членистости, (б) чешуекрылости, (в) пернатости. С возникновением цифровых форм обмена между (а), (б) и (в) экономика письма уже не поддается учету. Вопрос: как это лучше назвать — «дефолт» или «армагеддон»? Похоже, что наблюдения за событиями на древесном стволе сродни мыслям, которые приходят в голову за письменным столом (то есть столом). Неужели они тоже часть (а), (б) и (в)?

Сегодняшний мир (включая глобальный рынок политических устройств и финансовых пирамид) соткан из множества разобщенных сред — атомарных, молекулярных, глобальных и т.п. Независимо от их генеалогии, все эти организмы испытывают на себе магию слова, узурпированного Полисом с целью концептуализации нашей жизни, которая во все времена контролировалась языковыми средствами. Комплексное многообразие связей, напоминающее монадологию Лейбница, не дает оснований считать, будто отдельные звенья подчинены какой-то единой, хотя и неведомой, цели, тем более что и сам Полис не имеет внятной целевой установки. Скорее, это стохастический хаос провальных утопических (или бюрократических) антреприз — осколочных и перманентно незавершенных.

Но их провал — это их триумф, потому что главная черта утопического сознания — стремление собрать Шалтая-Болтая из осколков частичных утопий (преимущественно бесперспективных). Проект их комплектации — утопия более высокой ступени, хотя и у нее нет шансов на реализацию. На деле это ограничивается комплектацией слов и образов, лозунгов и эскизов, суета и толчея которых создают эффект перформативного насыщения и размывают границы утопического дискурса. Пример, о котором я уже говорил, это перформативный финал теории Эйнштейна в *LHC* (перформативное *апостериори*). Но так же, как Феникс возрождает себя из пепла, новая техно-утопия и новый утопический галлюциноз возникают (как ни в чем не бывало) на руинах теории относительности. Скептики скажут, что перед нами — бескрайние просторы кладбища (типа «черной дыры»), а оптимисты — что сознание индивида изначально направлено в сторону утопического объекта, но в силу его идеальности и несоизмеримости с эмпирическим объектом или «объектом желания», разочаровывающим по мере его освоения и амортизации, наше ментальное путешествие прерывается исключительно в моменты самообмана — на тех полустанках, где мы пытаемся что-то овеществить, иногда во вселенских масштабах. Маршрут утопического сознания — это бесконечная анфилада утопий, смысл которой — соударение с прошлым и будущим в *LHC*¹³. Об ученых, имеющих дело с *LHC*, можно сказать, что их путеводная звезда — это *holy neutrinity* (то есть нечто почти «равнозначное» понятию Святой Троицы у христиан)¹⁴. Однако помимо прошлого и будущего, они не в состоянии постичь настоящее, которое закрыто для путешествий во времени. Похоже, что лицезрение реальности — еще одна утопия. Пока не ясно, смогут эти ученые опровергнуть провал теории относительности, но каким бы ни был итог, провал провала — тоже провал.

Генеалогия провала связана с «принципом неопределенности» Гейзенберга. Этот принцип распространяется на многие утопические парадигмы, включая искусство и демократию, при условии, что квантовая

природа утопии — одна из рабочих гипотез. По словам Гейзенберга, «чем точнее мы определяем импульс частицы, тем менее точно нам удастся определить ее местонахождение в данный момент времени». Когда слово «утопия» переводят как «не место», то это в основном из-за размытости его контуров и границ. Слишком точными оказываются измерения импульса. Благодаря этой точности мы утрачиваем представление о топосе. Напротив, когда место утопии заранее определено и четко очерчено, ее импульс становится неразличимым. В обоих случаях утопии квалифицируются как провальные: демократия превращается в пародию на саму себя, а художественная продукция — в коллекцию раритетов, имеющих призрачное отношение к утопическому проекту под названием «искусство». Если для художественной утопии музей — обетованное место, то для ее импульса — режим неразличимости. Везде, где экспонируется изо-продукция, утратившая *утопический импульс*, мы, зрители, компенсируем это тем, что воспроизводим его в нашем сознании. В каком-то смысле мы и есть утопия.

Музей, который я назвал обетованным местом, это «хорошо освещенный сейф». Помимо него существует *Темный музей*¹⁵. Темный в том смысле, что его местонахождение недостоверно и адрес не подлежит уточнению. Но в силу этой фундаментальной неточности импульс всего, что в нем хранится, невероятно внятен и достоверен. Темный музей — музей-импульс.

Далее в тезисной форме. Утопические программы подразделяются на восемь категорий:

- проективный этап;
- инструментализация утопического проекта;
- имплементация утопии;
- распад утопии как ее кульминация;
- коллекционирование раритетов — обломков рухнувшей утопии под предлогом ее музейфикации, то есть ее восстановления на музейном уровне;
- эволюционирование утопических моделей, утопических теорий и утопических технологий;



— попытки создания блочной (или *welded*) утопии из утопических реди-мейдов, а также из запчастей и раритетов;

— репрезентация утопии.

Что касается «биополитического» аспекта утопии (применительно к жизни индивида или сообществ, в которые он вовлечен), то телесность (*zoe*) служит местом развертывания игр власти и знания. И не только телесность, но и биос (*bios*), включающий в себя культуру¹⁶. И это притом, что культура — разнородное единство, единственное в своем роде. Большая утопия — лоскутное одеяло,

наскоро сшитое из карликовых утопий, при условии, что каждая из них — это рай в носовом платке. Из таких носовых платков, то есть из низкобюджетных утопических фрагментов, кусков и заплат, скроена коллективная утопия, которая уже трещит по швам. Отходы «сливают» в сточную канаву интернет-блогов, индустрии гламура и массмедиа. Или соединяют в чудовищный техно-китч.

6. Универсализм и утопия социальных сетей

В «Очерке о даре»¹⁷ Марсель Мосс определяет потлач как «институт тотальных поставок агонистического типа». По его словам, дары, составляющие символический (он же агонистический) обмен — это «тезки духов». Вариант агонистического обмена, предложенный Рене Магриттом в работе «Это не трубка» (1926), сопряжен с ситуациями, когда лексика и изображение соплагаются вместе, но никаким очевидным способом не могут быть поняты в своем взаимодействии или в своей разведенности. Сказанное распространяется и на концепцию нематериального труда, который «включает в себя множество процессов, которые обычно не считаются “работой”, а именно: создание культурных и художественных стандартов, моды, вкуса, норм потребления, а также, формулируя более стратегически, формирование общественного мнения». Ни для кого не секрет, что эти тенденции обсуждались задолго до публикации книги Маурицио Лаццарато «Нематериальный труд», которая здесь процитирована¹⁸. В конце 50-х годов, с появлением концептуального искусства, начался новый цикл сведения счетов и обмена компетенциями (*re-skilling*) между двумя означающими практиками — вербальной и визуальной¹⁹.

Опыт последних лет (столкновения на Манежной площади, волнения в Лондоне, революционные события на Ближнем Востоке, акции под лозунгом «Оккупируй Уолл-стрит» в США и публичные протесты против фальсификации выборов в России) убеждает, что в распространении «нематериальных ценностей» львиная доля принадлежит интернету и мобильной телефонной связи. Благодаря им, цифровое бессознательное загружается

программным обеспечением, позволяющим коммуницировать в социальных сетях, планировать революции, завязывать знакомства, разрушать стереотипы, а также «взламывать» (*brain-hacking practices*) свое и чужое сознание. Переведенные в цифровой формат, слова и изображения участвуют на равных в регулировании потоков желания, игнорируя различия между партиями. Гетерогенные контексты приводятся к общему знаменателю в считанные доли секунды. Метания между метанойей и паранойей превратились в рутину. Левые анархисты и фундаменталисты вырабатывают общую платформу в виртуальном пространстве, не отдавая себе отчета в том, что между ними нет и не может быть идеологической общности. Конфронтация начнется позднее.

Бадью был прав, когда писал, что без опоры на родовую идентичность²⁰ у нас нет шансов ограничить власть «политического класса» и корпоративного капитала. Для Маркса пролетариат был воплощением родовой идентичности. Вопрос: сможет ли «когнитариат»²¹ восполнить этот пробел? Если нет, то эту дефицитную идентичность придется укомплектовать наводнившими Европу пришельцами из других регионов мира. Но чтобы они стали союзниками, а не оппонентами, необходимо уделить внимание гетерохронным факторам, затрудняющим межконтекстуальный обмен. Особенно, если речь идет не о «пролетарской революции», а об оппозиции имперским режимам по обе стороны баррикад.

Когда утопия (У) начинает пробуксовывать, триумфатором оказывается ее отрицательный двойник, бюрократизация (В), способствовавшая вырождению марксизма в СССР. Взаимоотношения между ними подчинены принципу обратимости ($U \times B = E$, где E — единичная матрица). Гипотетически перспектива осуществления политической утопии столь же реальна, как и перспектива бюрократического термидора. С другой стороны, любой идеальный проект — утопия, включая искусство и демократию, которые в полной мере не достижимы. Все, что от нас требуется, — это изобрести их заново. И инсталлировать в свое сознание. Казалось бы, ничего сложного. Но перед

тем как нанести эту ментальную кальку на карту «реальности», мы всякий раз обнаруживаем, что ландшафт изменился. Изменилось и виртуальное пространство, ставшее дырчатым, дробным, гетерохронным. Все еще жесткое, но уже бесформенное, как у Кимберли Секстон в инсталляции «Колонна № 3» (*Column 3*)²².

Что-то вроде декартовой системы координат в состоянии полураспада... Можно, конечно, воспринимать ее как некую квазитотальность, но лучше придумать другое название. На самом деле названия пора придумывать для всего. У архитектора Терунобу Фудзимори есть проект башни на длинных ногах с колесами. В башне живет принцесса. Попытки ее похитить так и остались утопией. Секрет в том, что похищать надо не принцессу, а башню. Наличие у нее колес — метафора, но именно она предла-

гает расширенный подход к решению проблем, неразрешимых традиционными средствами. Пример — Эндрю Уайлс и его блестящее доказательство Великой теоремы Ферма, оказавшейся частным случаем куда более универсального теоретического «проекта». Стратегия, выбранная Уайлсом, лишний раз подтверждает тот факт, что универсализм — это освобождение из тенет специфики, оперирующей укорененными в ней и зачастую инерционными языковыми схемами. Для Эрнесто Лаклау все упирается в «несоизмеримость между универсальностью задач, ждущих своего выполнения, и ограничениями со стороны тех, кто ставит точку над *i*»²³, то есть со стороны представителей («агентов») определенной языковой среды. В истории, считает Лаклау, было немало случаев, когда «преодоление конкретной конечности языка (и его носителей)





ради выполнения универсальных задач требовало Божественной интервенции»²⁴.

Универсализм, как его понимает Лаклау, имеет прямое отношение к утопии, хотя одним только преодолением косности языка здесь не обойтись. Чтобы обрести статус универсальной «обновленческой» парадигмы, ей нужно переопределить себя и свои предикаты.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Для одних идея *тотальности* — навигационный принцип, для других — участие в игре различий, которая становится смыслообразующим фактором только тогда, когда это происходит с оглядкой на *тотальное*. Что касается формообразующей стихии, то и здесь (по мнению Маркузе) «антагонистические отношения между отдельно взятыми формами опосредованы ничем иным, как *тотальностью*». От перестановки мест слагаемых сумма не меняется. Утопический дискурс подвержен тому же вирусу. Дебаты, проходившие в 20-х и 30-х годах, выявили разногласия между академической утопией (Лукач) и радикально-трансгрессивной (Брехт, Адорно, Беньямин).

² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: ГИПЛ, 1955. Т. 2. С. 94.

³ См.: Adorno T.W. Negative Dialectics. New York: Continuum, 1987. P. 147.

⁴ Deleuze G., Parnet C. Dialogues. Paris: Flammarion, 1976. P. 208. По мнению Ф. Лаку-Лабарта и Ж.-Л. Нанси, «всеохватность, или тотальность, означает, самое малое, что объяснение не подлежит обсуждению, является безоговорочным и непогрешимым — в противоположность философскому мышлению, в котором оно, тем не менее, без зазрения совести черпает большую часть своих ресурсов» (Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф. М.: Владимир Даль, 2002. Сс. 18–19).

⁵ Deleuze G. Becoming-Animal // The Deleuze Reader. New York: Columbia University Press, 1993. P. 122.

⁶ См: Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 196.

⁷ В отличие от Платона, писавшего о рынке государственных устройств, мы говорим о рынке утопий. Сегодня он стал глобальным. Предметом купли-продажи является не какой-то единичный бренд, а товарная панель утопических антреприз. Термин «универсализм» здесь ни при чем. Скорее, это мультикультурный форум утопий, интерферирующих друг с другом. Сталкиваясь, они создают турбулентную зону, в которой любая перспективная утопия распадается на куски. То, с чем приходится иметь дело, это режимы вибрации.

⁸ Более подробно это изложено в моей статье *Mus Rattus*, напечатанной в «ХЖ» № 71/ 72.

⁹ См.: Abraham N., Torok M. The Wolf Man's Magic Word: a Crip-tonymy (foreword by Jacques Derrida). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

¹⁰ Свою связь с Гегелем Лакан осознал благодаря Александру Кожеву на его знаменитых семинарах в Париже. Позднее он напишет, что «*le réel* нельзя путать с реальностью, являющейся его гримасой». *Le réel* проявляется в несоответствиях, провалах и разрывах, которыми изобилует Символический порядок. При этом *le réel* оказывается посредником в отношениях между Воображаемым и Символическим. Добавлю, что диалектический материализм — тоже «гримаса», гримаса универсализма.

¹¹ Этот подход Лакан заимствовал (не полностью) у Мелани Кляйн.

¹² Что касается легитимации наших притязаний на вечную жизнь, то в наиболее редуцированной, доведенной до кондиции эйдоса форме это проявляется в сооружении мавзолеев и усыпальниц. Самым идеальным (идеально-предметным) мертвецом оказался Малевич, по проекту которого Суэтин построил супрематический гроб, ставший (по признанию Дональда Джада) инспирацией для американского минимализма.

¹³ Имеется в виду «нейтринная утопия» (*neutrinity*).

¹⁴ Neutrinity = neutrino + trinity. Этот неологизм фонетически перекликается с двумя именами — Нео и Тринити — из фильма «Матрица».

¹⁵ Теме Темного музея посвящены мои лекции в Лувре и Кембридже в 2010 и 2011 годах. См.: Tupitsyn V. Dark Museum // Esse, № 72, Spring 2011. Pp. 59–63.

¹⁶ Здесь я использую терминологию, введенную Джорджо Агамбеном в книге *Homo Sacer* (1998). В ней обсуждаются три вида «жизни» — *zoe* (телесная, физическая жизнь); *bios* (жизнь, структурированная политикой и культурой, войной и торговлей, обменом и обманом, коррупцией и конформизмом); *nuda vita* (голая жизнь — жизнь отверженных: бомжей, заключенных и т.п.). «Биополитика» — термин, заимствованный Агамбеном у Мишеля Фуко.

¹⁷ См.: Мосс М. Очерк о даре // Общества, обмен, личность. М.: Восточная литература, 1996. Сс. 91–104. Агонистический обмен — часть символического. Различия между символическими и знаковыми ценностями обсуждаются в: Goux J.-J. Symbolic Economies (After Marx and Freud). Ithaca: Cornell University Press, 1990.

¹⁸ См.: Lazzarato M. Il lavoro immateriale Forme di vita e produzione di soggettività. Ombre corte, 2002. А также: Negri A., Hardt M. Commonwealth. Belknap Press/Harvard University Press, 2011.

¹⁹ Этой проблематике посвящена книга: Tupitsyn M., Tupitsyn V. Verbal Photography. MuseuSeralves + Idea Book, 2004.

²⁰ Идентичность, скопированная с «оригинала», иногда без лицензии.

²¹ Имеется в виду малообеспеченное большинство населения экономически развитых стран. В основном это те, кто работают в индустрии сервиса и не занимаются физическим трудом.

²² Инсталляция экспонировалась в начале 2012 года в Мюнхене, в музее «Хаус дер кунст».

²³ Laclau E. Emancipation(s). London, New York: Verso, 2007. P. 9.

²⁴ Ibid.

Виктор Тупицын (Виктор Агамов)

Родился в 1945 году в Москве. Критик и теоретик культуры и искусства. Автор многочисленных статей и книг, среди которых «Вербальная фотография» (2004), «Глазное яблоко раздора» (2006), «Музеологическое бессознательное» (2009) и другие. Живет в Нью-Йорке и Париже.

Иван Болдырев

Ритм истории: Адорно и Блох в поисках формы

Беседа между Блохом и Адорно, состоявшаяся в эпоху, когда и тот, и другой уже могли позволить себе забыть (или по крайней мере не афишировать) прежние разногласия — это, конечно, не философский диалог в высоком смысле слова, а лишь свидетельство, след того воздействия, которое Блох оказал на Адорно. Едва ли стоит здесь вдаваться в подробности их отношений¹. Вместо этого я попробую развить одну тему, которая кажется мне важной в этом общении умов, и с нею вместе, наверное, станет яснее контекст разговора, русская версия которого будет опубликована ниже.

Философия, согласно Вальтеру Беньямину, постоянно сталкивается с проблемой адекватной формы изложения. Но что же, собственно, нужно излагать философу? И почему так настойчив этот поиск? Понять это можно, если соотнести проблематизацию формы с принудительной, неотменимой текстурой исторического времени, которая задает возможности всякой образности, предвосхищая любые, самые неслыханные художественные эксперименты. Так поэтика встречается с философией истории и, словно выступая из темноты, видя, как навстречу движется неясный, неоформившийся облик, спотыкается на мысли о том, что перед нею, быть может, ее собственное отражение.

Именно этот поиск формы стал определяющим для философской биографии Эрнста Блоха. В своих текстах он отстаивает право именовать то, что может указывать на границы известных систем мысли, и прежде всего — гегелевской системы. Этот опыт — опыт радикально антисистемного мышления — унаследовал и Адорно, который в

конце жизни соотносит с ним все, что когда-либо написал сам. При этом отказ от формы, отпирательство, сознательное пренебрежение формой, фетишизация «сути дела» становятся у него приметой самого закоренелого и прискорбного догматизма, а Блох — тем, кто обнаружил особую чувствительность к воплощению философских идей в тексте, к соразмерной им репрезентации².

Адорно и Блоху не нужно было ничего искать, не нужно было специально подбирать примеры сопротивления авторитарным практикам и дискурсивным формациям. История и была этим сопротивлением, именем которого сначала была ненависть к войне, но еще — и экспрессионизм, и новая музыка, и авангард. Можно, конечно, считать, что Блох и Адорно пытались обобщить, интегрировать новое искусство в какой-то более всеобъемлющий нарратив, но мне кажется, что мы лучше поймем их замыслы, если будем трактовать их просто как желание *мыслить вместе*.

Конечно, критика правой философии и массовой культуры у Адорно (с которой едкие, саркастические выпады Блоха в адрес Шпенглера или Хайдеггера звучат вполне в унисон) сегодня может казаться устаревшей. Странными могут показаться и постоянные попытки отделить «высокое» искусство от «массового». С одной стороны, Адорно высмеивает «жаргон подлинности», попытку довести до неразличимости науку и поэзию, утяжелить язык так, чтобы он лишился способности выговаривать слова, забыться в темной хтонической субстанции мифологического начала, отменяющего критическую рефлексию. С другой стороны,



Группа IRWIN «NSK государство во времени», ММСИ, Москва, 2011

он видит в попытке отделить научный дискурс от искусства все ту же склонность к тотализации. Он не хочет постулировать тотальность, внутреннюю взаимосвязанность, но и презирает аналитическую вивисекцию, разлагающую мир на ясные и простые элементы. В этой честной двусмысленности, в легкости речи и серьезности намерений, в нежелании идти на компромисс — негативная диалектика сегодня предстает перед нами как задача одновременно философская и политическая.

Блох был для Адорно мастером эссе. В статье 1965 года он сравнивает Блоха с его учителем Зиммелем. Учитель прославился своими небольшими эссеистическими зарисовками, одна из которых — «Ручка» — особенно привлекла внимание Адорно³. Он противопоставляет отстраненному, нарочито эстетскому

взгляду Зиммеля энергичный, написанный в быстром, нетерпеливом темпе текст Блоха, с которого начинается «Дух утопии» — «Кувшин». Блох, в отличие от Зиммеля, сразу разрушает дистанцию между созерцателем и произведением искусства, он старается разглядеть в неказистом предмете то главное, что ищет повсюду в своей первой книге — самость, интенсивность Я. «Дух утопии», составленный из эссе на темы искусства, архитектуры, музыки и завершающийся апокалиптической каденцией, был среди книг, вдохновивших Адорно на то, чтобы придать смысл форме, следуя которой он старался писать сам и в которой нащупывал тот самый философско-исторический язык, избавлению которого она служит — форме эссе.

Адорно характеризует эссе как жанр, противящийся трудовой морали обыденно-

го интеллектуального производства, как образцовую форму, в которую может облечься критика⁴. Эссеист не ставит себе задачей созидание цельного строения мысли, он избавлен от бремени исчерпывающего высказывания, от необходимости следовать раз и навсегда заданным определениям, от скуки завершенности, в которой не нуждается ни он сам, ни его читатель⁵. Эссеист играет, он пишет по разным поводам, но без претенциозности систематика. Он радикален в том, что не идет до конца. Он не делит мир на вечное и преходящее. Он беззаботен и не хлопочет о том, чтобы заранее предохранить себя от ошибок, заковавшись в доспехи дефиниций и упорядоченных умозаключений. Как говорит Адорно, на место субординации понятий приходит их координация. И главное в эссе — *опыт* — получает специфическую универсальность благодаря исторической укорененности. Этот опыт напрочь чужд дедуктивным построениям и крохоборству аналитика, который к истории подходит в перчатках, брезгливо отделяет абстрактное от конкретного, а цель свою видит в том, чтобы замкнуть систему, избавившись от противоречий и тем самым, успокоив свой убогий ум, пропеть осанну здравому смыслу. Эссеист относится к понятиям так же, как к предметам повседневной жизни, и подобно этим предметам, видит понятия уже окруженными жизнью языка, подхватывает их, откликается на эту жизнь⁶. Но и этот отклик должен быть верным, должен поймать нужную ноту, не сфальшивить. А для этого эссеист должен быть готов к тому, что слова его, как ветер, как музыка, унесутся прочь с потоком времени, что история, которой он не начинал, но в которой соучаствует, подхватит его, и эссе само станет частью этого движения.

В словах и мыслительных жестах Адорно узнается читатель Блоха. Так, он критикует «технизацию» искусства, примат конструктивного над экспрессивным. Но именно это противопоставление стало определяющим в главе «Порождение орнамента» из «Духа утопии», где Блох (под влиянием терминологии Вильгельма Вордингера) провозглашает новую декоративность, прославляет трансцендентный порыв готики и объявляет

войну «холодному» конструктивизму, бездушному, жесткому облику египетских пирамид, символизирующему невыносимость обыденного, стазис, маскирующий под порядок. Там же Блох пишет о том, что орнаментальные образы составляют ковер — понятие, использовавшееся рано умершим другом Лукача искусствоведом Лео Поппером (которому посвящено первое эссе «Души и форм»). У Адорно моменты эссе тоже переплетаются, как ковер, а метод его обнаруживает «утопическую интенцию»⁷. Эссеист «мыслит разломами, потому что ломкая сама реальность, и [эссе] обретает единство сквозь эти разломы, не сглаживая их»⁸. Перед нами ключевой аргумент философии Блоха: имманентность утопического, осознав которую, уже нельзя писать иначе. Незавершенности притягивают друг друга символической и метонимической связью. Почему, если у мира нет границ, я должен ставить границы себе самому и своей мысли? Адорно наследует у Блоха этот еретический вопрос.

Нестабильность мира, неспособность выговорить, досказать свою мысль до конца, этот критический пафос подозрения, того, что «чего-то не хватает», приближает нас к музыке, в которой есть этот момент делания, предельного динамизма⁹. Нам чего-то не хватает, и сколь бы близко мы ни были, мы чувствуем, что наша цель далеко. Разве не так происходит в любом герменевтическом начинании, в любом переводе с одного языка на другой или мысли — в слово? Утопическая философия стремится стать соразмерной царству грез, размывать границу между сном и бодрствованием, не давая при этом заснуть окончательно. Нам снятся сны о революции — сны, в которых все спутано, но это и хорошо, потому что раз все спутано, значит, все по-другому, значит, бывает иначе.

Эти рассуждения не остаются у Блоха просто разговором, он ищет в них утопическую энергетику. И его мессианская философия, стремясь сблизиться с вещами и облечь себя в форму, соприкоснуться с веществом жизни, постоянно примеряется к историческому времени и к времени вообще. Быть может, как раз такую встречу текста и опыта

когда-то пытался наметить Зольгер, утверждая, что «если идея посредством художественного разума переходит в особенное, то она не просто отпечатывается в нем, не просто является как нечто временное и преходящее, но превращается в реальную действительность, а так как кроме нее ничего не существует, то тем самым она погружается в ничтожество, становится олицетворением преходящего. И безмерная печаль охватывает нас, когда мы наблюдаем, как великолепие превращается в ничто, подчиняясь неумолимым законам земного бытия. Однако вину за это нам не на что возложить, кроме как на само совершенное в его откровении для земного познания. Потому что исключительно земное, если мы воспринимаем только его одно, остается целостным во взаимном сцеплении частей — в непрерывном возникновении и исчезновении, и тот момент перехода, когда сама идея неизбежно превращается в ничто, как раз и должен быть подлинным средоточием искусства»¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Это уже сделано многими авторами, на русском языке см. мою книгу «Время утопии» (М.: ИД ВШЭ, 2012).

² Adorno T.W. Henkel, Krug und fr he Erfahrung // *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Noten zu Literatur. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2003. S. 556–566.

³ Речь, разумеется, идет не о дамской ручке и даже не о ручке с золотым пером (хотя с Зиммеля станется), а о ручке кувшина или вазы как о промежуточной инстанции между самодостаточным, в себе завершенным миром произведения искусства и хлопотливой, направленной вовне целесообразностью внешней по отношению к нему реальности. См. подробнее: *Simmel G. Der Henkel* // *Philosophische Kultur*. 2. Ausg. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919. S. 116–124.

⁴ Здесь и далее см.: *Adorno T.W. Der Essay als Form* // *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Noten zu Literatur. Fr.a.M.: Suhrkamp, 2003. S. 9–33.

⁵ Между прочим Блох, настаивая на неоконченности всякого явления мира, описывает схожее ощущение как *меланхолию сбывшихся желаний* (*Bloch E. Dunkel des gelebten Augenblicks, Fortsetzung: Vordergrund, sch dlicher Raum, Melancholie der Erfahrung, Selbstvermittlung* // *Prin-*

zip Hoffnung. Gesamtausgabe Bd. 5. Fr. a. M.: Suhrkamp, 1959. S. 348ff.). См. также беседу с Адорно.

⁶ «Ни моменты не должны выводиться только из целого, ни наоборот. Оно (*целое* — И. Б.) есть и не есть монада; его моменты, как таковые имеющие понятийную природу, отсылают за пределы конкретного предмета, в котором они собраны. Но эссе не следует за ними туда, где они легитимируют себя за пределами конкретного предмета, иначе оно впало бы в дурную бесконечность. Нет, оно приближается к *hic et nunc* предмета, настолько, чтобы раствориться в моментах, где оно обретает свою жизнь, вместо того чтобы просто быть предметом» (*Der Essay als Form*. S. 22).

⁷ Ibid. S. 21.

⁸ Ibid. S. 25.

⁹ См. интересный анализ в: *Richter G. Bloch's Dream, Music's Traces*. // eds. *Hermand J., Richter G. Sound Figures of Modernity. German Music and Philosophy*. Madison: University of Wisconsin Press, 2006. Pp. 141–180.

¹⁰ Зольгер К.В.Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М.: Искусство, 1978. Сс. 380–381.

Иван Болдырев

Родился в 1984 году в Москве.

Философ, переводчик.

Автор книги «Время утопии.

Проблематические основания и контексты Эрнста Блоха» (2012).

Живет в Берлине.

Эрнст Блох, Теодор Адорно

Чего-то не хватает.

О противоречиях утопического томления



Материал проиллюстрирован видами проекта Бориса Матросова «Счастье не за горами», 2009

Радиобеседа, ведущий Хорст Крюгер

Хорст Крюгер: Сегодня слово «утопия» лишилось прежнего благозвучия. Оно обесценено и используется прежде всего в отрицательном значении. В теме нашей беседы, как и в самом понятии утопии, есть что-то несвоевременное.

Теодор Адорно: Если я должен начать разговор — хотя, возможно, я и не имею на это права, ведь, строго говоря, это мой друг Эрнст Блох реабилитировал понятие «утопия» в своей ранней работе «Дух утопии» — то прежде всего я хотел бы напомнить, что многие так называемые утопические мечты, такие как телевидение, полеты к другим планетам или движение со сверхзвуковой скоростью, уже осуществились. Но хотя эти мечты и сбылись, создается впечатление, что то, что было в них прекрасного, оказалось забыто и радости они уже не приносят. Их постепенное осуществление привело к своего рода отрезвлению, возникновению позитивистского духа и даже скуке. То есть речь идет не просто о том, что, в отличие от бесконечно воображаемой возможности, все воплощенное заведомо содержит в себе некое ограничение, скорее речь идет о чем-то более конкретном. При исполнении желания человек почти всегда чувствует себя обманутым — ведь содержание его желания ему более не принадлежит. Как в той сказке, где крестьянину даются три желания и он, кажется, сначала желает, чтобы у его жены на носу выросла колбаса, а второе желание вынуж-

ден потратить на то, чтобы от этой колбасы избавиться.

Я хочу сказать, что сегодня можно смотреть телевизор, то есть, следуя этимологии, буквально смотреть вдаль. Но при этом вы видите не желанный образ, не осуществленную эротическую утопию, а в лучшем случае более или менее привлекательную эстрадную певицу, которая еще и обманывает своей красотой и вместо того, чтобы показать себя, поет какую-то бессмыслицу, которая в целом сводится к тому, что «розы» и «лунная ночь» находятся в гармонии друг с другом.

Кроме того можно было бы, наверно, обобщая, сказать, что воплощение утопии состоит в постоянном повторении все того же «сегодня». У Вильгельма Буша говорится, что в другом месте хорошо, а я все равно здесь¹, и при воплощении технической утопии это слово начинает приобретать жутковатое значение: «я все равно здесь» берет верх над тем «где-нибудь», куда хотел попасть высокий мистер Хопп, у которого длинный телескоп.

Х.К.: Господин Блох, разделяете ли вы точку зрения, что так называемое «усовершенствование технического мира» приводит к обесцениванию понятия «утопия»?

Эрнст Блох: И да, и нет, хотя связь, безусловно, существует. Не так уж безупречно и великолепно техническое совершенство — оно касается строго определенных желаний. Вспомним древнейшую мечту о полете, о котором в одном стихотворении Демеля, если мне не изменяет память, далее говорится:

«И быть свободными, как птицы». Такой смысл здесь тоже присутствует.

У нас всегда есть некий остаток, при воплощении желания многое не исполняется или банализируется — если приглядеться внимательнее, исполнение желания всегда несет с собой меланхолию, меланхолию сбывшихся желаний. Таким образом, исполнение желания не реально, не мыслимо, не постулируемо без остатка. Но суть не только в том, что произошло обесценивание утопии. Я, кстати, думаю, что оно произошло очень давно, что выражение «это всего лишь утопия» как обесценивание «воздушных замков», не имеющего отношения к действительности *wishful thinking* (самообмана), прожектерства, мечтаний в банальном смысле, — это обесценивание очень старо, оно возникло задолго до нас. Я даже подозреваю, что в наше время произошла переоценка утопического — просто сейчас это называется по-другому: сегодня это «научная фантастика» в технике, или же «принцип надежды», о котором мне приходилось писать. И последний, желательно вместе с каким-нибудь «ах если бы», становится важнее реальности, представления, что дела обстоят так, а не иначе. Это больше не называют утопией, а если и называют, то не без отсылки к старым социальным утопиям. Но я думаю, что мы живем не только не далеко, а чрезвычайно близко скорее от утопического топоса, чем от самой утопии — по крайней мере, что касается содержания. У Томаса Мора Утопия была с самого начала определением места — островом в далеком южном море. Позже значение меняется и из пространственного становится временным. Утописты, прежде всего XVIII и XIX веков, Фурье и Сен-Симон, переносят страну желаний дальше в будущее, переводя тем самым топос из пространства во время. У Томаса Мора готовая страна желаний существовала на далеком острове, только меня там нет. Когда она оказалась перенесенной в будущее, то там нет не только меня, но и самой страны нет; этого острова вовсе не существует. Но эта страна не какой-то нонсенс или чистая фантазия — ее еще нет, в смысле возможности, что она может появиться, если мы что-то для этого сделаем. Не просто если мы туда поедem — *сам факт того*, что мы туда

поедем, поднимет остров Утопия из моря возможного. Это утопия с новым содержанием. Я думаю, что в этом смысле утопия не утратила своей значимости в сознании людей, несмотря на ужасную банализацию, которой она подверглась, и несмотря на тот смысл — здесь я соглашусь с моим другом Адорно, — который вкладывает в нее якобы полностью удовлетворенное общество, считающее себя бесклассовым и преодолевшим антагонизм.

Т.А.: Да, я с этим полностью согласен и воспользуюсь неявно высказанными тобой возражениями, чтобы несколько поправить себя. Я не хотел возлагать всю ответственность за необычайное сужение утопического сознания на технику и якобы связанную с техникой рассудительность. Мне кажется, что речь идет скорее о чем-то, связанном с противопоставлением отдельных технических достижений и целого, а точнее общественно-го целого.

Что такое утопия и как ее себе представить? Как изменение целого. И представления о таком изменении целого принципиально разнятся в случае каждого так называемого утопического достижения, — а они действительно, как ты сказал, все же очень скромны и ограничены. Я бы сказал, что человек субъективно, в своем сознании, утратил именно способность представить себе целое как нечто, что могло бы быть абсолютно иным.

Преданность миру как он есть и закрытость сознания для новых возможностей имеют глубинную причину, тесно связанную, я бы сказал, как раз с близостью утопии, — а которой ты имеешь дело. Я бы предположил, что в глубине души — неважно, признаются они в этом или нет, — все люди знают: все могло бы быть иначе. Они могли бы не только жить, не зная голода и даже страха, но и быть свободными. В то же время во всем мире общественное устройство по отношению к ним ужесточилось, так что стоящая у них перед глазами явная, очевидная возможность осуществления желания представляется им радикально невозможной. И если сегодня принято говорить то, что в более безобидные времена могли себе позволить только самые пошлые обыватели: «Да это же

утопии, такое бывает только в сказках, на самом деле такого вообще не может быть», — то это, думаю, происходит от того, что люди могут справиться с противоречием между очевидной возможностью осуществления и столь же очевидной невозможностью осуществления только одним способом — идентифицируя себя с этой невозможностью, присваивая ее и, выражаясь словами Фрейда, «идентифицируют себя с агрессором». Они говорят: «Этого не должно быть», — о том, что, по их ощущениям, как раз должно быть, но чего они в то же время лишены по какой-то неясной причине.

Х.К.: Здесь я хотел бы спросить вас, господин Блох: что, собственно, составляет содержание утопий? Счастье? Исполнение желаний? Или — если использовать слово, которое только что упоминалось — просто свобода? На что направлена надежда?

Э.Б.: Утопии долгое время были исключительно социальными, они представляли собой мечты о лучшей жизни. У Томаса Мора это указано в названии: *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, то есть «о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия». *Optima res publica* — лучшее государство — вот цель по Томасу Мору. Иными словами, изменение мира ради приближения счастья, социального счастья. Это вовсе не значит, что утопии существуют без «расписания». Их содержание зависит от общественных отношений. Томас Мор, живший в период зарождения английского империализма, в преддверии Елизаветинской эпохи, выступал за либеральные условия для своих островитян. Почти сто лет спустя, после Филиппа II и испанизации Италии, в атмосфере суда над Галилеем, Кампанелла создает в своем «Городе Солнца» антимодель свободы. Он говорит, что все отношения можно строить должным образом, только если воцарится наивысший порядок и покой. Цель обоих — все то же царство сбывшихся желаний, более-менее объективно обоснованное или хотя бы имеющее обоснование в мечтах, не совсем бессмысленное царство сбывшегося желания лучшей общественной жизни. При этом уже у Кампанеллы и тем более у Бэ-

кона в «Новой Атлантиде» вырисовываются технические утопии. Его «Храм Соломона» — предвосхищение идеального технического вуза, в котором происходят неслыханные открытия и даже намечена целая программа таких открытий.

Но есть еще более древний слой, который мы меньше всего хотим опустить, — сказка. Сказки не только пронизаны социальной утопией, то есть представлением о лучшей жизни и справедливости, они — прежде всего восточные сказки — полны и технических утопий. У волшебного коня в одноименной сказке из «Тысячи и одной ночи» есть винт подъема и винт спуска — это «вертолет». Вообще, многие фрагменты «Тысячи и одной ночи» можно читать как пособие для изобретателей. Бэкон подробно останавливается на этом и дистанцируется от сказки, подчеркивая, что он имеет в виду реальную магию, которая имеет такое же отношение к древним сказочным образам, как свершения Александра Македонского к делам рыцарей Круглого стола. Содержание утопий, как мы видим, изменяется в зависимости от общественной ситуации. В XIX веке связь с наличным обществом обнаруживается особенно явно, в первую очередь у Сен-Симона и Фурье — великого, строгого и трезвого аналитика. Уже в 1808 году в своей работе «Теория четырех движений» он предсказывает монополистический капитализм. Это пример негативной утопии. Содержание меняется, но направление остается неизменным — выражаясь психологически, в качестве тоски, которая, вне зависимости от ее конкретного содержания, является непрерывным и, главное, единственным подлинным свойством всех людей.

Вот тут и начинаются вопросы и тонкости: о чем я тоскую, каков мой идеал? Здесь нам приходится покинуть «родовой замок» утопии, то есть сферу социальных утопий, чтобы, как ты говоришь, во имя целого увидеть другие утопические территории, которые не называются словом «техника». Есть архитектурные проекты, которые никогда не реализовывались, оставаясь на бумаге, — воображаемая архитектура большого стиля; есть театральная архитектура, когда из картона, с минимальными затратами строилось что-то

дешевое, потому что денег не было, а технические средства были несовершенны. Во времена барокко, прежде всего в Венском барочном театре существовали грандиозные строения, в которых нельзя было жить, потому что они были сделаны из картона и иллюзии, но все же они были. Существуют медицинские утопии, цель которых — ни много ни мало устранение смерти, совершенно сумасбродная конечная цель; но при этом есть и что-то дельное, например устранение или облегчение боли. На деле эти задачи проще, и они стали достижимы с изобретением анестезии. В конечном итоге должно быть достигнуто не просто излечение от болезни — после операции люди должны становиться здоровее, чем до нее. То есть конечная цель — перестройка организма, подобная перестройке государства.

Как я уже говорил в начале, утопическое существует прежде всего в религии. Это Царство небесное, которое наступит после конца времен; о нем возвещает и его приносит мессия, Христос, — здесь появляются далекие образы с необыкновенным содержанием и большой глубиной, так что, думаю, их отголоски и отражения можно найти и в социальных утопиях. Но такие образы можно обсуждать только по мере складывания условий для их исполнения, то есть в пространстве, в топосе объективно-реальной возможности. Не случайно возможность плохо осмыслена по сравнению с другими категориями, ей даже не дается четкого названия. Возможность...

Т.А.: ...плохо освещена даже у Гегеля.

Э.Б.: Плохо освещена даже у Гегеля. У него это связано со старым представлением: нет ничего возможного, что не было бы действительным. Что возможно, то действительно. Если бы нечто не было действительным, оно не было бы и возможным. Таким образом, возможность у Гегеля — это абсолютно субъективно-рефлексивная категория.

Т.А.: И из-за этого она страдает.

Э.Б.: И из-за этого она страдает. Но если океан возможности оказывается намного

больше, чем суша нашей привычной действительности, которую можно назвать — прошу прощения за возможные ассоциации — «подручностью»²...

Т.А.: Пожалуйста!

Э.Б.: ...не злоупотребляя «подлинностью», это значит, что в категорию возможности больше не верят. Из-за явной заинтересованности в том, чтобы не переделывать существующий мир в возможный, она была крайне плохо осмыслена и, как я уже говорил, заняла на философском горизонте недостаточно прочные позиции, причем не обошлось без ругани, которая высказывалась вместе с руганью в адрес утопического.

Т.А.: Да, и если можно, я хотел бы ненадолго вернуться к вопросу о содержании утопического, который затронул господин Крюгер.

Я думаю, что ты предъявил целый ряд, если можно так сказать, иллюстраций к разным видам утопического сознания. Это во многом связано с предметом обсуждения. Не существует единого, жестко определенного содержания утопии. Когда я говорил о «целом», я ни в коем случае не имел в виду исключительно систему человеческого сосуществования — я хотел сказать, что все категории могут измениться в соответствии со своим составом. Так что я бы назвал важной чертой понятия утопии то, что она не подразумевает изменение какой-либо отдельной категории, из которой строится все остальное, например, если считать ключом к утопии одну только категорию счастья.

Х.К.: ...А если взять категорию свободы?

Т.А.: Одной только категории свободы тоже недостаточно. Если бы категорию свободы рассматривали как единственный ключ к утопии, то содержание идеализма было бы в самом деле тождественно утопии, ведь идеализм стремится только к реализации свободы, не учитывая при этом, собственно, реализацию счастья.

То есть на самом деле между всеми этими категориями существует некая взаимосвязь, и



она преобразует категорию счастья, тогда как сама по себе эта категория всегда содержит в себе нечто жалкое и мошенническое по отношению к другим, — так же как она преобразует и категорию свободы, которая перестает быть самоцелью, прежде всего самоцелью внутренней сущности, и получает возможность реализоваться.

Правда, на мой взгляд — и меня тронуло, что ты, Эрнст, как раз пришел к тому же, о чем я в последнее время много думал, — вопрос устранения смерти: слабое место. В этом и состоит проблема. Это легко подтвердить, если заговорить о возможности преодоления смерти с так называемыми «благонамеренными» людьми (я заимствую это выражение у Ульриха Зоннемана, который его придумал и ввел в оборот). Мы столкнемся с немедленной реакцией, как бы вает, если кинуть камень в окно полицейского участка, а в дверях тут же появляется полицейский. Они скажут: если смерти не будет, если люди больше не будут умирать, это будет ужасно, просто чудовищно. Думаю,

именно такая реакция и есть главное препятствие для утопического сознания. Идентификация со смертью — это то, на чем держится идентификация человека с существующими общественными отношениями и что воспроизводит их. Утопическое сознание — это сознание, для которого возможность того, что люди больше не должны умирать, не несет ничего ужасающего, а, напротив, является желанной.

Кстати о «подручности», которую ты упомянул выше: показательно, что Хайдеггер уже в некотором смысле обесценил постановку вопроса о возможности существования без смерти как онтически, затрагивающую лишь сущее. Он считает, что смерть сохранит свое абсолютное онтологическое, сущностное достоинство даже в том случае, если она исчезнет онтически, в области сущего, то есть что это освящение, или абсолютизация смерти является ключевой категорией в современной философии, которую я, например, ощущаю как совершенно антиутопическую. Поэтому я думаю, что нет отдельной катего-

рии, через которую можно было бы обозначить утопию. Но если мы хотим увидеть, как разрешается этот комплекс, тогда мы должны прежде всего обратить внимание на этот вопрос.

Х.К.: Господин Блох, вы бы согласились с теми выводами, к которым мы сейчас пришли, что в некотором смысле страх человека перед смертью, перед тем, что он должен умереть, и есть глубочайший и самый легитимный корень его утопического мышления?

Э.Б.: Да, есть две области, которые занимают смертью: в практическом, эмпирическом смысле — медицина, в литургическом, так сказать, — теология. В начале тысячелетия христианство победило с лозунгом «Аз емь воскресение и жизнь!». Оно победило не благодаря Нагорной проповеди или эсхатологии. В сущности, смерть представляет собой жесточайшую антиутопию. Удар по гробовой доске кладет конец всем нашим индивидуальным стремлениям и тем самым обесценивает все, что было прежде.

А если ничего другого и нет? Существует образ полного отчаяния, придуманный Вольтером: человек, потерпевший кораблекрушение, плывет, преодолевает волны и борется за жизнь, и он не верит, когда ему сообщают, что у океана, в котором он оказался, нет берегов и что смерть неотвратима именно сейчас, когда он находится здесь, поэтому устремления пловца ни к чему не ведут, ведь он никуда не доберется. Все остается навсегда таким же. И что еще тяжелее, приходится признать, что эта сильнейшая антиутопия продолжает существовать. Ведь не было бы никакой хайдеггеровской «сущности», если бы здесь, в реальности, не было чего-то неизбежного, не имеющего никакой истории в прошлом и неизменного в реальном настоящем, то есть если бы эта реальность сама себя так сильно не защищала от проверки опытным путем.

И тут мы переходим в область пафоса свободы. Он сродни «мечтам о лучшей жизни», нарисованным социальными утопиями, и все же отличается от них. Наилучшее сосуществование определяется в социальных утопиях либо через свободу, либо через порядок. Поэтому что свобода — это переменная величина

или вспомогательная конструкция для наилучшей жизни. Свобода как пафос встречается не в утопии, а в естественном праве, точнее в либеральном естественном праве XVIII века, в связи с человеческим достоинством, которое достигается только через свободу. «Вильгельм Телль» Шиллера и драмы Альфьери полны таких свободных героев, уверенных в себе и призывающих к борьбе против тиранов. В этом и проявляется естественное право, и оно в равной степени принадлежит пространству объективно-реальной возможности, но при этом не тождественно социальной утопии. У утопии есть два компонента: социальная утопия как модель состояния, в котором нет обремененных и загруженных людей, и естественное право как модель состояния, в котором нет униженных и оскорбленных. Этот второй компонент я попытался описать в книге «Естественное право и человеческое достоинство». А теперь третье. «Любимое дитя» веры — это не чудо, а смерть. Но все же чудо нужно для того, чтобы устранить смерть с горизонта. Это называется Воскресение Христа. Ведь эта вера, этот вопрос: «Кто меня спасет от смерти, от челюстей смерти?», как сказано в Новом Завете³ — это трансцендентно, сами мы этого сделать не можем. Нужно еще добавить крещение, смерть Христа и воскресение. За счет чего и утопическое трансцендируется в выборе возможных средств осуществления. И все же это относится к утопии.

Т.А.: Да, я тоже так думаю, ведь дело, наоборот, все же не в том, чтобы рассматривать преодоление смерти просто как научный процесс, то есть как преодоление порога между органической и неорганической жизнью при помощи новых открытий. Но, на мой взгляд, без представления нестесненной, освобожденной от смерти жизни, думать об утопии, мыслить утопию вообще невозможно. Но с другой стороны, в том, что ты, помоему, очень верно заметил о смерти, содержится некое указание. В утопии вообще есть нечто глубоко противоречивое: с одной стороны, ее невозможно себе представить без преодоления смерти, а с другой стороны, самой идее, на мой взгляд, присуща тяжесть смерти и все, что с этим связано. Где этого

нет, где изначально нет мысли о пороге смерти, там, собственно, нет и утопии. И это, как мне кажется, несет очень тяжелые последствия для, если можно так ужасно выразиться, теории познания утопии, потому что утопию нельзя изобразить позитивно. Любая попытка просто описать, изобразить утопию — это будет так и так, — была бы попыткой обойти антиномию смерти и говорить об устранении смерти так, будто смерти никогда и не существовало. Это, возможно, самая глубокая, метафизическая причина того, почему об утопии можно говорить только негативно, как это определено в философии у Гегеля и затем намного убедительнее у Маркса.

Э.Б.: «Негативно» не значит, конечно, «пренебрежительно»...

Т.А.: Нет, это не «пренебрежение к утопии», а только своего рода отрицание того, что есть, потому что это единственная форма, в которой также содержится смерть, ведь смерть есть не что иное, как насилие того, что просто есть, хотя в то же время и попытка преодолеть это. И поэтому я думаю — пусть пока это не более чем утверждение, — что запрет на «расписывание» утопии или запрет на детальное проектирование конкретных утопий, как это делали Гегель и Маркс...

Э.Б.: Гегель?

Т.А.: Гегель делал это постольку, поскольку он принципиально обесценивал утописта-преобразователя мира и противопоставлял ему — и это у него непосредственно перенял Маркс — идею объективной тенденции и воплощение абсолюта. Поэтому то, что у Гегеля можно было бы назвать утопией, или то, что в его молодости должно было так называться, появилось именно в тот момент. Речь идет как раз о запрете на создание картины утопии во имя самой утопии, что имеет глубокую связь с заповедью «не сотвори себе кумира». Это была, вероятно, защита от дешевой, фальшивой утопии, которая позволяет откупиться от того, что, по сути, было задумано.

Э.Б.: Абсолютно согласен. И это возвращает нас к первому, так сказать, актуальному

вопросу и к нынешнему положению дел, когда утопия рассеивается, как только я представляю ее как существующую или достигнутую, хотя бы «авансом». А этот «аванс» достижения заключается уже в том, что я могу изложить ее в книге, где она по крайней мере уже действительно состоялась и, как ты говоришь, «расписана». Таким образом человека обманывают. Образ рассеивается, и происходит овеществление эфемерных и неэфемерных стремлений, как будто существует нечто большее, чем *стремление*, как будто уже настал тот самый день. Поэтому в таких обстоятельствах борьба против овеществления при помощи образов абсолютно правомочна. И недовольство должно сохраняться, чему смерть, правда, постоянно дает повод. Смерть — это на самом деле не только «теперь он должен уйти», как об этом говорит старик Шопенгауэр. Она никогда не дает успокоиться, непрестанно омрачая всякое удовлетворение, как бы велико оно ни было, несмотря на любые экономические чудеса и расцвет общества благосостояния. Но ведь это продолжается и дальше, то, «чего не должно быть» из утопического, из тоски по установлению благополучия или по некоему «вообще», где есть свобода, где все правильно или все «в порядке», в более глубоком, более обширном смысле, по сравнению с тем, как это представляет социальная утопия. Такая тоска имеет место, а еще есть, возвращаясь к теме смерти, человеческий страх смерти, который сущностно отличается от животного страха смерти. Стало быть, есть этот не «расписанный», а полнее переживаемый страх смерти, свойственный людям, и ощущение разрыва смысловых цепочек. Ведь утопии без смысловых цепочек, естественно, быть не может, в нетеологическом мире этого вообще не бывает. В механическом материализме не может быть утопии: в нем все — настоящее, механическое настоящее. Итак, существование такой чуткости по отношению к тому, «чего не должно быть», показывает, что утопия есть и в области, где это сложнее всего, и я думаю, Тедди, здесь мы все же единодушны: существенная функция утопии — это критика подручного. Но если бы мы еще не переступили за ограничения, мы не могли бы их осознать.



Т.А.: Да, утопия в любом случае ощутимо присутствует в конкретном отрицании того, что просто есть, причем за счет того, что оно конкретизирует себя как нечто ложное, всегда при этом указывая на то, что должно быть.

Вчера, когда мы с тобой разговаривали, ты процитировал Спинозу: *Verum index sui et falsi*⁴. Я это слегка изменил по диалектическому принципу конкретного отрицания и сказал: *Falsum index sui et veri*, то есть ложь — мерило себя и истины. Это значит, что относительно ложного, то есть того, что осознается как ложное, определяется истинное. И чем меньше нам можно «расписывать» утопию, чем меньше мы знаем, как должен выглядеть правильный порядок, тем точнее мы при этом знаем, какой порядок неправилен. Это, собственно, единственная форма, в которой такое знание нам вообще дано. Но я все же считаю — и об этом, Эрнст, возможно, стоит поговорить, — что здесь есть большая сложность. Из-за того, что нам запрещено создавать образ, происходит нечто очень неприят-

ное: чем больше об этом говорится исключительно в отрицательной форме, тем сложнее конкретно представить себе то, что там должно быть на самом деле. Но тогда — и это, наверное, даже более тревожно — этот запрет на конкретное высказывание об утопии склоняется к клевете на само утопическое сознание и поглощение того, от чего оно, собственно, и зависит, — желания перемен. И несомненно, тот ужас, который мы переживаем сегодня в Восточной Германии, частично связан с тем, что в результате Марксовой критики французских утопистов и Оуэна, собственно, идея утопии полностью исчезла из концепции социализма. Из-за этого механизм, способ, инструментарий социалистического общества получают преимущество над всяким возможным содержанием, ведь возможное содержание невозможно, да и не следует артикулировать, и тем самым последовательно враждебная к утопии теория социализма стремится к тому, чтобы стать действительно новой идеологией господства. Насколько я помню, в тот момент, когда у

тебя был конфликт в Лейпциге, Ульбрихт (я не уверен, что могу точно воспроизвести его слова) возражал тебе, говоря, что такую утопию невозможно воплотить — это как раз характерная обывательская фраза, — да мы и не хотим ее воплощать.

Мы, напротив, должны придерживаться следующего: если свободная и счастливая жизнь сегодня действительно возможна, тогда одна из теоретических форм утопии, — в которой я точно некомпетентен, да и ты, насколько я вижу, тоже — состоит в том, чтобы сказать, что именно возможно при сегодняшнем состоянии производительных сил человечества. Это можно сказать конкретно, без расписывания и без всякого произвола. Если это не проговаривается, если этот образ не оказывается, я бы сказал, почти осязаемым, тогда вообще непонятно, зачем все это нужно, зачем весь этот механизм приводится в движение. Я прошу прощения за то, что неожиданно беру на себя роль адвоката *позитивного*, но я думаю, что обойтись без этого момента в феноменологии утопического сознания все-таки невозможно.

Х.К.: Господин Блох, здесь я хотел бы снова спросить: согласились бы вы с мыслью господина Адорно, что утопический элемент полностью исчез из социализма, который сегодня господствует на Востоке?

Э.Б.: С дополнением, что на Западе он тоже исчез и что здесь сохраняются похожие тенденции, восстанавливающие единство эпохи даже при наличии серьезных противоречий.

Т.А.: Согласен.

Э.Б.: Запад и Восток единомысленны в своем неутешительном убеждении, что никакой утопии быть не должно. Но все же есть разница между запретом на «расписывание» и строгим предупреждением или выдворением из страны. Марксово требование, или, лучше сказать, рабочий принцип не говорить так много об утопии носил чисто полемический и временный характер, и он был направлен против старых абстрактных утопий. Их создатели верили, что достаточно воззвать к совести бо-

гачей, как они начнут пилить сук, на котором сидят. Маркс призывал не переоценивать человеческий интеллектуализм, чем грешили утопические социалисты. Свою роль сыграл здесь и интерес, и гегельянский взгляд на конкретность. Это было, наверное, необходимое лекарство от чрезмерно спекулятивного мышления, от чрезмерно спекулятивного духа того времени, и без этого не был бы написан «Капитал», а, может быть, не возникло бы даже предпосылок для его написания.

Но противостояние утопии, которого тогда требовало время, имело ужасные последствия. Из-за того, что Маркс слишком мало «расписал», сложилось огромное количество вредных тенденций: в литературе, в искусстве, во всевозможных подобных областях, где хоть раз появляется имя Бальзака. Но без этого вместо марксистских инициатив по достижению высшей культуры, которая могла бы быть возможна, остается только пустота. Я считаю, что это явление можно объяснить с точки зрения истории науки и что как только эта научно-историческая ситуация меняется и мы уже не страдаем от переизбытка утопий, само явление тоже исчезает. Сейчас ситуация полностью изменилась, и бездумное воспроизведение Марксовых формул имеет ужасные последствия.

С марксистской точки зрения, абсолютно необходимо провести детективное расследование и выявить, с чем мы сегодня имеем дело — без малейшего позитивизма, наоборот, во имя еще не свершенной справедливости, но не забывая о другом, утопическом. Потому что задача здесь не технократическая...

Х.К.: А какая же тогда?

Э.Б.: Мы до этого уже говорили о целом, от которого это зависит. Почему мы встаем утром? Почему уже в середине XIX века так отчетливо проявилось положение, о котором Вильгельм Раабе мог бы написать: «Каждое утро я произношу молитву: иллюзию, иллюзию нашу насущную даждь нам днесь». То, что иллюзии необходимы, что они стали жизненно важны в мире, полностью лишенном утопической совести и утопического предчувствия...

Т.А.: ...тот же мотив есть и у Бодлера — там, где он очень похожим образом воспева-ет ложь, а вообще между Бодлером и Раабе мало связи.

Э.Б.: Без героических иллюзий, как гово-рит Маркс, не было бы Французской револю-ции, которая принесла идею естественного права. Эти иллюзии не реализовались, а остался от них на самом деле только свобод-ный рынок для буржуазии — совсем не то, о чем люди мечтали, думали, на что надеялись, чего требовали как утопии. Если бы тот мир, наступление которого по очевидным причи-нам предотвращается, но который при этом вполне возможен, все-таки возник, — а ведь можно сказать, удивительно, что это еще не произошло, — если такой мир, в котором будут решены проблемы голода и крайней нужды, но не проблема смерти, наконец пре-одолеет все преграды и будет реализован, то результатом будет в конце концов не только пошлость, серая проза, полная безнадеж-ность и бесперспективность, как по ту сторо-ну границы. Когда на место «свободы занятий» приходит «свобода от занятий», по-является то многообещающее сомнение и та решающая язвительность по отношению к утопии, которая выражена лаконичной брех-товской фразой: «Чего-то не хватает». Чего именно — неизвестно. Это цитата из «Маха-гонни»⁵, одна из глубочайших строчек Брехта, всего из трех слов. Что значит это «чего-то»? Его невозможно «расписать», поэтому я пред-ставляю его как сущее; от него нельзя отмах-нуться, как от абстракции, не имеющей отношения к практической жизни. Если все это действительно так, то я думаю, что уто-пию все же нельзя стереть с лица земли — в том числе технологический аспект, который непременно появится, хотя он представляет собой лишь небольшой сегмент в большом царстве утопического. Это геометрическая картина, которая здесь вообще-то не приме-нима. Но есть другой образ из старой немец-кой пословицы: «Перед едой не пляшут». Сначала людей нужно накормить, и только потом они смогут пуститься в пляс. Это не-обходимое условие для того, чтобы можно было всерьез говорить о чем-то другом, не опасаясь, что эти отвлеченные темы будут ис-

пользованы для обмана. Только когда все гости усядутся за стол, может прийти Мессия, Христос. То есть весь марксизм, даже в самой своей сияющей форме, даже предугаданный в своем полном воплощении, — это всего лишь предпосылка для свободной, счастли-вой жизни, наполненной смыслом и дающей возможности для самореализации.

Т.А.: Можно мне кое-что добавить? Мы, как ни странно, приблизились к онтологиче-скому доказательству существования Бога, Эрнст...

Э.Б.: Неужели?

Т.А.: ...поскольку в сказанном тобою под-разумевается, что мы вообще не могли бы со-ставить понятие об этом брехтовском «чего-то не хватает», если бы не было фер-ментов, зародышей того, к чему это понятие отсылает.

Вообще, я бы предположил, что, если в онтологическом доказательстве существова-ния Бога нет ни следа правды, то есть если в силе самого понятия изначально не содер-жится момент его действительности, то не может быть не только никакой утопии, но и никакого мышления.

Х.К.: Это, пожалуй, именно то понятие, к которому я хотел вернуться под конец. Мы его уже обозначили, господин Адорно. Мы сказали, что утопия относится к тому, чего не хватает. И вот вопрос, который я хотел бы задать в конце: в какой мере человек реали-зует утопию? И здесь, наверное, уместно слово «надежда». И возможно, нужно вы-яснить, что, собственно, есть надежда и чем она не является.

Э.Б.: Надежда связана с тем, что называется совершенством, то есть, в некотором смысле, с онтологическим доказательством существо-вания Бога. Но совершеннейшее существо, как его представляет Ансельм Кентерберий-ский, одновременно включает все самое ре-альное. Такое утверждение малоубедительно. Но при этом, по-видимому, справедливо, что любая критика несовершенства, незакончен-ного, невыносимого и недостойного терпения,

несомненно, содержит представление о со-вершенстве, тоску по нему. Ведь несовершен-ства не было бы, если бы в процессе не появлялось нечто, чего быть не должно, — если бы в процессе совершенство не усколь-зало, будучи при этом ключевым компонен-том. Но с уверенностью можно сказать одно, и в этом мы сойдемся после разрешения опре-деленного недопонимания: надежда — это противоположность уверенности, это проти-воположность наивного оптимизма. В ней все-гда присутствует категория опасности. Таким образом, надежда — это не убежденность...

Х.К.: В надежде можно разочароваться...

Э.Б.: Надежда не убежденность. Если бы она не несла в себе возможность разочаро-вания, это была бы не надежда. Это ее не-отъемлемая черта, ведь иначе ее бы «расписали», ей бы сбили цену, заставили бы капитулировать и сказать: это и есть то, на что я надеялась. Следовательно, надежда критична, надежда может разочаровать, но она все же является своего рода маяком, даже в момент поражения, потому что она его не признает, даже когда это решитель-ный провал. Надежда — это не убежден-ность, надежда окружена опасностями, она представляет собой сознание опасности и в то же время конкретное отрицание того, что постоянно обеспечивает воплощение проти-воположности ожидаемого.

Возможность — это не ура-патриотизм. В возможном есть и его противоположность, неудача, в надежде есть скрытая возмож-ность неудачи, как и возможность победы. Но — я использую слово «процесс», которое имеет множество смыслов: химический, медицинский, юридический и целительный смысл — не было бы никакого процесса, если бы не было чего-то, чего быть не должно. На-последок я хотел бы привести еще одну ци-тату — очень простую, как ни странно, цитату из Оскара Уайлда: «Не стоит и смотреть на карту, раз на ней не обозначена Утопия».

1964

Перевод с немецкого
РОМАНА МИНАЕВА и ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Непрямая цитата из детского стихотворения Вильгельма Буша «Плюх и Плих». В вольном рус-ском переводе Д. Хармса соответствующий пер-сонаж — мистер Хопп, смотрящий в длинный телескоп, — не произносит этих слов. — *Здесь и далее примечания переводчика.*

² Имеются в виду возможные ассоциации с фи-лософской терминологией Хайдеггера.

³ Неясно, на какой именно фрагмент Нового Завета ссылается здесь Блох.

⁴ (лат.) Истина — пробный камень самой себя и лжи.

⁵ «Возвышение и падение города Махагон-ни» — опера Курта Вайля на либретто Бертольта Брехта.

Эрнст Блох (1885–1977)

Родился в 1886 году
в Людвигсхавене-на-Рейне.
Философ-марксист.

Автор множества фундаментальных философских работ, среди которых «Дух утопии» (1918), «Принцип надежды» (в трех томах, 1938–1947) и другие.

Теодор Адорно (1903–1969)

Родился в 1903 году
во Франкфурте-на-Майне.
Философ, социолог, теоретик искусства.
Автор множества фундаментальных работ по философии и теории искусства, среди которых «Диалектика просвещения» (1944, совместно с Максом Хоркхаймером), «Философия новой музыки» (1949), «Негативная диалектика» (1966), «Эстетическая теория» (1970) и другие.

Богдан Мамонов «Записки Иа»

— Умный!.. — сказал Иа с презрением, из-
всех сил наступив копытом
на свои три палочки.

— Образование!.. — с горечью сказал Иа,
прыгая на своих палочках
(их стало уже шесть).

— Что такое наука? — спросил Иа,
лягая палочки (их было уже двенадцать),
так что они взлетели в воздух. —

Какой-то Кролик все это знает. Ха!..
А.А. Милн. Винни Пух и все-все-все

Апокалипсизм — верный признак разлагающейся общественной субстанции. Человеческое сознание, видимо, устроено таким образом, что конец привычной модели, хоть экономической, хоть политической, ну и как следствие эстетической, воспринимается как крушение мироздания. Может быть, верно, что у каждой эпохи свой апокалипсис.

Конец света сегодня — тренд, и проявляется это на совершенно разных уровнях. Мысль о нем актуализируется и в массовой культуре — этой подлинной религии современности. Апокалипсизм — один из самых ходовых идеологических товаров. Пророчества о близком конце можно услышать в самых, казалось бы, неожиданных местах. Так, например, на международном форуме «Искусство и реальность» (Петербург, ноябрь 2011) в «заглавных» речах организаторов навязчиво звучала тема апокалипсиса. В Киеве же не так давно прошла биеннале с многозначительным названием «Лучшие времена, худшие времена. Возрождение и Апокалипсис в современном искусстве».

И в самом деле, сегодня на наших глазах происходит распад базовых культурных моделей и механизмов, определявших собой духовный и материальный облик цивилизации на протяжении последнего столетия. Возможно, отчаяние и пессимизм, охватывающие многих наших современников, связаны еще и с относительной краткостью,

быстротечностью проекта, который мы могли бы определить как модернистский.

В предыдущих статьях я не раз подробно излагал мысль о конце современного искусства как исторического проекта. Нет смысла повторять очевидное, тем более, что в своих прогнозах я далеко не одинок. Разумеется, мне не раз приходилось ставить вопрос, не поддаюсь ли я сам псевдоинтеллектуальной истерии апокалипсиса и не связан ли мой скепсис относительно будущего современного искусства с трансформацией художественных систем, в которых многие (и, увы, я сам в том числе) не могут найти свое место. Возможно, эта позиция отрицания связана с ощущением надвигающейся старости, когда с неизбежностью приходит мысль о «правильности» именно той модели, которой ты сам пользовался и которая представляется незыблемой исключительно в силу субъективных причин.

Но с другой стороны, было бы интеллектуальной нечестностью свести эти рассуждения к простой зависимости от личных переживаний, отбросить само понятие «судьбы» в его античном понимании как данности, определяющей бытие личности во всем ее многообразии. И оставаясь художником даже в те годы, когда я практически отказался от продуцирования художественных объектов или жестов, я не мог и не могу не думать о судьбе искусства как о неотъемлемой части собственной судьбы.

Так каким же образом и в каких формах будет возможно существование искусства в наступающую эпоху? Ведь объективность требует признать, что разложение старых институтов и культурных моделей происходит на фоне мощного роста новых, до сих пор не вполне понятных, но, очевидно, других миров. Способность искусства конкурировать с этими мирами или хотя бы полноценно обслуживать их обитателей представляется весьма проблематичной — во всяком случае, если мы говорим об искусстве в его модернистском (или



Богдан Мамонов
«На машине времени в древнюю Русь», 2011
Фото А. Забрина

постмодернистском) изводе. В чем, собственно, проявляется разложение модернистского мира, а, следовательно, и модернистских художественных практик? Только осознав это, можно понять, как должны измениться художники, если они хотят оставаться верными собою искусству.

Если принять за исходное положение, что модернизм никогда не был чисто эстетиче-

ским проектом, но также рассматривался своими создателями как проект революционного преобразования мира, если сам триумф формы был лишь проекцией трансформации экономического, политического и социального бытия, то очевидно, что сердце этого проекта находилось в сфере публичного пространства. Так что разложение модернизма есть не что иное, как разложение самого этого пространства, его крах, который, может быть, куда больше, чем все остальное, указывает нам на мрачные перспективы развития цивилизации.

Динамика центробежного движения в публичном пространстве отчетливо указывает на стремительный распад общества, атомизацию его членов и маргинализацию общественных институтов. Если спроецировать этот кризис публичного на сферу культуры, то и там мы увидим те же процессы, отличающиеся разве что еще большей выпуклостью. Обратившись к периодам скачкообразных взлетов в истории современного искусства, легко обнаружить, что они характеризовались энергичным стиранием границ между различными культурными формами. Живопись, музыка, поэзия, театр, словно ощутив тесноту собственных границ, разрушали преграды и объединялись в общем фестивальном движении, в некоем оргиастическом перформансе, тем самым словно указывая вектор развития новой культуры, претендующей навсегда разорвать границу между искусством и жизнью.

Так было в 20-е годы в России и Германии, в 60-е — в Америке и Франции и в конце 80-х — в летящей в пропасть Советской империи. И, напротив, кризис идеологии современного искусства, может быть, ни в чем так ярко себя не проявляет, как в добровольной самоизоляции художников, предпринимающих довольно жалкие попытки очертить хотя бы границы собственного языка. Но и здесь они оказываются бессильны: сегодня мы уже не вправе говорить о гомогенном поле искусства, и только сама художественная система (надо сказать, достаточно крепко сконструированная во второй половине XX века) продолжает с трудом удерживать современное искусство от окончательного распада на множество мелких сект и «секций».

Не случилось ли то же самое в свое время со спортом? Из источника силы и здоровья он превратился в коммерческий инструмент, способствующий лишь физическому изнашиванию тел профессиональных спортсменов. И не произошло ли то же самое с западной церковью? Единожды допустив раскол, она запустила необратимый процесс, породивший и порождающий все новые и новые общины, замкнутые в своей идентичности. Впрочем, есть и более близкие нам примеры: искусство в Советском Союзе было, как известно, поделено на «секции», каждая из которых представляла особый мир со своими собственными иерархиями, выставками, закупочными комиссиями, мастерскими. Так, смерть одного из членов Союза художников влекла за собой передачу его мастерской алчущему

коллеге — но только если он принадлежал к той же секции. Так же среди членов разных секций были поделены и привилегии: монументалисты получали больше, чем живописцы, а те больше, чем графики, но, с другой стороны, в графических секциях, которые, в свою очередь, делились на «книжников», «станковистов» и «эстампников», было меньше идеологического давления, больше свободы и т.д.

Более того, живой реликт этой системы по-прежнему существует, самовоспроизводится и по-своему даже процветает благодаря государственной культурной политике. Нам, может быть, нет никакого дела до жизни этих институтов и художников, по-прежнему занимающих мастерские на Масловке или Фрунзенской набережной. Вероятно, нам пока-

Богдан Мамонов
«На машине времени в древнюю Русь», 2011
Фото А. Забрина



жутся нелепыми и смешными формы или идеологии, с которыми они работают. Их полная оторванность от реальности может кого-то шокировать. Но следует помнить, что та же участь, возможно, ожидает и современное искусство, постепенно дрейфующее в сторону окончательного оформления в государственный институт, или, лучше сказать, отстойник, на жалкое существование которого у власти вполне хватит средств.

Покойный ныне Пригов, кажется, с присущей ему мрачной пронизательностью констатировал: пора устраивать отдельные выставки для представителей разных моделей современного искусства. В самом деле, новейшие

Богдан Мамонов, Арсений Жилыев
«Школа свободы», 2012
Фото Д. Домашева



биеннале — это почти что супермаркет, где планирующая публика встречает полный ассортимент того, что может предложить ей художественное производство: видео, инсталляции, видеоинсталляции, фотографии, скульптуры, объекты, саунд-арт и *the last but not least*, обязательная программа — современная (и не очень) живопись, которая, как свадебный генерал, занимает небольшое, но почетное место на любой выставке современного искусства.

Как возможно понимание, выявление смысла в этом грандиозном арт-супермаркете? Как сопоставить в сознании Марлен Дюма и Нам Джун Пайка? Как выйти за пределы поля тотального потребления, если само современное искусство уже почти стало его символом? На эти вопросы нет ответов. Или все-таки есть?

Как известно, существует две основные модели развития общества (их, собственно, и может быть только две). Первая, назовем ее условно прогрессивная, — предполагает веру в постепенное, но неуклонное развитие человечества и человека, оптимизацию экономических процессов на базе совершенствования техники, гуманизацию институций, включая само государство, всеобщее просвещение — словом, все то, что было заявлено в коммунистической утопии и что сегодня мы, по сути, наблюдаем в посткапиталистической, или, если угодно, глобалистской, идеологии. Вторую модель, которую возводят, как правило, к христианству и которая особенно пышно расцветает в различных христианских сектах, следует обозначить как апокалиптическую. Впрочем, здесь позволю себе оговорку: Апокалипсис как текст и как проблематика, вопреки распространенному мнению, никогда не представлял для серьезного богословия центральной темы. В базовых текстах — Евангелии и особенно посланиях, «концу света» не уделяется вообще или уделяется очень мало внимания. Сам знаменитый текст, приписываемый Иоанну Богослову и венчающий собой Новый Завет, занимает среди канонических текстов почти что маргинальное положение. Косвенным подтверждением настороженного



Богдан Мамонов, Арсений Жилыев
«Школа свободы», 2012
Фото Д. Домашева

отношения Церкви к «Откровению» служит тот факт, что Апокалипсис *никогда* не читается в ходе богослужения. Центральным пунктом христианской мысли является эсхатологизм, а это все-таки нечто иное, чем жизнь в ожидании глобальной катастрофы.

Наша эпоха парадоксальна именно тем, что две генеральные версии будущего — прогрессивная и апокалиптическая — вдруг как бы слились и начинают дублировать друг друга: сторонники скорого конца света не отрицают невиданного технического прогресса, но именно в нем и видят причину грядущего Армагеддона. Электронные документы, всеобщая «чипизация» населения, дети-роботы, электронные женщины, способные не только стонать, но и произносить фразы типа «дорогой, ты уже выбросил мусор?», а также протезы, насыщенные разнообразными гадже-

тами, — все это отнюдь не плоды дурного литературного творчества, а часть нашей реальности, хотя и не определяющая.

Усиление апокалиптических настроений на фоне очевидного технологического прорыва связано, на мой взгляд, с иным фактором. Сегодня мы переживаем, возможно, одну из крупнейших революций в истории человечества. Сопоставить с ней можно разве что переход от Средневековья к Возрождению. И уж, конечно, ни в какое сравнение с ней не идут так называемые «Великие» революции — ни французская, ни русская. Если мы и не в состоянии оценить всю глубину революционных изменений, всю сокрушительность последствий этой новой революции, то лишь потому, что сами находимся в ее эпицентре и, следовательно, не имеем никакой возможности наблюдать это явление во всей его полноте и

грандиозности. Наверное, никогда ранее не было столь очевидно, что сильнее всего на нашу жизнь влияет информация, способ ее трансляции и то, кто ей распоряжается. Сегодняшняя революция — это не смена социального строя, а смена носителя информации и способа ее потребления.

Изобретение Гуттенберга сделало книгу доступной. Монополии на знание, находившееся в ведении Церкви и правящей элиты, был положен конец. Информация стала доступной, вследствие чего мы получили научный прогресс, открытие новых территорий и, что чрезвычайно важно, возникновение протестантизма, невозможного без распространения книжного знания. Сегодня человечество переживает нечто похожее, но вместе с тем более радикальное. Завершается эпоха книги, тождественная всей христианской и постхристианской истории. И несмотря на то, что меняется лишь внешний способ передачи текста, надо признать: книга как краеугольный камень культуры навсегда теряет свое значение. Ведь книга — это не просто текст, ее суть в уникальном соединении формы и содержания.

Сегодня книжный рынок перенасыщен, и чтобы привлечь внимание читателей, авторам приходится становиться все более изобретательными и изощренными. Книга перестает быть ценной сама по себе и постепенно превращается в дорогой коллекционный артефакт. Она снова перестает быть демократичной, и это — убедительное доказательство ее конца.

Повторяю: книга не просто один из множества культурных феноменов эры, ведущей свое начало от Рождества Христова, она — фундамент культуры. Например, ее связь с живописью, на первый взгляд не очевидная, на самом деле фундаментальна. Икона и фреска, эти предтечи станкового искусства Нового времени, первоначально являли собой производную от библейского текста. Неслучайно религиозное искусство порой воспринималось как «Библия для неграмотных». Иными словами, изобразительность Нового времени первоначально не имела автономного статуса, а вытекала из текста Священного Писания. Но и Библия в христианской культуре — это, в свою очередь, не просто книга, но прообраз

книги как таковой. Не стоит забывать и то, что протестантская доктрина (лежащая в самом основании капитализма), отказавшись от предания, иконопочитания, таинств, сохранила веру в фундаментальное значение Библии как единственного основания христианства.

Таким образом, конец книги как основного носителя информации означает необратимые изменения в самой культуре. И апокалиптические настроения, которыми охвачена сегодняшняя культура, — лишь симптом, подтверждающий основной диагноз. Здесь мы снова возвращаемся к вопросу, как это отразится на искусстве и останется ли вообще для него место. Представляется, что мы стоим на пороге времени, когда вопрос о пересмотре самого понятия «искусство» вновь становится актуальным. Следует учесть, что, несмотря на то, что сегодня все процессы невероятно ускорились, переход от старой культурной формации к новой, свойства и границы которой нам пока неизвестны, может оказаться сравнительно долгим. Это продолжительность обусловлена как раз тем, что сами люди, испытывая чувство катастрофичности в связи с гибелью многих привычных культурных моделей и привычных отношений, всячески тормозят процесс обновления.

Их можно понять, ведь сложно отделаться от чувства, что глобальные культурные изменения неизбежно повлекут за собой и трансформацию человека как вида. Косвенные свидетельства таких трансформаций налицо. Например, в Австралии официально признано существование «третьего пола» — реальность, которую невозможно было помыслить каких-нибудь пятьдесят лет назад. Большим успехом на международной выставке Экспо-2010 в Шанхае пользовалась российская программа «Форсайт. Детство 2030», которая вполне серьезно прогнозирует появление в обозримом будущем детей-роботов. Фундаменталистские сообщества активно муссируют тему всеобщей «чипизации». Но даже делая скидку на известную долю параноидальности, присущей образу мысли этих групп, нельзя не признать, что тотальное господство техники несет вполне реальную опасность для человеческой свободы.

В этих условиях искусство может обрести совершенно новую роль, противоположную

той, которая определяла искусство XX века, изначально рассматривавшее себя как передовой край прогресса, инновации, как знамя новой эпохи. В последние десятилетия искусство стало заметно отставать, а все его попытки прикинуться квазисоциологической, квазиполитической или квазинаучной деятельностью неизбежно оканчивались провалом. Вместе с тем искусство как никакая другая деятельность может служить «тормозом» прогресса, а сегодня это необходимо, по-видимому, больше, чем когда-либо. Однако встает вопрос о территории, на которой должно происходить становление подобных художественных практик. Официальные институции, как рыночные (галереи), так и некоммерческие, мало подходят для этих целей, поскольку тесно связаны с господствующей системой, зависят от нее, а значит должны бесконечно воспроизводить миф о единстве искусства и прогресса.

Скорее, речь может идти о неформальных «сетевых» сообществах, создающихся на основе обычных человеческих чувств и отношений: любви, дружбы, общего дела или какого-то увлечения. Именно о таких сообществах я писал в одном из предыдущих номеров «ХЖ», рассказывая о последней Пражской триеннале, получившей название «На досуге». В такого рода «общинах» главным продуктом, по-видимому, будут не столько произведения, сколько сами отношения. Проблематичность позиции этих «общин» связана с одним фатальным обстоятельством: до тех пор, пока они не ставят задачей осмысление собственного бытия как художественной практики, а затем и его репрезентацию (а это возможно лишь внутри существующей арт-системы), до тех пор их деятельность не может быть воспринята в категориях искусства. Если же, как часто и происходит, они найдут способ репрезентации своих внутригрупповых отношений, им грозит превращение в еще один сегмент интернационального художественного калейдоскопа, а значит, их собственное бытие утратит уникальность.

С другой стороны, именно эта стратегия становится сегодня господствующей, и опасности, подстерегающие подобного рода коллективные практики со стороны системы, вполне очевидны. Как пишет Ален Бадью в

работе «Апостол Павел и обоснование универсализма», здесь «имеет место процесс фрагментации закрытых идентичностей и формирования культуралистской и релятивистской идеологии, сопровождающей эту фрагментацию». В самом деле, всякое творение идентичности, а именно это и есть главный продукт «общины», создает новую фигуру, которая начинает работать как объект рыночных инвестиций. И с этой точки зрения, продолжает Бадью, «нет ничего притягательнее, ничего выгоднее для изобретения новых фигур монетарной гомогенности, чем сообщество и его (или их) территории. Чтобы эквивалентность стала процессом, требуется видимость неэквивалентности. Какое будущее для меркантильных инвестиций! Какое многообразие общин с их притязаниями, заявляющих о своей культурной особенности и выступающих в защиту прав, — женщин, гомосексуалистов, инвалидов, арабов! И бесконечные комбинации проповедей. Нефогомосексуалисты, сербы-инвалиды, католики-педофилы, исламисты умеренного толка, женатые священники, молодые менеджеры-экологи, покорные безработные, юные старики! Всякий раз новый социальный образ предполагает новые товары, специализированные магазины, соответствующие коммерческие центры, «свободные» радиостанции, рекламные сети...». Таким образом, мы вряд ли можем утверждать, что возникновение новых территорий творческой жизни, независимо от того, смогут они позиционировать себя в качестве факта художественной реальности или нет, способны радикально повлиять на существующую ситуацию. Как и 2012 лет назад мы стоим перед необходимостью нового обоснования универсализма, способного вывести нас как за пределы личных мирков, так и за пределы капиталистической тотальности.

А для этого нам самим надо стать искусством, или лучше сказать — превратить в искусство собственное существование.

Богдан Мамон

Родился в 1964 году в Москве.

Художник, критик, куратор.

Живет в Москве.

Катрин Малабу

Возможность худшего*

Всегда есть *другая* возможность. Такой простой фразой я бы резюмировала главный принцип философии Деррида. Грамматически ее можно поставить в любое время. В каком-то смысле она представляет собой само время, своего рода трансцендентальную схему, которая подспудно управляет категориями деконструкции.

Всегда есть *другая* возможность. В настоящем времени это значит: всегда существует нечто отличное от того, что есть. В будущем это значит: может наступить другой порядок вещей, даже если он нам не виден. Другая возможность — это абсолютное грядущее. Это грядущее Деррида также называет обещанием. Обещание может быть обещанием счастья, но может быть и возможностью худшего или тем, что Деррида вслед за Кантом называет коренным злом.

Всегда есть *другая* возможность. В прошедшем времени это значит: то, что было, вся наша история могла бы сложиться иначе. Направлять ход времени могла бы совершенно иная возможность, и она вызвала бы другой порядок вещей. Происходили бы другие события, они формировали бы другую традицию. Понятие другой возможности — не то традиционное понятие возможного, которое в истории философии образует пару с необходимостью или действительностью. Другая возможность, совершенно другая возможность, — это, пожалуй, такая, какой не может соответствовать ни одна другая категория: ни необходимое, ни действительное, ни даже невозможное.

В другую возможность можно только верить, говорит Деррида. Каковы модальности такой веры? На этот вопрос мы попытаемся здесь ответить.

Мы хотели бы исследовать мотивы возможного и веры, убеждений и обещания, которыми полны поздние тексты Деррида. Хотя выделять «периоды» в его творчестве, разумеется, некорректно, но в нем нужно видеть разные способы расстановки акцентов. Можно заметить, что в последних его текстах постоянно всплывает обширнейшая проблематика «мессианического», доминирующая над проблематикой возможности и веры, и она по-новому освещает проблематику следа. Среди самых красноречивых свидетельств предпочтения, отдаваемого «грубому слову»¹, можно назвать хотя бы такие тексты, как «Циркумфессии»², «Призраки Маркса»³, «Хора»⁴, «Вера и знание»⁵, «Определенная возможность невозможного»⁶, «Маркс и сыновья»⁷.

Одно из отличительных свойств этих текстов — связь, которую Деррида устанавливает между *другой* возможностью, *верой* и *денегацией*. Начнем с уточнения связи, непосредственно сближающей веру и денегацию. Вера во что-то всегда сводится к восприятию чего-либо как неоспоримого. И наоборот, утверждение неоспоримости всегда вызывает акт веры. Неоспоримое и грубое отчасти связаны с возможным. Верить во что-то — значит верить, что это возможно. Но что следует из утверждения, что некая возможность неоспорима? В «Вере и знании» Деррида отвечает:

* Текст был впервые опубликован на английском языке в альманахе Umbr(a): The Worst, 2011. Французский оригинал предоставлен автором.

«Ее невозможно отрицать, то есть отрицание — самое большее, что с ней можно сделать»⁸. А это всегда в то же время значит, что ее можно только отрицать. Поскольку, чтобы быть высказанным, любое утверждение неоспоримого предполагает некую форму отрицания: его невозможно отрицать — оно всегда само является отрицанием. Сказать, что некая возможность неоспорима, — это «еще один способ сказать, что невозможно избежать ее отрицания — ее можно лишь отрицать»⁹. Или: «Для этого неоспоримого может существовать лишь денегация»¹⁰. Можем ли мы верить в другую возможность? Можем ли мы в нее не верить? Два эти вопроса в каком-то смысле сводятся к одному и тому же.

Эта неизменная логика денегации, конечно, распространяется на любое убеждение, на тот или иной акт веры, особенно на веру религиозную. Но все особые случаи происходят из условия, которое можно назвать трансцендентальным: утверждение неоспоримости какой-либо возможности, какой бы она ни была, и вера в нее сводятся к необходимому постулированию того, что эта возможность способна случиться, не исполниться в собственном смысле, а стать событием. Верить — значит всегда верить в будущее, таково основание всякого мессианства. Неоспоримое в том, что когда-нибудь наконец или еще наступит нечто совсем другое. Совсем другое означает отличное от того, что есть, от того, что уже будет, и того, чего можно было бы ожидать.

Совсем другое отправляет не только к ожидаемому будущему, но и к возможности совсем иного *начала*. Верить — таков, в конечном счете, трансцендентальный горизонт веры — всегда скрывает веру в *иной источник*, то есть веру в то, что все могло бы быть иначе, что история могла бы сложиться по-другому. Возможность другой традиции. Возможность того, что Деррида в тексте «Останьтесь, Афины!» называет «еще одним шансом». В этом тексте философ упоминает смерть Сократа и «то, как после вынесения приговора и до появления парусов у мыса Суннион бедный Сократ верил, что, не спасаясь, он спасает себя и в то же время спасает в себе философию... в то время как — и я упор-

но верю в это, — пишет Деррида, — философия могла получить еще один шанс»¹¹.

«Я упорно верю в это: философия могла получить еще один шанс» — вот парадигматический пример утверждения неоспоримого, типичный образец высказывания веры. Сократ мог бы бежать, в это можно верить, это неоспоримо. Причем это так даже несмотря на то, что Сократ утверждает обратное, заявляя в «Федоне», что в соответствии с принципом наилучшего он должен сидеть в тюрьме и что *иной возможности нет*. Вопреки этим словам, еще и всегда возможно верить, что философия могла бы получить другой шанс или иметь другую судьбу. В это можно верить — только верить. Этого нельзя отрицать. Это можно лишь отрицать.

Денегация рождается в той странной точке, где неустойчиво само понятие рождения, — в колебании, порождающем величайший вопрос, который не может не преследовать любую традицию, любую историю, любой генезис, любую последовательность фактов. Вот этот вопрос: *а что, если бы случилось что-то другое, совершенно другое, невероятное, полностью отличное от того, что произошло?* Вопрос, одновременно открытый и будущему: *а что, если может произойти что-то другое, совсем другое, иной шанс, иная возможность?* Мы не можем этого знать. Мы не можем сказать, каким мог бы быть или может оказаться в будущем, например, другой шанс философии. Но мы также не можем не задавать вопросы об этом шансе, в направлении него, возможно, исходя из него.

Вот денегация, одновременно устранившая и данная, так что этот вопрос неизбежно звучит как неумолимый призыв самой мысли, он звучит, хотя не может быть задан. Вопрос о совершенно ином источнике, как и вопрос о совершенно ином направлении — к лучшему или к худшему — назойливо возвращается, углубляет и переполняет действительное событие, снабжает его избытком возможного, возвращается, повторяя, повторяя себе, что он не может быть задан. Этот вопрос неизбежен, невозможен, необходим. Денегация, очевидно, называет это «да» и это «нет» в самом вопросе.

Другая возможность неоспорима. Именно в таком качестве мы можем и должны ей до-



верять. Может быть, именно эта невозможность продвинуться дальше, за пределы денегации, утолить или заткнуть ее источник посредством инстанции, которая, делая ее возможной, в то же время не поддавалась бы ей, — может быть, именно эта невозможность вернуться к истоку могла бы *негативно* высвободить доверие к совершенно иному источнику, в который можно лишь верить. Тайна другого шанса скрепляет нерасторжимый союз веры и денегации.

Новая постановка вопроса в поздних текстах Деррида вынуждает его вести объяснение при помощи «негативной теологии», как ее принято называть. Разве не ведет мотив денегации к разработке новой формы «апофатического» дискурса? Ведь если очевидно, что деконструкция, «по-видимому, настойчиво и регулярно прибегает к этой риторике негативного определения, бесконечно умножая

апофатические предостережения и предупреждения: нечто, что называется X (например, текст, письмо, след, различие (*différance*), гимен, дополнение, фармакон, парергон и т.д.), не «есть» ни то, ни другое, ни ощутимо, ни интеллигибельно, ни позитивно, ни негативно, ни внутри, ни снаружи, ни возвышенно, ни низко, ни активно, ни пассивно, оно не присутствует и не отсутствует, оно даже не нейтрально...»¹², то Деррида должен дать отчет об этой новой близости с негативной теологией, которая, если и не является чистой видимостью, должна, тем не менее, быть изобличена как маска, прикрывающая неустранимое смещение.

Мыслитель, конечно, признает необходимость прибегнуть к апофазе, то есть к одной из модальностей негативного, чтобы говорить о вере — и просто о том, верно ли, что любой акт речи возможен только на основе некоего



доверия, союза между говорящим и слушающим. Но она вовсе не обличает недостаточность дискурса по сравнению с тем, что он обозначает (сущность или сверхсущность Бога) — эта модальность негативного (это не то и не другое...), напротив, определяет непреодолимый горизонт дискурсивности, на фоне которого только и может начаться мессианическое.

Чтобы понять свойственную денегации логику и новое применение, которое находит ей Деррида, следует, конечно, обратиться к Фрейду. В тексте 1925 года, озаглавленном «Отрицание», Фрейд придает этому слову особое значение. Отрицание — это акт, посредством которого субъект отказывается признать своим вытесненное желание, чувство или объект. Как уточняет «Словарь по психоанализу», это «процедура, посредством которой субъект выражает одно из своих ранее вытесненных желаний, мыслей, чувств, продолжая искать от него защиты и отрицая, что это его собственное желание, мысль, чувство»¹³. Индивид говорит «нет», но это «нет» значит «да».

Таким образом, отрицание в определенном смысле означает невозможность отрицания, как показывает знаменитый фрейдовский пример. Рассказав свой сон, пациент говорит аналитику: «Вы спрашиваете, кем может быть это лицо из сна. Матерью оно не является»¹⁴. Психоаналитик, естественно, сразу же интерпретирует это высказывание как «это моя мать», твердо веря, что чем более пылко пациент опровергает его интерпретацию, тем сильнее его слова на самом деле выдают признание или подтверждение.

Метод, основанный на вопиющем нарушении логики — преобразовании отрицания в утверждение — «весьма удобен», говорит Фрейд. «Задается вопрос: “Что вы считаете самым неправдоподобным в этой ситуации? Что, по вашему мнению, лежало от вас тогда дальше всего?” Если пациент попадает на удочку и называет то, во что он может верить менее всего, он тем самым почти всегда сознается в подлинном»¹⁵. То есть интерпретация состоит в систематическом опровержении слов пациента.

Тем не менее, денегация — это не просто опровергнутое утверждение. Если бы это было так, аналитическое исцеление произошло бы легко и быстро. Конечно, денегация действительно есть обращенное утверждение, но она также сообщает нечто другое. Ведь она продолжается в качестве отрицания, несмотря на свое очевидное признательное измерение. Отрицающий субъект разгадан анализом, однако продолжает отрицать, не признавая очевидного. И тогда доказательство перестает быть вещественным доказательством, и мы оказываемся перед стеной сопротивления, которая не поддается ни на какое испытание правдой или действительностью. Потому что даже если аналитик возвращает отрицаемый объект — в данном случае мать, — словами «это ваша мать», ему не удастся вызвать ее *присутствие* для субъекта. Он возвращает ее отринутой, то есть в качестве чистой возможности. «Это ваша мать», — говорит аналитик, но поскольку пациент этого не признает, мать оказывается не действительной, а вероятной. Возможно, возражает пациент, но это вы так говорите. Она не присутствует и не отсутствует. Она просто *возможна* — негативно *возможна*. Она откла-

дывается навсегда. Впрочем, это, скорее всего, и есть возможное — то, что просто упоминается другим и онтологически выживает, не имея статуса нахождения-здесь. То, что таким образом удерживается на пороге бытия, Фрейд называет *вытесненным*.

Отрицаемый объект, таким образом, не сводится к статусу небытия, а начисто изгоняется из бытия. Он исключен из списка того, что есть. Вытесненное, отринутое изгоняется за пределы присутствия. И поэтому оно навсегда остается возможным.

Такое возможное — это не отрицание действительного, но и не утверждение невозможного. Не сводясь к утверждению, негативное возможное не является выражением какой-либо нехватки или отсутствия. Оно свидетельствует о власти или способности негативного, которое не утверждает и не отсутствует. Поэтому эта странная возможность определяется Фрейдом как *состояние того, что не должно стать наличным*. Возможное соответствует запрету на присутствие.

Деррида возвращается к этому пониманию возможного, освобожденному от проблематики отрицания, чтобы выявить его связь с философским вопросом, который с ним неустрашимо связан, — с *вопросом совершенно иного истока*. Денегация, с ее многочисленными эффектами, поворотами и модальностями, управляется основополагающим мотивом другой возможности.

Творчество Деррида в своей совокупности может быть прочитано как тщательнейшая и в то же время отважнейшая попытка легитимации вопроса о совершенно ином шансе: правомерность этого вопроса заключается в его неоспоримости. Эта тема, несомненно, присутствует уже в его ранних текстах, что подтверждает, в частности, комментарий к мысли Левинаса в «Насилии и метафизике». Деррида признает неоспоримым левинасовскую «мечту» об экспроприации, демотивации философской традиции во имя другого по отношению к греку, к греческому источнику и его немецкой реапроприации. В «Насилии и метафизике» этот другой назван «сверхлогическим аффектом речи»: «Воззвание негрека к греку из глубины безмолвия, сверхлогического аффекта речи, вопроса, который может быть высказан, лишь забываясь на языке гре-

ков, который может быть высказан, забываясь, лишь на языке греков. Станный диалог между речью и безмолвием»¹⁶. Ниже: «Вопрос уже начался, мы это знаем, и эта странная уверенность касательно *другого* абсолютного истока, другого абсолютного решения, заручившись прошлым вопросом, высвобождает ни с чем не соизмеримое учение: дисциплину вопроса»¹⁷.

В более поздних текстах подчеркивается важность этой «дисциплины». Например, в «Вере и знании» проблеме совершенно иного истока придается основополагающее значение. Там она предстает как источник веры, что видно в следующем важнейшем фрагменте: «...Между раскрытием *возможности* (как универсальной структуры) и *детерминированной необходимостью* той или иной религии всегда останется разрыв. А иногда внутрь каждой религии проникает, с одной стороны, то, что удерживает ее близко к ее собственной и “чистой” возможности, а с другой — ее собственные необходимости или исторически детерминированные авторитеты. Таким образом можно будет всегда критиковать, отвергать, оспаривать ту или иную форму сакральности или верования, даже религиозную власть, во имя самой первой, изначальной возможности. Последняя может быть универсальной (вера или надежность, “добрая воля” как условие свидетельства, социальной связи и даже наиболее радикальной постановки вопроса) или уже *частной*, например, верование в такое изначальное событие откровения, обетования или приказания, как в отсылке к Скрижалям Завета, к первоначальному христианству, к некоему основополагающему слову или записи, более архаичному или чистому, чем церковный или теологический дискурс. Но кажется невозможным отрицать возможность, именем которой и благодаря которой производная *необходимость* (авторитет или детерминированное верование) оказывается поставленной под вопрос или под подозрение, приостановленной, отвергнутой или критикуемой, даже деконструированной. Ее невозможно отрицать, то есть отрицание — самое большее, что с ней можно сделать. Ведь дискурс, который будет ей тогда противопоставлен, всегда будет уступать фигуре или логике денегации.

Такова будет точка, где до и после всех открытий мира разум, критика, наука, теле-техно-наука, философия, мысль вообще сохраняют тот же ресурс, что и религия вообще»¹⁸.

Напомним общий контекст анализа: почему так сложно осмыслить, то есть одновременно понимать и критиковать, феномен «возвращения религиозного», выражающийся в чрезмерном раздувании вопросов фанатизма, интегризма и фундаментализма?

Причина в том, что вопрос *возвращения*, говорит Деррида, никогда не бывает простым. В возвращении всегда есть больше одного возвращения, любое повторение и само удваивается или повторяется. В этом аспекте говорить о возвращении религиозного значит признавать, что религия возвращается по меньшей мере дважды. Во-первых, в форме эскалации. Во-вторых, в форме критики эскалации. А она, по сути, вызывает возвращение другой религии — не той или иной религиозной догмы, не той или иной определенной религии, а некоей *веры*, точнее, *веры в совершенно иной шанс* (убежденности в том, что может прийти другой фанатизма), веры, которая может быть единственным основанием для осознания и разоблачения фанатизма. Таким образом, о религии всегда думают от имени религии. Поэтому было бы наивно полагать, что возвращение религиозного можно критиковать лишь от имени разума, как будто разум может не зависеть от убеждения или как будто знание — это старая проблема — совершенно независимо от веры. Последняя часть фрагмента это подтверждает: мысль и религия черпают силы из одной и той же точки. Именно на эту точку — что это, как его помыслить? — и направлен весь анализ Деррида.

«Источников всегда больше одного», — говорит он, реинтерпретируя название знаменитой работы Бергсона¹⁹, напоминая о двух этимологических источниках слова «религия», которые различал Бенвенист (*relegere* и *religare*), и затем углубляя указанный Кантом в «Религии в пределах только разума» разрыв между «религией простого культа» и «рефлектирующей верой». Эта рефлектирующая вера, говорит Деррида, «сущностно не зависит ни от какого исторического откровения и поэто-

му согласуется с рациональностью чистого практического разума»²⁰. Наконец радикализуя этот разрыв между религией культа и рациональной верой, Деррида в конце исследует то, как Хайдеггер отрывает мысль бытия-в-виновности (*Schuldigsein*) от всякого христианского основания и от всяких моральных соображений, стремясь тем самым к более изначальному первосвидетельству, чем кант-анская вера. Слово «религия», выражая здесь ресурс его источника, обозначает одновременно горизонт неустранимой веры в детерминированное откровение точно так же, как частные религии, родившиеся из исторических откровений.

Деррида задает вопрос: «Как же тогда помыслить — в границах чистого разума — религию, которая, не становясь снова “естественной религией”, была бы сегодня действительно универсальной? И которая ради этого уже не останавливалась бы ни на христианской, ни даже на авраамической парадигме?»²¹. Иными словами, которая уже не останавливалась бы на том, что имело место в истории под названием религии, при допущении, что «библейские и коранические откровения неотделимы от историчности самого откровения»²²?

Эта универсальная религия — другое имя веры в *справедливость и демократию*. Она характеризуется готовностью к приходу другого. Такая открытость другому свойственна «мессианическому», или мессианству без мессианизма. «Это открытость будущему или приходу другого как пришествию справедливости, но без горизонта ожиданий и без пророческого предвосхищения. Приход другого может появиться как единичное событие лишь там, где никакое предвидение не видит, где другой и смерть — и коренное зло — в любой момент могут застичь врасплох»²³.

«Мессианическое» обозначает веру без догмы, которая обитает «в каждом речевом акте и каждом обращении к другому», которая постулируется всякий раз, когда я открываюсь другому и свидетельствую об имеющемся у меня или желаемом доверии к нему, к событию встречи или к будущему сообществу. Однако — и здесь мы приближаемся к мотиву денегации — эта вера в самой своей возможности более первоначальна, чем

любой конфессиональный акт веры, любое присоединение к исторически детерминированной религии. Эта вера или это доверие в каком-то смысле происходят из доисторических времен, они архипервоначальны, поскольку делают знак вовне исторического события откровения, знак самой способности к откровению. Здесь Деррида, обращаясь к этой странной вере, исследует некий излишек или изначальное дополнение, превосходящие логику истории, которую они, впрочем, открыли, но к которой не принадлежат. Этот излишек, не постижимый ни для одной детерминированной религии, как раз и должен совпасть с возможностью совершенно иного шанса.

Таким образом, этот излишек есть некое место, *единственное место*, но в то же время место атопическое, то есть не имеющее возможной локализации. Чистая возможность места, дающая место, но сама не занимающая пространства, не занимающая себя собственным пространством. Место, к которому, по сути, можно приблизиться лишь обходным путем, своего рода *via negativa*. Это место без местонахождения «ультралогически» воздействует на мысль, обкрадывая само себя, так как совершенно иной источник или совершенно иной шанс никогда не имели и, может быть, никогда не будут иметь места. Они дают место, могут давать место, но сами не представляются и не будут представляться. Поэтому о них можно говорить лишь апофатически, обращаясь к фигурам апории. В «Вере и знании» Деррида называет четыре таких фигуры: *остров, землю обетованную, пустыню и хору*.

Текст, озаглавленный «Как избежать разговора», уже настаивает на «пустынном, радикально нечеловеческом и нетеологическом характере этого “места”»²⁴. Место совершенно иной возможности искореняет традицию места, вне зависимости от того, понимать ли это слово во временном смысле (традицию «иметь место», то есть происходить) или в смысле пространственном (традицию топика, места речи и ситуации — то, что имеет место, находится здесь). Поэтому пустыня называет место абстракции места, место, где место теряет собственный след, согласно парадоксу, требующему, чтобы «основание, на которое опирается закон — закон закона, установле-



ние установления, источник конституции — [было] “перформативным” событием, которое не может принадлежать совокупности, которую оно учреждает, вводит или оправдывает. Такое событие неоправдываемо в логике того, что будет им введено. Оно есть решение другого в неразрешимом»²⁵. Таким образом, пустыня, или «пустыня в пустыне», — это парадоксальная точка укоренения, учреждения традиции, где корень в то же время отрывается от самого себя, поглощаемый самим источником любой радикальности. Так между корнем и источником раскрывается дистанция абсолютной инаковости.

Это место есть место бесконечного, невозможного сопротивления. Он, как хора в «Тимее», ан-архичен и ан-архивируем, «без



возраста и без истории». Хора — ничто, говорит Деррида, но это ничто даже не обещает быть «вне бытия», оно не может быть переприсвоено, в том числе негативной теологией, потому что оно не обращается к какой-либо сущности: «Ничто не случается через нее [хору], и ничто не случается с ней»²⁶. «Хора, — также говорит он, — остается абсолютно невозмутимой и гетерогенной всем процессам исторического откровения или антропо-теологического опыта, которые, однако, предполагают ее абстракцию»²⁷. Но эта сдержанность, эта абстракция, которые сопротивляются как обещание, как избыток возможного, в действительности являются как раз источниками веры — веры в совершенно

иной шанс: «Шанс этой пустыни в пустыне [...] в том, что, искореняя несущую ее традицию, атеологизируя ее, эта абстракция, не отрицая веры, высвобождает универсальную рациональность и неотделимую от нее политическую демократию»²⁸.

Теперь возможно принять во внимание логику денегации, поддерживающую такой дискурс. Место совершенно иной возможности, совершенно иного шанса, есть ничто, мы это только что видели, оно сопротивляется, не будучи сущим, не имея ни времени, ни истории, оно предшествует времени и истории, хотя для этого предшествования невозможно определить ни хронологическое, ни логическое, ни онтологическое местоположение. Таким образом, оно не является ни принципом, ни истоком, ни событием. У него нет ничего от просьбы — скорее оно предается игре в настоящее (здесь нельзя говорить ни о бытии, ни о манифестации), сила которого заключается в невозможности быть отринутым. Настояние неотрицаемого, неотрицаемое настоящее. Разрыв между открытием возможности и необходимостью той или иной религии *неотрицаем*. Нельзя отрицать эту возможность. Однако нужно видеть, что эта возможность не есть возможность *чего-то* неотрицаемого. Как показывает Фрейд, денегация не касается содержания возможности, а определяет саму возможность. Быть возможным — значит быть неотрицаемым. Можно сказать иначе: возможное появляется как возможность простой и чистой невозможности быть отринутым. Иными словами, возможность есть денегация. Вне игры денегации она — ничто, она утверждается и возникает лишь при ограничении денегации, а следовательно, и отрицания: отрицание — самое большее, что с ней можно сделать. И даже когда ее отрицают, что невозможно не сделать, в нее продолжают верить, в нее верят по той же причине, по которой ее отрицают.

Денегация или игра неотрицаемого, таким образом, более первоначальны, чем детерминированные формы денегации, которые они делают возможными и которые перечисляет Деррида: *постановка под сомнение или под вопрос, отсрочка, отвержение, критика, деконструкция*. Любой наступательный дискурс, любой дискурс отказа, борьбы, в данном слу-

чае борьбы против той или иной формы религиозного фанатизма, происходят из неотрицаемого, то есть из самой возможности денегации. В борьбе можно достичь лишь детерминированного, конкретного, но никогда не архипервоначального места или самого ресурса борьбы.

Дискурс, который можно этому противопоставить, говорит Деррида, всегда уступает фигуре или логике денегации. Первое противодействие этому дискурсу может состоять в следующем утверждении: нет и никогда не будет ничего, кроме того, что есть, ничего иного, кроме «детерминированной необходимости». Вера в совершенно другой источник выдает наивную веру в своего рода долг бытия или дурную бесконечность, это дискурс «прекрасной души», мошенническое вмешательство иллюзорной трансценденции в ход исторической имманентности. На этот дискурс можно ответить, что, как только мы говорим: «Есть лишь то, что есть», — это высказывание участвует в вере в «есть», оно не было бы возможно без открытого речью кредита доверия к самой данности (есть, *es gibt*). Однако эта данность неотрицаема.

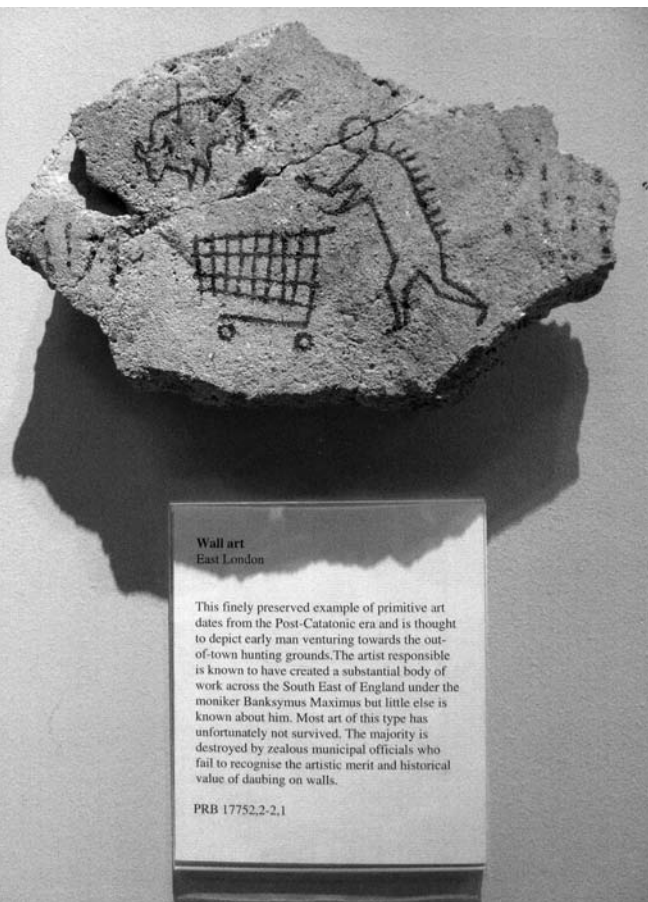
Второе возражение может показать, что выйти за пределы горизонта детерминированной религии невозможно. Можно было бы сказать, что говорить как Деррида — это все еще говорить, исходя из христианства или иудаизма. На это можно ответить, что, действительно, Деррида всегда говорит, *исходя* из библейской традиции, что он никогда не претендовал на что-либо другое. Разрыв между возможностью и детерминированной необходимостью, который он пытается анализировать, располагается не вне религии — он раскрывается *прямо* на исторически детерминированной религии. Поэтому ничего удивительного, что его очертания уже можно заметить в той или иной традиции. «Исток разделяется у истока».

Третье возражение может поднять вопрос о том, действительно ли то, что Деррида называет верой, терпимостью, доверием, мессианическим и т.д., имеет отношение к вере или религии. Нет ли здесь злоупотребления языком: вера — это вера, а не изощренная маска некой формы атеизма или хитрости разума, фальшивой монеты веры.

Ответом на это возражение будет доказательство того, что ограничивать таким образом область истинной веры можно, лишь обладая верой в саму эту истинность, то есть обладая верой в веру. А эта рефлексивность веры становится возможной через первоначальный акт верования в саму веру, которая не смешивается с предметом веры. Именно этот разрыв и назван возможностью или решением другого.

Конечно, можно было бы множить эффекты денегации денегации, то есть неотрицаемого. Все они натолкнулись бы на неумолимую логику аргументации Деррида. Неотрицаемое может быть только отринутым... Детерминированная или производная необходимость может быть деконструиро-





вана во имя неотрицаемой возможности. В частности, как он это показал начиная с работы «О грамматиологии», рассматривая письмо как производное по отношению к речи, метафизика одновременно отвергла и дополнение, то есть прежде всего возможность дополнения источника и совершенно иной возможности.

Связь между возможностью и денегацией структурна. Возможное — то, что не должно становиться действительным — это впадина будущего. Отрицание всегда задействует акт веры, который я бы определил как веру в другое возможное начало, в другой исток. Когда я отрицаю, то есть отрицаю очевидность, я постулирую, не имея возможности

утверждать это, что все могло бы быть иным, что все могло бы произойти иначе. Денегация высвобождает негативную возможность иной истории. Негативное возможное, состояние того, что не должно стать настоящим, — это вопрос, который не может быть поставлен и который в то же время может быть только поставлен. Это, кроме того, то, что невозможно не считать возможным. Не является ли отвергаемое, исключаемое так или иначе головокружением от совершенно иного истока? Не является ли самое тайное всегда тем, чем я не являюсь и что фантазматически несет вопрос о том, чем я мог(ла) бы быть? Запретный вопрос, негативно возможный, лежащий в сердце любой истории, любой традиции, любого развития. Не то, что будет, а то, что могло бы быть. Этот вопрос, который Гегель презирал во имя действительности и который, тем не менее, существует в отношении денегации. Вопрос о совершенно ином истоке — это вопрос, от которого обычно слишком быстро отделяются: «не морочь себе голову тем, что могло бы быть», «смотри на то, что есть», «нельзя переделать то, что было» и т.д. Но все же разве мы не думаем всегда, так или иначе, о другой возможности? О другой необходимости? О том другом истоке, который считается негативно возможным? Что делать с этой неизбежной, постоянно возвращающейся полосой не-существования, с этим негативным ореолом того, что могло бы быть, мерцающим вокруг действительности?

Негативная гипотеза. Этот возврат означает неумолимую твердость негативного, которую Фрейд, как известно, называл навязчивым повторением. То, что возвращается, есть призрак возможного. Возвращая сцену травмы, мы возвращаем ее денегацию, то есть возможность того, что ничего не произошло. Любой вопрос, сформулированный или нет, явный или скрытый, который мы бросаем совершенно иному: а если бы этого не случилось? если бы имело место что-то другое? — есть одна из модальностей навязчивого повторения. Поэтому негативность есть лишь автоматическая процедура, машина пересказывания или переделывания.

Позитивная гипотеза. Вопрос другой возможности, совершенно иной версии не просто или даже, может быть, совсем не признак

пассеистской, меланхолической или патологической позиции, а знак прихода иного способа бытия. Способа бытия, исключенного из области традиционной онтологии. Способа бытия, который можно назвать способом апостериорной возможности. Отвергаемое, исключаемое, отрицаемое — это возможное, вечно находящееся в ожидании.

Поэтому такое возможное связано с открытием безысторичности в истории, с тем, что Фрейд в «Торможении, симптоме и тревоге» назвал «несовершившимся»²⁹. В каком-то смысле это неслучившееся, не-место, вытесненное или отвергнутое скрывает в себе возможность худшего. Все интегристские и фундаменталистские попытки, конечно, укореняются в нем. Ведь пытаться актуализировать предполагаемый фантастический источник, желать предоставить права тому, что могло бы быть, превратить его в то, что должно быть, — это и есть худшее. Пытаться заставить быть то, что реальность с самого начала исключила. Здесь мы снова сталкиваемся с разрушительным импульсом, со влечением к смерти.

В заключение предоставим слово «Вере и знанию»: «Мессианическое, или мессианство без мессианизма. Это открытость будущему или приходу другого [...]. Приход другого может появиться как единичное событие лишь там, где никакое предвидение не видит, где другой и смерть — и коренное зло — в любой момент могут застичь врасплох»³⁰.

Перевод с французского
ВЕРЫ АКУЛОВОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Первые слова «Циркумфессий».

² Derrida J. Circonfession // Bennington G., Derrida J. Jacques Derrida. Paris: Editions du Seuil, 1991.

³ Деррида Ж. Призраки Маркса. М.: Logos Altera, 2006.

⁴ Деррида Ж. Хора // Эссе об имени. СПб.: Алетейя, 1998.

⁵ Derrida J. Foi et savoir. Les deux sources de la «religion» aux limites de la simple raison // Derrida J., Vatimo G. La Religion. Paris: Editions du Seuil, 1998.

⁶ В кн.: Soussana G., Derrida J., Nouss A. Dire l'événement, est-ce possible? Paris: L'Harmattan, 2001.

⁷ Деррида Ж. Маркс и сыновья. М.: Logos Altera, 2006.

⁸ Derrida J. Foi et savoir. P. 77.

⁹ Derrida J. Comment ne pas parler // Psyché: inventions de l'autre. T. 2. Paris: Éditions Galilée. P. 561.

¹⁰ Ibid., p. 549.

¹¹ Derrida J. Demeure, Athènes. Paris: Éditions Galilée, 2009.

¹² Ibid.

¹³ Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. С. 361.

¹⁴ Фрейд З. Отрицание // Венера в мехах. Л. фон Захер-Мазох. Венера в мехах. Ж. Делез. Представление Захер-Мазоха. З. Фрейд. Работы о мазохизме. М.: РИК «Культура», 1992. С. 365.

¹⁵ Там же, сс. 365–366.

¹⁶ Деррида Ж. Насилие и метафизика // Письмо и различие. СПб.: Академический Проект, 2000. С. 166.

¹⁷ Там же, с. 99.

¹⁸ Derrida J. Foi et savoir. Pp. 76, 77.

¹⁹ Речь, конечно, идет о «Двух источниках морали и религии».

²⁰ Derrida J. Foi et savoir. P. 19.

²¹ Ibid., p. 23.

²² Ibid., p. 17.

²³ Ibid., p. 27.

²⁴ Derrida J. Comment ne pas parler. P. 570.

²⁵ Derrida J. Foi et savoir. P. 28, 29.

²⁶ Derrida J. Comment ne pas parler. P. 569.

²⁷ Derrida J. Foi et savoir. P. 31.

²⁸ Ibid., p. 29.

²⁹ Фрейд З. Торможение, симптом и тревога // Истерия и страх. Фирма СТД, 2006.

³⁰ Derrida J. Foi et savoir. P. 27.

Катрин Малабу

Родилась в 1959 году. Философ.

Автор множества книг, среди которых

«Будущее Гегеля» (1996),

«Что нам делать с нашим мозгом?» (2004),

«Новые раненные» (2007) и другие.

Живет в Великобритании.

Теймур Даими

Манифест нон-актуального: отворить дверь...

Вот я стою у двери и стучу...

Откр. 3:20

1. Сущность радикального жеста

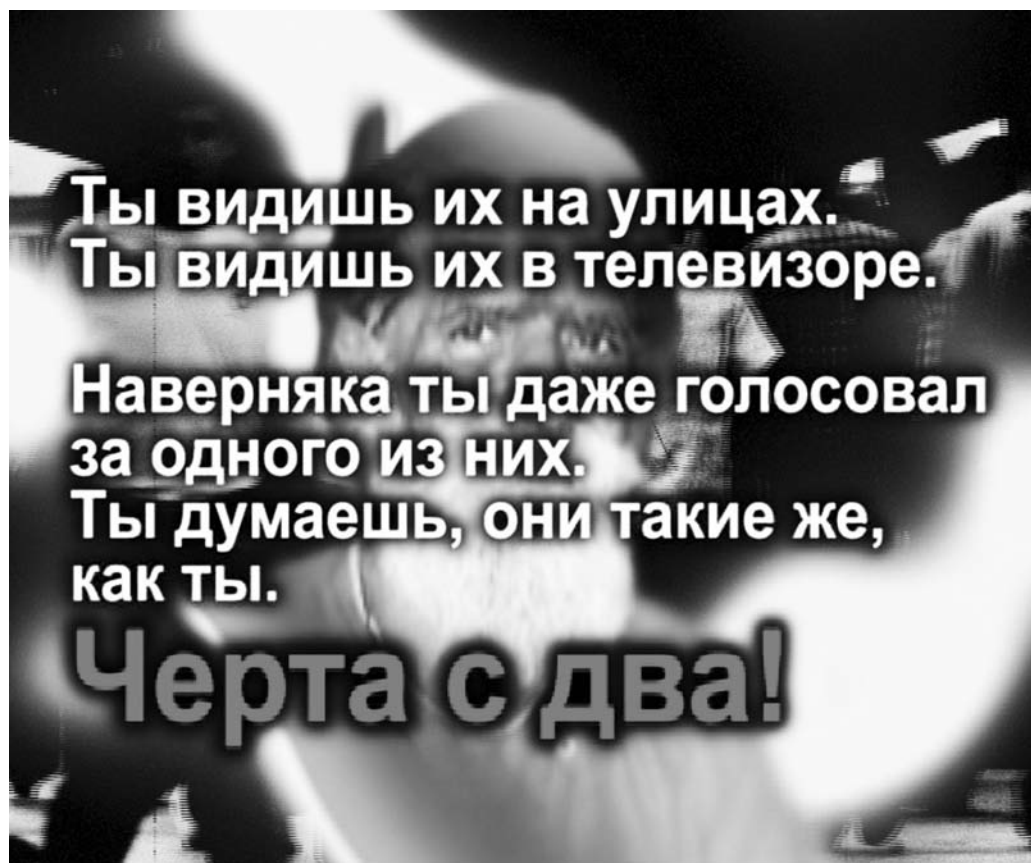
Как-то на лекции одного «гастролирующего» эксперта по современному искусству я услышал и запомнил несколько фраз, которые показались мне симптоматичными и характерными для наших дней. Лектор из Москвы, обращаясь к молодым бакинским художникам, говорил, что в вузах постсоветского пространства студентов до сих пор обучают академическому рисунку, живописи, композиции, а вот в западных институтах учат, как правильно писать заявки на получение грантов, разрабатывать и продвигать проекты. Напутствуя молодежь, он сказал: «Вам надо навязывать себя международным кураторам — закидывать их письмами, надоедать своими предложениями, заставить их поверить в свой потенциал и т.д.». Лектор был человеком известным и уважаемым, так что молодежь слушала его с большим вниманием. Слушала и «мотала на ус». Казалось бы, он был прав, его советы были очень доброжелательными и практичными, они побуждали молодых художников к выстраиванию грамотной профессиональной стратегии в жестком мире современного искусства, ныне представляющего собой невообразимую сеть мощных институций с усложненной инфраструктурой. Одним словом, согласно совету российского аксакала, молодому современному художнику надо грамотно интегрироваться в контекст современного искусства, чтобы успешно сделать карьеру.

Если бы речь шла о художнике «вообще», все было бы ясно. Потому что художник «во-

обще» — по определению буржуазный конформист, декоратор и безмозгло-беззубый раб системы. Но когда затрагивается проблема стратегии современного художника, возникают вопросы. Ведь сама мысль о карьере и продуманной интеграции в существующий контекст должна противоречить базовой интенции современного художника — опровергнуть этот «разжиревший» контекст, взорвать существующий статус-кво изнутри и инсталлировать собственный ресурс не в актуальный порядок вещей, а в нечто иное. В напутствии же лектора я усмотрел холодное стремление представителя системы (читай: агента рынка) увеличить численность рабов в концентрационном лагере под названием «инфраструктура современного искусства». Успешное вхождение в современный художественный контекст и делание карьеры в рамках существующих институций есть не что иное, как отражение конформистского намерения и рабской психологии. А ведь архетип современного художника восходит к авангардисту начала прошлого века.

В чем же заключалась революционная стратегия художника-авангардиста, его сверхцель? По сути, только в одном — в осуществлении *радикального жеста*, разрыва с предшествующим контекстом искусства и «квантового скачка» на совершенно иной уровень, не опознаваемый современниками из-за отсутствия необходимого гносеологического кода. Радикальный жест, в свою очередь, исходит из присущего авангардному художнику гностического инстинкта, хотя из-за страха перед рационалистически-позитивистской средой это и не озвучивается. Тем не менее, художник, как и гностик, инстинк-

Материал проиллюстрирован кадрами из видео Теймура Даими «Транс-коммуникация: вторжение смыслов» (2012)



тивно ощущал себя (свой дух) заброшенным во враждебную среду «всего того, что есть», давящую на него с момента рождения¹. А искусство, с помощью которого он совершал радикальный жест, воспринималось им как орудие освобождения духа от пут материи, под которой нужно понимать весь комплекс ментальных обусловленностей и автоматизмов, превращающих человека в раба собственного тела (читай: машины/автомата/механизма) и общества, манипулирующего этим обесмысленным телом.

Радикальный жест в своей сущности направлен не на косметическое изменение традиционного культурного ландшафта, а на акт абсолютного разрыва с идеей автономии искусства, которая возникла в XV веке, когда искусство вышло из сакрального поля рели-



гиозной традиции и стало структурироваться в качестве самодостаточной и претендующей на тотальность системы, связанной с экономикой и рынком. По отношению к художнику эта все более усложняющаяся со временем экономическая система модерна выступает в лице монстра-вампира, разрушающего субъектность художника и обеспечивающего победу глины над духом.

Именно в период вступления человечества в новую общественно-экономическую формацию, когда родилась сама модернистская идея прогресса, по справедливому замечанию Г. Леманна, «появилось различие “искусство — не искусство”». Рефлексия над этим различием спровоцировала бессмысленную «гонку вооружений» в этой области — отныне художнику вменялась негласная и унижительная обязанность все время доказывать, что он художник и что он «делает искусство» в прозрачных (!) рамках самого искусства. Это привело к оживлению истории искусств и задало динамику обновления стилей, направлений, форм, которая благодаря радикализации самого вопроса «что есть искусство?» в XX веке достигла своей кульминации (в этом отношении примечательны мыслительные стратегии М. Дюшана и Д. Кошута).

Парадокс состоял в том, что доказательство современным художником своего статуса (самооправдание) принималось только в случае, если художник бросал вызов предшествующему культурному контексту; если ему удавалось произвести именно продукт «не искусства», не воспринимаемый современниками в качестве художественного объекта и лишь позже обретавший легитимность. Это расширило территорию современного искусства до безумных пределов. Для самого же художника вся эта внешняя активность и суэта внутри системы есть бестолковый рев «ничтожащего ничто».

Таким образом, с одной стороны, подспудная цель радикального жеста — вернуть искусству статус действенной технологии по освобождению духа, не более того. Это означает сворачивание истории искусств и культуры в формате, который был нам навязан некой безличной Силой Тотального Отчуждения (СТО), а в идеальном проекте — сворачивание самой истории как темпораль-

ного аспекта «репрессивного целого». С другой стороны, создается впечатление, что реализация радикального жеста здесь и сейчас всякий раз отсрочивается: так сложилось, что СТО превратила радикальный жест в умеренно радикальный, и это позволило истории продлиться. Умеренно радикальный жест, несмотря на все самые экстремистские декларации самого художника, направлялся не на демонтаж основы сущего (универсального), а на смену очередного актуального сегмента этого сущего. Ведь сущее нуждается в периодических революционных потрясениях, чтобы история, меняя декорации (стили, направления, формы), продолжалась (в более широком контексте в роли двигателя исторического прогресса выступали революции).

Так современный художник попал в рабскую зависимость от истории, исторического метода и исторического контекста, поскольку само его выживание как профессионала связано с процедурой соотнесения собственного творчества с тем, что делалось до него с целью от этого прошлого дистанцироваться. Другими словами, революционная энергия радикального жеста, направленного на слом системы (остановку колеса рождения и смерти, в терминах буддизма), в итоге только подпитывала последнюю — процесс, иногда называемый коммодификацией (перевод энергии творческой деятельности в денежную стоимость и, как следствие, выкачивание смысла из человеческой жизни). В результате художник оказывался у разбитого корыта, дух еще больше закрепощался, а система, наоборот, ликовала.

К настоящему времени мы имеем прирученного, одомашненного современного художника — безвольного раба системы, несмотря на то, что внешне он может иметь медийный успех, быть богатым и влиятельным. Современный художник, как бы он ни выпендривался и ни бравировал собственным успехом, работает лишь на позорное поддержание враждебного его духу статус-кво. В определенной степени актуальный художник, сознание которого расщеплено и разбавлено ризоматическими потоками расширяющегося ничто, является полной противоположностью радикального художника-авангардиста гно-

стического типа. При всей своей видимой пассивности актуальный художник пассивен, дух его рассеян в количественно-информационной пустоте. Это диагност (по Ж. Делезу), или томограф (по П. Вайбелю), не активный, а ре-активный деятель, регистрирующий то, что пульсирует вокруг него без наличия собственной авторской проективной воли, еще присущей классическому модерну.

2. Метанойя. Шанс опомниться

Пройдя сквозь десятилетия непрерывных пластических операций на теле искусства, после частых смен всевозможных направлений и течений, завершившихся «вечным» постмодернизмом, в конце прошлого века мы вступили в крайне неопределенный период (пост)истории — наступило эсхатологическое время X, время конца, в том числе и конца искусства. А так как после постмодернизма, несмотря на лихорадочную событийную интенсивность и пульсацию около-модернистского дискурса («постпостмодернизм», «множественные модернизмы», «неомодерн», «альтермодерн», «рефлексивный модернизм», «метамодернизм») ничего принципиально нового не появилось, то время X тянется до сих пор. Создается впечатление, что мгновение перед концом норовит пережить сам конец. Загипнотизированный диалектической логикой современный человек с усталым любопытством ждет чего-то нового. По инерции делаются футурологические прогнозы, разрабатываются инновационные модели будущего, «новые» интеллектуальные парадигмы, которые якобы должны сменить постмодернизм с около-модернистским дискурсом и продлить нормативную историю, продолжить числовой ряд, тянущийся в дурную бесконечность. Думаю, мы не ошибемся, если скажем, что все эти инновационные модели на самом деле лишь фундируют около-модернистский дискурс.

Но если ввести в наши размышления «наивное» этическое измерение и принять во внимание наличие коварной СТО, то получится, что все, связанное с историей, привычным порядком вещей, историческим контекстом, институциональной системой, рынком, обществом, всей невообразимой суммой ризоматических сетевых структур — все это есть

абсолютное зло, являющееся той самой темной материей, подавляющей дух художника (и человека вообще). Отсюда следует, что с аксиологической точки зрения само желание продолжения истории и привычного порядка вещей, пусть даже в крайне модифицированных, «усовершенствованных» формах около-модернистского дискурса — порочно, а сам этот (ложный) порядок, из которого изгнан смысл, — несправедлив. Соответственно, успешная интеграция современного художника в актуальный мировой художественный контекст означает «продажу души дьяволу», служение злу...

Возникает вопрос: а разве есть выбор? Неужели есть возможность «не продолжать историю» и покончить с этим безумным миром упорной несправедливости, онтологического угнетения и компенсаторного стеба — неестественного, розово-гнойного веселья постчеловеческих множеств? Ведь все, что связано с реализацией чистого радикального жеста, изначально приравнивается к инфантильным фантазиям харизматических авторов и признается утопическим, заведомо не осуществимым проектом, а возможность экзистенциальных прорывов сводится к эфемерной игре метафор, спецэффектов и худосочной символики. Но если мы осознаем, что подобное циничное приравнивание/сведение производится СТО, а сама СТО основывается на невежестве нашего актуального мышления, то вырисовывается некий выход. Рискну предположить, что он может заключаться в своеобразной комплексной метанойе² — переносе акцента с актуального (очевидного мира обесточенных феноменов и симулякров) на не-актуальное (неочевидной и скрытой области смыслов и ноуменов). Другими словами, нам нужно «изменение ума», «поворот внимания» к тому, что до сих пор ускользало от прямого взгляда, из-за чего современный человек уверовал в безальтернативность привычного порядка вещей и неизбежность бесперебойного воспроизводства несправедливости в этом мире (с чем и смирился). Это шанс опомниться...

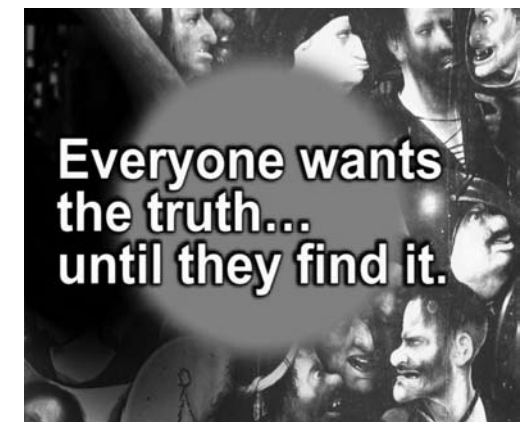
Важно отметить, что комплексная метанойя — активное ментальное действие, воля к навигации, импульс должествования, в от-



личие от ре-активной интеллектуальной работы современных культурологов и философов, по горячим следам регистрирующих происходящие в мире изменения и обобщающих их в терминах, вроде уже упоминавшихся в тексте «рефлексивного модерна» (Г. Леманн) или «метамодернизма» (Т. Вермойлен и Р. ван дер Аккер) и т.д. Ниже я предлагаю поразмышлять над этим проектом метанойи, учитывая ее крайне неоднозначный и проблематичный характер и исходя из ограничений, которые накладывает на нас формат статьи, позволяющий лишь тезисное изложение.

3. Исход. К абсолютному началу

Думаю, что проект комплексной метанойи не только возможен, но и вполне «ко времени». Потому что неопределенное время X, в



котором мы пребываем, есть точка бифуркации, перепутье, разрыв временной макро-исторической ткани. Если введены такие понятия, как постистория, постчеловек, последние времена, а эсхатологические теории уже стали частью академического дискурса, значит, история в своем прежнем формате действительно подошла к концу, и мы как бы застряли в пространстве между прошлым и... Язык не поворачивается сказать «и будущим», ведь получится продолжение той же самой линейной числовой оси, тогда как специфика момента указывает на возможность иного поворота. Это зависание, возникшая вневременная пауза дает нам шанс на переосмысление, то есть на метанойю, так как именно «спокойный» сдвиг в сознании, «поворот внимания» может стать самым эффективным действием по радикальному реформированию реальности актуального. Прорыв/прозрение в понимании уже есть высшее действие по преобразованию наличной ситуации. Мы должны выйти из числовой оси (схлопывание оси и режима актуальной темпоральности) в иной (бес)порядок вещей (в нуль-пространство, которое не принадлежит оси).

Но для корректного подхода к метанойе сначала нужно понять наличную социокультурную ситуацию и ее хотя бы приблизительный генезис. В силу глобального характера этих проблем предлагаю обратиться к очень непростым, но столь же глобальным, абстрактно-всеохватывающим концепциям М. Хайдеггера о *первом и другом началах*, как точках начала и конца (и возможности другого начала) двух с половиной тысячелетней истории всей западноевропейской (общечеловеческой?) культуры³. Надо отметить, что Хайдеггер не только не отделял историю философии от самой истории как таковой, но и настаивал на зависимости второй от первой.

Основной пафос фундаментальной онтологии Хайдеггера заключается, во-первых, в констатации онтологического различия между *сущим* (в нашей понятийной оптике — «все, что есть», репрессивное целое/актуальное) и *бытием* (нон-актуальное), во-вторых, (основываясь на этом различии) в обосновании необходимости акта чистой трансценденции — прорыва/прыжка за пределы сущего, через бытие-как-ничто в абсолютно иное. В этом

прыжке — вся донная суть человека как существа незавершенного антропологического проекта, в своем тайном архетипе открытого яростным потокам иного.

Отметим, что вопрос отношения между бытием и сущим для Хайдеггера был ведущим вопросом философии. Согласно немецкому философу, впервые различие между сущим и бытием обнаружилось в досократической Греции, ознаменовав рождение собственно философии, философского мышления, отличающегося от простого (и мифологического) мышления тем, что оно представляет собой размышление о самом мышлении. Это был радикальнейший поворот в истории мысли, в результате которого (по Хайдеггеру) родилась вся западноевропейская цивилизация в ее нынешнем формате. До этого человек мог мыслить о сущем и совершать мыслительные операции внутри самого сущего, не отделяя свое мышление от того, что дано восприятию непосредственно здесь и сейчас, от внешнего, окружающего его пространства. Этот уровень «элементарного» мышления, который не предполагал выход за пределы сущего, Хайдеггер определял как онтический. Мысля в онтическом измерении, человек был слит, отождествлен с сущим и в определенном смысле представлял собой (не)до-человека (с интеллектуальной точки зрения, прото-антропологический вид) неотделимого от природы, а значит, еще пребывающего в полубессознательном состоянии при отсутствии самосознания (мифологическое пространство-время).

Но вот в какой-то момент, пытаясь схватить наиболее общие свойства и качества сущего, человек («первый» философ) задался гносеологическим вопросом: в чем сущность сущего, его генезис, начало и конец? В результате этого судьбоносного вопрошания, когда отчасти выяснилось, что сущность сущего есть *бытие* (которое больше, выше и глубже сущего), внутри мышления человека вскрылось другое, онтологическое измерение мысли. Он стал способен не только совершать мыслительные операции, но и рефлексировать по поводу этих операций, то есть мыслить не только о чем-то (о сущем или объектах сущего), но и о самом мышлении. А это уже более глубокий, онтологический уровень, превышающий элементарную мысль о сущем и вы-

водящий внимание мыслящего сквозь сущее прямо к бытию (можно говорить о процедуре *опрозрачивания* сущего, сквозь которое простираются лучи бытия).

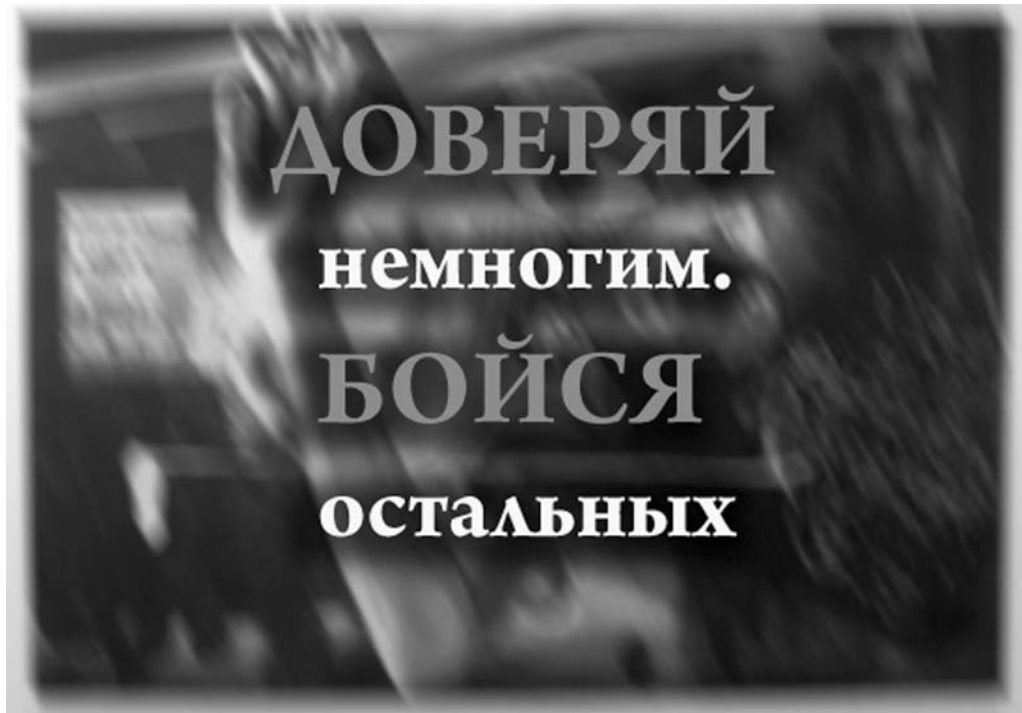
Таким образом, если онтическое мышление есть свойство сущего, то онтологическое (раз)мышление как инстанция отстраненного взгляда на сущее извне самого сущего — свойство бытия. Способность направить мысль на само мышление исходит от бытия и конституирует инаковый и даже чужеродный статус человека по отношению ко «всему, что есть». И еще — именно в этот момент дистанцирования я-восприятия от сущего происходит рождение субъектности как уникальной (сверх)антропологической инстанции «не влипания ни во что» и органа восприятия смысла.

Отметим два принципиальных момента. Первый: осуществляя акт философского мышления, философ, с точки зрения здравого смысла и логики сущего, совершает *невозможное* — выходит за пределы сущего, растождествляется с ним и вскрывает в себе чудесную точку абсолютно иного. Второй: мышление о сущем, даже в самой далекой перспективе, отнюдь не предполагает выход на иной, более глубокий уровень мышления, потому что мыслить о сущем и его неисчерпаемом содержимом можно бесконечно долго, даже не подозревая, что оно не-абсолютно. А раз сущее — это (абсолютно) «все, что есть», кроме которого ничего не может быть, то каким же образом внутри человека, отождествленного с этим сущим, может появиться невозможная мысль о чем-то принципиально ином, что по определению растождествляет его с сущим и ставит над ним? И тут древние греческие философы говорили о вторжении в мышление нечеловеческого, божественного фактора «извне», о даймонии, о божественной молнии, сжигающей стенки антропологической скорлупы и делающей сущее *прозрачным*, не мешающим созерцать бытие. Иными словами, та нулевая точка, обнаруженная философом внутри себя, есть точка разрыва со «все, что есть», через которую в сущее и в человеческий мир прорывается инобытийный смысл, только и придающий трансцендентную легитимность всему существующему. Так в кругу досократических мыслителей родилась философия и

сформировалась специфика философского мышления. Хайдеггер назвал это великим началом, предвещающим возможный прорыв к иному порядку вещей. Но прорыва не получилось, и человеческая история пошла по *нисходящему* руслу.

Почему не получилось? Согласно Хайдеггеру, в силу неверного формулирования отношения бытия и сущего. При определении бытия как сущности сущего бытие было понято не как принципиально иное, а как всеобщее качество сущего. В таком понимании бытие качественно приравнялось к сущему, разве что представало сущим более высокого порядка, но все равно сущим. Произошло как бы удвоение топики сущего. Тем самым, вследствие этого тончайшего и не бросающегося в глаза метасистемного сбоя мышления уже в представлении древних греков бытие почти приравнялось к сущему, а значит, стало постепенно, в течение истории скрываться за все более уплотняющимся (теряющим прозрачность, опредмечивающимся) сущим⁴. Потенциал, скрывающийся в лоне первого великого начала, при реализации которого мог бы быть осуществлен уникальный и грандиозный прорыв к невиданным горизонтам бытия, так и не был реализован, и человечество в конце концов оказалось в ситуации, которая отражена в крылатой фразе Хайдеггера: «Современные люди настолько удалились от света Бытия, что им более невдомек, что они живут во тьме. При полном отсутствии опыта Света сама тьма перестает быть тьмой, так как сравнивать ее не с чем».

Таким образом, произошло то, что немецкий мыслитель называл забвением или утратой бытия, ситуацией, когда человек вновь потерял субъектность и отождествился с сущим. История философии (читай: история как таковая) пройдя через ключевые точки — Платон, Аристотель, Средневековье, Декарт, Лейбниц, Кант — закончилась на Ницше, отразившем предельный нигилизм. Но, оказавшись в бифуркационной точке конца, в неопределенном времени X⁵ мы вновь предстали перед (этически окрашенным) выбором: или бесконечно рециклировать содержимое завершившейся культуры (копание «во зле» около-модернистского дискурса) — современные технологии дают



для этого блестящую возможность — либо осуществить метанойю и выйти из этого порочного круга ложного порядка вещей в точку (абсолютно) нового начала — совершить исход...

4. Аутентичный контекст

I. Как должно быть. Со-бытие. Относительно искусства можно предположить, что ситуация *конца, полночи* выражается в разрушении целостности аутентичного контекста, который обеспечивает корректное отношение между тремя основными акторами творческого процесса: художником — произведением — зрителем. Прошу учесть, что говоря об этом контексте я, конечно, сильно упрощаю, заключаю в скобки очень многие аспекты, обнажая корневую структуру творческого процесса, взятого вне каких-либо условий. Поэтому схема будет выглядеть очень грубо — это лишь сухая выжимка, скелет без мяса и крови.

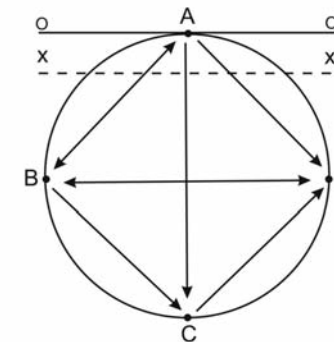
Итак, с большой долей условности набросаем этот контекст, своеобразный инициати-

ческий круг (рис. 1). Этот круг показывает динамику творческого процесса в своем идеале, как инициатического действия. Эта динамика изначально предполагает включенность зрителя на правах свидетеля/соучастника действия. В ней есть три этапа, очень и очень условно следующих друг за другом.

Первый этап — включение самого художника в творческий процесс. Речь идет о сути радикального жеста, об экзистенциальной трансгрессии, которую художник осуществляет посредством предельной интенсификации мышления и воображения, сдвигающей его внимание в область тайного, сновидческого, до-языкового, мифического, в режим безумия, в корневые структуры нейрогенетики. Этот акт обычно ассоциируется с возвышенно-романтическим состоянием вдохновения. На самом же деле он драматичен и травматичен. Он исходит из гностического, глобального недоверия к ложной конвенции — актуальному порядку вещей, к легитимности сущего как репрессивного целого и, соответ-

рис. 1

АУТЕНТИЧНЫЙ КОНТЕКСТ



A - СМЫСЛ(ноуменальное)
B - художник
C - произведение
D - зритель
O-O1 - граница "великого предела"
X - X1 - сумма имманентных границ

B-A - трансгрессия
A-B - нисхождение СМЫСЛА
B-C - создание произведения
C-D - воздействие
B-D/D-B - транскоммуникация

ственно, разрушительного по отношению к нему жеста.

Трансгрессивный акт *опрозрачивания* сущего представляет собой метаконцептуальную ось всего творческого процесса, это ответ субъекта творчества на зов бытия. В акте трансгрессии (вектор $B \rightarrow A$) он лучом внимания (активная сторона восприятия) прорывается через всевозможные *имманентные* границы внутри сущего ($x_1 — x_2$) — сквозь все психические миры коллективного бессознательного как тела сущего — к финальной границе *Великого Предела* ($O_1 — O_2$), в точку разрыва круга сверху, и проникает в бытие, в ноуменальное⁶. В этой точке он сталкивается с истиной и извлекает смысл/знание, который изначально не предполагался в сущем (то есть во «всем том, что есть»), и нисходит в сознание художника ($A \rightarrow B$). Смысл и есть тот самый «свет бытия», опыт которого отсутствует в жизни современного человека. Тривиально все это звучит так: озарение, вспышка интуиции, пришла идея, короче, — «Эврика»!

Второй этап ($B \rightarrow C$) — создание произведения⁷. Иными словами, «упаковка» смысла в артефакт. Важно отметить, что произведение в этом контексте не самодостаточно, не обладает самостоятельной ценностью. Оно лишь катализатор внутренних, психических процессов, объект интроспекции, медитативной практики. В конечном итоге, когда происходит

стяжение художником и зрителем определенных состояний — включение в вертикальный поток нисхождения смысла — надобность в произведении как отдельном объекте вообще отпадает. С этой точки зрения, музеификация, наделение отдельного произведения уникальными ценностными качествами, с последующим преклонением перед его «неповторимой» аурой, есть производное от коварной работы СТО.

Третий этап ($C \rightarrow D$) — воздействие произведения на зрителя, «распаковка» смысла зрителем, в результате чего последний приобщается к ноуменальному ($A \rightarrow D$), потому что распаковка также предполагает трансгрессию, то есть усилие мысли и воображения. Таким образом, через восприятие смысла между зрителем и художником происходит транскоммуникация ($B \leftrightarrow D$), и они вместе соучаствуют в едином процессе возгонки эвристического потенциала и активации внутренних ресурсов, результатом чего может явиться изменение модуса восприятия и трансформация сознания — освобождение от ментальных обусловленностей и автоматизмов, превращающих человека в раба. Без этой обратной связи, без энергичной интерактивности, когда, по сути, рождается некая коллективная субъектность, обращенная к бытию, аутентичный контекст исчезает.

В аутентичном контексте внимание художника и зрителя концентрируется на *внутреннем* (психическом и метапсихическом опыте) — на работе с восприятием и сознанием, так как вне этого антропологического и нейрорпсихологического поля вряд ли существует нечто подлинное. Но это отнюдь не предполагает игнорирования проблем современности и социокультурного контекста, в котором происходит творческий процесс. Контекст современности учитывается, но приоритетными являются именно аспекты восприятия и сознания. С точки зрения перцептологии, внутри круга происходит процедура *исправления* априорных перцептивных аномалий, в результате чего становится возможным само восприятие смысла, имеющего чисто трансцендентную природу.

Сверхзадача инициатического действия — обретение бытия как «собственного дома» через приобщение к смыслу. Это отвечает

правде художника — синхронизированной с правдой бытия — и основному предназначению человека как агента бытия, заброшенного в сущее, но не являющегося (всего) сущим, каковым он себя ошибочно считает в силу забвения бытия. Таким образом осуществляется свобода человеческого духа — единственная подлинная цель человека/художника.

Итак, наличие целостного аутентичного контекста направлено на опрозрачивание сущего, чтобы свет бытия проникал в этот мир беспрепятственно. Внутри круга происходит со-бытие, со-причастность к тайне, со-отнесенность с ноуменальными величинами.

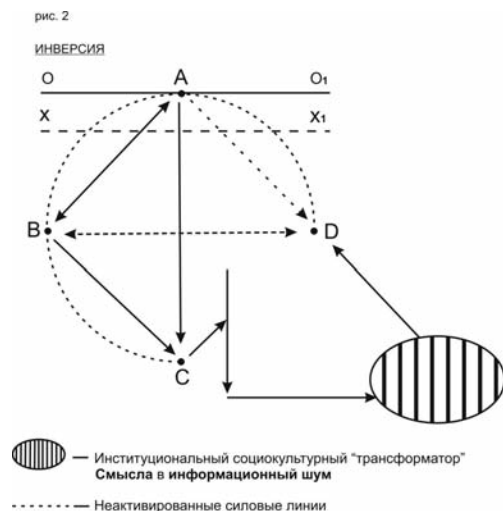
II. Инверсия. Статус-кво. Разрыв. Но дух сущего/репрессивного целого не дремлет. В целях самозащиты через СТО он разрушает целостность круга (рис. 2) и провоцирует утечку энергии смысла. Механизм инверсии таков: круг разрывается снизу, и третий, принципиально важный этап — встреча произведения со зрителем — не реализуется. Произведение становится невидимым, оно предъясняется зрителю не качественно («стороной» смысла), а лишь количественно, как факт собственного материального присутствия и не более того. Чисто технически это выглядит так, как описано у Хайдеггера в «Истоке художественного творения»: «Но бывает ли доступно творение само по себе? [...] Творения расставлены и развешаны на выставках, в художественных

собраниях. Но разве как творения, как то, что они есть? Быть может, они уже стали здесь предметами суеты и предприимчивости художественной жизни? Творения здесь доступны и для общественного, и для индивидуального потребления, для наслаждения ими.

Администрация учреждений берет на себя заботу о сохранности творений. Знатки и критики искусства ими занимаются. Торговля художественными предметами печется об их сбыте. Искусствоведение превращает творения в предмет особой науки. А сами творения — встречаются ли они нам во всей этой многообразной деятельной суете?»⁸.

И речь здесь не просто о пресловутом кризисе репрезентации. Наличная ситуация — результат работы конкретной социокультурной инженерии. СТО посредством автономной художественной системы — совокупности институций и главного аттрактора отчуждения — фигуры арт-менеджера как ключевого агента рынка (куратор, галерист, музейщик, критик, историк искусства, функционер культуры и т.д.) трансформирует украденную из круга энергию смысла/знания в симулятивную информацию/шум, чтобы потом возратить это обесмысленное инфомесиво зрителю в виде злободневных концепций современных экспозиций, от выставки в маленькой галерее до таких громоздких шоу-форумов актуального искусства как Венецианская биеннале, «Документа» и «Манифеста». Эти мероприятия хоть и претендуют на осмысление важных явлений и даже на продуцирование каких-то эффектных смыслов, на самом деле работают на расширение мира больших абстрактных величин (системы как таковой), не имея никакого оперативного значения для антропологического поля, то есть для самих художника и зрителя. Результатом таких событий становится появление новых имен, подходов, инноваций — очередных жертв, поставляемых на алтарь Молоха/системы.

Автономная художественная система бесперебойно производит фрагментированный информационный хаос, «белый шум» в лице таких обесмысленных тем, как «демократия», «прогресс», «права человека», «гендер», «свобода самовыражения и волеизъявления», «инновационные технологии», «общечеловеческие ценности» — возьмите тему любого



престижного художественного форума, биеннале, семинара, лекции, тренинга, конференции, круглого стола, актуальной телепередачи, отвлекающей внимание зрителя и художника. Последний в своей работе принуждается изменять своей правде ради правды арт-менеджера и играть по правилам системы; цена такой измены — угасание огня трансгрессивного акта, выражающееся в упомянутом выше умеренно радикальном жесте. Результатом такой деятельности становится внушительных объемов интеллектуальная продукция (каталоги, книги, статьи), в которой исследуется целый спектр социокультурных проблем и благодаря которой пополняется копилка «социальной истории искусств». Уже идущая от Просвещения и кантовской эстетики традиция критического суждения и оценивания произведения говорит об отношении к искусству как просчитываемому, количественному объекту, который должен быть внесен в безразмерную копилку/кладбище культуры. Но какое это имеет отношение к антропологическому полю, к экзистенции субъекта творческого процесса, то есть к художнику и зрителю в их стремлении к реализации intersubjectивной свободы?!

Произведение художника, вырванное из аутентичного контекста, тут же исчезает из поля видения (зрителя), попадая в неаутентичный контекст социальной истории искусств, символизируемый холодным выставочным пространством. И это пространство семантически заряжается не художником, а куратором, преследующим свои собственные цели. (С фигурой куратора все непросто. Ее появление фактически упразднило художника — в современном искусстве куратор и есть единственный художник, использующий номинальных художников в качестве инструментария для собственного художественного высказывания. Другой вопрос, владеет ли он тайной экзистенциальной трансгрессии, ведь он позиционирует себя как медиатор между хаотичным художником и логоцентричным обществом, а значит, он слишком социализирован для «безумных» жестов). Зрителю не остается ничего другого, как скользить по поверхности информационного глянца, тупо переходя от одной работы к другой, пассивно регистрируя увиденное без малейшего шанса

на подлинную встречу с конкретным произведением (опытом схватывания смысла), а через него и с художником (вектора $C \rightarrow D$, и, соответственно, $B \leftrightarrow D$ и $A \rightarrow D$ — не работают). Этот переход от одной работы к другой с целью коллекционирования в голове новых единиц просмотренного материала отражает глобальную динамику скольжения от одной культурной формы/тренда к другой в рамках теории прогресса, которая, как ни странно, по инерции еще работает. Кстати, такое положение дел обуславливается тем свойством современного человека, которое Хайдеггер определил как *любопытство* (экзистенциал *Neugierigkeit*) — стремление к накоплению все новых впечатлений, вещей, ощущений, видимостей (новых битов информации) без возможности проникнуть в суть, понять то, что здесь и сейчас встает перед взором (патологическая неспособность перевести информацию в знание). Самые яркие примеры скольжения по поверхности глянца — щелканье телевизионным пультом и кликанье мышкой в интернете. Перескакивая с одного канала на другой с помощью пульта и кликая мышкой на ссылки в сети, человек бездумно скользит по глянту обесмысленных видимостей и, преступно растрачивая внутреннее время, панически сбегает от смысла к пустоте. А если учесть, что ресурсы самого любопытства уже давно исчерпаны и сейчас преобладают, скорее, состояния усталости, пресыщения и ступора от перцептивных атак социума, то ситуация представляется патовой.

В свете вышесказанного гораздо адекватнее и интереснее выглядят персональные экспозиции и проекты художников, но с условием, что экспозиционное пространство семантически воспроизводит творческую лабораторию самого художника, так сказать, творческий хаос и хрупкую ауру его «мастерской» — динамичные линии и пульсации его нейрологического поля. Таким образом, разрушение аутентичного контекста выражается в появлении преграды на пути движения смысла к зрителю. Энергия смысла отчуждается от художника/зрителя, крадется и переводится в информационное топливо для поддержания информационной же ткани этого мира. Тем самым обесмысливается сам творческий процесс как таковой.

Резюмируя, отметим, что СТО совершает две операции: исключает субъекта творчества (художника) из поля активности, заставляя его быть ре-активным и подстраивать свое творчество под актуальные тренды, отдавая свои произведения во власть арт-менеджера как агента рынка (жертвоприношения Молоху); и исключает субъекта восприятия (зрителя) из инициатического круга, делая невозможным опыт столкновения с истиной/смыслом, и перенаправляет (рассеивает) его внимание на пустоту внешнего (скольжение по поверхности семантически насыщенных, но обесмысленных тем, измышляемых куратором по горячим следам социокультурных явлений).

В результате утечки и отчуждения смысла сущее максимально уплотняется, и свет бытия покидает этот мир. Как следствие, в ситуации современного искусства потерян человек, художник (зритель), а активная, живая субъектность (она растворяется в сущем) изгнана во славу мертвого, тиранического мира больших, абстрактных и нейтральных величин.

5. Разоблачение сущего: конец галлюцинации и осуществление конца

Ситуацию забвения бытия пытаются инстинктивно преодолеть в рамках около-модернистского дискурса. Но сама логика преодоления восходит к модернистской логике смены тенденций в XX веке, когда новая тенденция восстанавливала то, что было исключено предыдущей. Скажем, в рамках тенденции, называемой «метамодернизм», в искусство возвращаются исключенные постмодернизмом искренность, наивность, серьезность, но при этом силовые линии постмодернизма остаются нетронутыми. Получается возвращение к модернизму, но с багажом наработок постмодернизма. Не значит ли это наступать на те же самые грабли? Ведь следующим ходом, предположительно, будет очередное возвращение чего-то прежде вытесненного, но в новой упаковке — и так без конца. Само желание преодоления очередной формы исходит из ложной идеи прогресса, которая постфактум уже дезавуирована постмодернизмом.

Неопределенное время X — это позитивное зависание, продуктивная пробуксовка, которая тяготит деятелей, не способных от-

казаться от парадигмы Нового времени, требующей двигаться вперед, в будущее. Позитивный смысл пробуксовки, так сильно раздражающей агентов рынка, заключается в том, что она вскрывает принципиальную политемпоральность современного мира, в котором в равной степени присутствуют (всегда присутствовали!) разные режимы времени: время традиции, включающей в себя миры первобытных племен Амазонии и Африки, время модернизма, которое никуда не уходило, время постмодернизма и, наконец, само время X, вскрывшее одновременность всех типов времени. Это похоже на переход времени в пространство активно работающего хаоса (наподобие квадратуры круга). В таком контексте понятия вроде «прогрессивный», «продвинутый» и т.д. отдают онтологическим расизмом, поскольку репрессировывают все остальное.

Мы подходим к важному пониманию понятия «актуальное», которое я предложил для обозначения последнего онтологического основания/инстанции. Так вот, актуальное — это пик, острое, квинтэссенция сущего. Скажем больше, актуальное и есть та самая Сила Тотального Отчуждения, которая крадет смысл из человеческой жизни. Именно сила актуального, высвечивая лучом различные сегменты сущего, квантует наше внимание/восприятие, фиксирует его только на одном сущем, вытесняя все остальное, чтобы потом переместить луч внимания на что-то другое и т.д. Другими словами, энергия актуального подпитывает наше глупое любопытство, побуждает скользить по информационному гляncу, от одного к другому, преступно растрачивая время и смысл собственного пребывания здесь и сейчас. А раз сегменты сущего качественно идентичны, то это скольжение ведет к возвращению одного и того же, так и не удовлетворяя нашей базовой потребности в схватывании сути. Именно актуальное привносит иллюзорный параметр временности, историчности, задает вектор движения/скольжения от прошлого к будущему, к дурной бесконечности. Словно в темной комнате лучом фонарика по очереди освещаются отдельные предметы. Но время X, вскрыв политемпоральность, уже зажгло свет в комнате, и, обнаружив одновременное существование раз-



розненных вещей, разоблачила сущее. Другими словами, взрыв уже произошел, но звук его пока не дошел до наших ушей. Теперь дело за малым — надо осознать эту ситуацию. Это и должна сделать комплексная метанойя, тем самым дезавуировав актуальное и спровоцировав конец истории. Это и будет осуществлением конца света, понимаемого как конец глобальной иллюзии. Только после волевого осуществления конца (который никогда не наступит сам по себе — сущее обладает хитрыми технологиями забалтывания, например, через бесконечное фундирование около-модернистского дискурса) можно оказаться, по Хайдеггеру, в нон-актуальной ситуации *второго начала*. И, отворив дверь, — прорвав глянцевою поверхность актуального — впустить смысл для торжества правды бытия.

6. Искусство-как-...

Напоследок зададимся вопросом: какой тип искусства наиболее адекватен для осуществления метанойи? Можно предположить, что тот, который мог бы восстановить рассмотренную нами выше целостность аутентичного контекста.

На сегодняшний день можно условно назвать три типа искусства:

1. *Искусство-как-искусство* (автономия); художник как декоратор, дизайнер; цель — обслуживание «территории» искусства.
2. *Искусство-как-наука* (эстетико-научный эксперимент); художник как ученый; цель — построение технологического рая.
3. *Искусство-как-политика* (социальное действие); художник как активист; цель — революционные преобразования, преодоление социального отчуждения.

Первый тип, продуцирующий буржуазную «автономию индивидуального самовыражения» (З. Бжезинский), с ее культом «романтического героя», «гения», «шедевра» и прочих сентиментальных благоглупостей хотелось бы отбросить сразу. Задача такого искусства — эстетизация действительности, дизайн/обслуживание неолиберального социума, одним словом, уплотнение сущего.

Второй тип намного ближе к тому искусству, которое способно восстановить аутентичный контекст. Смущает лишь некритическое отношение и даже пиетет перед вульгарным трансгуманизмом, стремление к расширению технологических возможностей, манипуляция с материей, своего рода черная магия, осуществление чаяний странных персон, вроде русского фантазийного мыслителя Н. Федорова с его бредовой идеей воскрешения предков. Иными словами, подчинение тираническому миру абстрактных величин, только на этот раз миру технологическому. Попытка изменить антропологический статус человека не через раскрытие внутренних ресурсов сознания, а посредством технологического вмешательства в телесность с сомнительной перспективой появления человека-робота, киборга, растворенного в технологическом раю абсолютной виртуальности. Одним словом, пиетет перед актуальным и уплотнение сущего! Но если исключить все эти вульгарно-материалистические силовые линии и сконцентрировать внимание исключительно на нейронауках, нацеленных на исследование феноменов сознания, то можно говорить об оригинальной приемлемости такого искусства.

Третий, протестный тип, наиболее адекватен аутентичному контексту, так как постулирует выход искусства из актуального формата, вводит этическое измерение и проективную волю, «делает ставку на социальное и политическое преобразование» (А. Жмиевский). Важный момент: этот тип рассматривает искусство лишь как инструментальный, средство для достижения цели, лежащей за пределами «территории» искусства. Единственная проблема — традиционное недоверие (левого дискурса) к трансцендентному и вера в возможность изменения реальности без предварительного изменения сознания, то есть без

исправления фундаментальных перцептивных аномалий. Я же уверен, что политический жест вне процесса трансформации актуального модуса восприятия обречен на неудачу. Без фундаментальных корректировок аномалий восприятия и перенастройки гносеологического кода любые политические жесты обречены на превращение в шоу — зрелищный, провокативный, но все же спектакль. Как показывает история, провалы революций всегда обуславливались именно тем, что «революционеры» были носителями того же самого зашоренного сознания, характерного для тех, кто защищал нормативный порядок вещей.

В статье «Правда художника: проблема символической власти»⁹ я писал о джихаде как радикальной стратегии по слову матрицы актуального и о двух векторах джихада — малом и большом. Напомню, что первый вектор — это внешняя экспансия, прямое политическое деяние по изменению действительности. Но его эффективность напрямую зависит от осуществления большого джихада — условно говоря, победы над самим собой — который должен предварять малый джихад. Ведь так называемая эмпирическая действительность в свете открытий нейронаук и квантовой физики оказывается не чем иным, как проекцией сознания наблюдателя. И нынешний статус этой действительности обусловлен именно фундаментальными перцептивными аномалиями, устранение которых и является сверхзадачей инициатического действия, имеющего место в аутентичном контексте. В этой связи вспомним, как перефразировал Э. Гуссерль одиннадцатый тезис Маркса о Фейербахе: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы заключить его в скобки». Это «заключить его в скобки» и есть процесс опрозрачивания мира (сущего), другими словами, исправление перцептивных аномалий как причины искажения луча сознания, конституирующего, соответственно, искаженную реальность. Это исправление и ведет к концептуальному аннулированию этого мира, плотность которого заслоняет свет бытия.

Возникает вопрос: есть ли тип искусства, соответствующий большому джихаду, а значит, и аутентичному контексту? В качестве рабочей гипотезы предлагаю ввести четвертый

тип — искусство-как-(нейро)психотехнология (антропологическая практика). Исследование этого типа — отдельная тема, выходящая за рамки настоящей статьи. Моей задачей было лишь подвести к этому. Думаю, должно быть очевидно, что этот тип максимально близок к аутентичному контексту, так как во главу угла в нем поставлена нейропсихологическая и когнитивная проблематики, акцент сделан на работе с вниманием, восприятием, сознанием. Цель такого искусства — способствование тотальной антропологической трансформации при помощи метадискурсивных и перцептивных технологий; вычленение инстанции «я-восприятия» из «всего того, что есть» и рождение субъекта. Перефразируя А. Бадью, можно сказать, что к этому типу искусства должны быть «подшиты» не столько социальная история искусств, социология и социально ориентированная философия, сколько экзистенциальная герменевтика, нейро/психотехнологии и различные «практики себя». Уверен, что вместе с третьим типом политического искусства, предваряя его и активно взаимодействуя с ним, искусство-как-(нейро)психотехнология способно восстановить целостность аутентичного контекста со всеми вытекающими отсюда последствиями.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ В качестве описания предельной онтологической инстанции в тексте будут употребляться следующие синонимические определения: этот мир, нормальный порядок вещей, сущее (согласно терминологии Хайдеггера), система, мир больших, абстрактных величин, репрессивное целое и как предельное обобщение — актуальное.

² Метанойя (греч. «после ума», «изменение ума», «покаяние») — многозначный термин, обозначающий раскаяние, переосмысление, изменение в понимании собственного Я, жизненной цели, выработка нового взгляда на мир, кардинальное изменение взгляда на жизнь и сущность человека и т. д.

³ Интеллектуальная модель Хайдеггера будет изложена мной в вольной интерпретации и с введением некоторых соображений, исходящих из моего индивидуального опыта.

⁴ Бытие — апофатично. Про него нельзя сказать, как говорится о сущем, что оно есть. Бытие, хоть и сопрягается с сущим (в точке определения

бытия сущего, сущности сущего), тем не менее, не есть сущее. В конечном счете Хайдеггер приходит к формуле: «Бытие есть ничто». И это принципиальное *нетождество* бытия и сущего — главное, что, по мысли философа, было упущено древними греками и стало метаконцептуальной причиной появления нисходящего вектора исторического развития, направленного в сторону погружения в сущее, в Полночь.

⁵ Зависание во времени Х показано у Хайдеггера в так называемой метафизике «задержки», выраженной им во фразе «все еще не» в тексте «Петь — для чего?». То есть история европейской цивилизации, исчерпав свой потенциал, подошла к концу, точке Полночи. Но может «все еще не»? — вопрошает мыслитель. Это и есть ситуация зависания и невозможности прыжка во второе (абсолютное) начало.

⁶ Это точка разрыва ткани сущего, которую обнаружили древнегреческие философы-досократики, есть точка индивидуальной смерти. Только при соотносительности со смертью высекается смысл.

⁷ Не имеет значения, материальный это объект или акция. Во втором случае первый, второй и третий акты процесса протекают одновременно. Хотя и в первом случае не все так однозначно. В принципе акт трансгрессии сопровождается процессом «делания произведения».

⁸ Хайдеггер М. Исток художественного творчества. М.: Академический проект, 2005. Сс. 133–135.

⁹ Даими Т. Правда художника: проблема символической власти // «ХЖ», № 67/68.

Теймур Даими

Родился в 1966 году в Баку.

Художник, режиссер, философ.

Автор книги «Обретение Пути» (1996).

Живет в Баку.

Дмитрий Виленский «Оккупай», которого все так давно ждали

Прямая интеграция движения «Оккупай» в художественный мир — как это в наиболее программной форме произошло на 7-й Берлинской биеннале — стала одним из наиболее ожидаемых, обсуждаемых и проблематичных последствий развития системы современного искусства. А потому стоит попытаться проанализировать хотя бы основные аспекты этого процесса. Задача данного текста — обобщить новые тенденции в развитии как современного искусства, так и движения «Оккупай», описывая их именно как *тенденции*, то есть игнорируя определенные отклонения в практической реализации, мешающие увидеть цельную картину.

Для начала целесообразно задаться вопросом, в какой мере формат «оккупай» вообще совместим с художественной системой. Ведь для большинства активистов эта система представляет собой непосредственное воплощение элитарной политики «одного процента» — а значит с ней, как и с прогнившей банковской системой, нужно не сотрудничать, а бороться. В то же время стоит заметить, что последовательные политические манифестации системы искусства, сделанные рядом наиболее престижных институций¹, свидетельствуют о ее готовности пересмотреть границы собственной легитимности и желании заполучить новые аудитории и пространства. Очевидные симпатии прекаризованного творческого класса по отношению к «оккупантам» создают совершенно особый уровень общественного и медийного внимания. Таким образом, попытки движения «Оккупай» захватить новые зоны публичной сферы вступают в резонанс с интенциями художественной системы, которая также ищет возможности для привлечения общественно-

го интереса вне сложившихся границ профессионального поля, что отнюдь не противоречит ее стремлению к самодостаточному развитию в рамках глобальной культурной индустрии.

Конечно же, «оккупации» бывают разные — они всегда производны от конкретного места и ситуации. И все же представляется оправданным констатировать существование некой общей методологической сущности, воспринимаемой движением «Оккупай» как своего рода франшиза — практически везде востребованная и репродуцируемая в режиме «копировать-вставить». Или, если сказать иначе, можно констатировать существование некой совокупности «родовых черт» движения «Оккупай», которые имеет смысл обозначить и формализовать. Так, прежде всего, «Оккупай» предполагает пребывание в публичном пространстве определенного количества людей, которые самим этим актом непрерывного присутствия (днем и ночью) в форме самоорганизованного лагеря пытаются в режиме реального времени презентировать (не репрезентировать, а именно презентировать!) свое несогласие с той или иной ситуацией. Кроме того «Оккупай» последовательно отрицает любую вовлеченность внешних политических сил в деятельность лагеря и считает, что в пределах «оккупации» каждый может действовать лишь в качестве автономной личности, отказавшейся от любых форм организационно-политической принадлежности и выражающей свою уникальную позицию на генеральной ассамблее. Эта ассамблея, основанная на принципах консенсуса, открыта для каждого, кто находится на территории лагеря и принимает участие в его жизни. «Оккупация» может быть основана лишь на идее

Материал проиллюстрирован кадрами репортажной фотосъемки Дмитрия Виленского, 2012



безусловной включенности здесь и сейчас — у нее не может быть внешнего органа управления.

Конечно же, в реальности базовые принципы движения часто нарушаются или оспариваются. Так, до сих пор продолжается дискуссия о том, должно ли движение предъявлять политические и социальные требования. Одна сторона отрицает саму возможность и необходимость подобных действий, в то время как другая считает, что хотя любые требования действительно неизбежно тоталитарны в своей основе, но тактически они необходимы. Также, в зависимости от конкретной ситуации, «Оккупай» может сильно ограничивать участие в движении политических организаций, но при этом разрешать вести агитацию профсоюзам или социальным НКО.

И тут встает принципиальный вопрос о политической легитимности организационной конструкции «Оккупай», столь радикально от-

личающейся от всех устоявшихся и знакомых нам политических моделей народного представительства, когда партия представляет своих членов, профсоюзы — работников, феминистские организации — женщин и т.д. Различные организации могут объединяться в блоки, движения, альянсы и предъявлять совместные требования в публичном пространстве, в том числе в виде захвата физических пространств². При этом очевидно, что политический смысл разворачивающихся событий всегда имеет некие внешние организационные структуры и легитимируется не только участниками той или иной акции, а всеми «народными» субъектами, которых эта деятельность призвана представлять. Несмотря на общий кризис системы политического представительства, протестное движение продолжает основываться на простых схемах антагонизма: профсоюзы борются с работодателями, партии — между собой за голоса выборщиков и т.д. В свою очередь, «Окку-

пай» пытается предложить совершенно иную модель политики, основанную на консенсусе. Его политическое функционирование наиболее последовательно воплощено в популистском парадоксе. Движение заявляет: «Мы здесь, в лагере, представляем все 99% угнетенных», — однако при этом игнорируется вопрос, как эти «все» в ситуации жесткого отрицания любых механизмов делегирования могут получить голос и влиять на процедуры консенсусной прямой демократии. А ответ очевиден: не могут никак — хотя бы в силу невозможности простого физического присутствия «всех» в одном конкретном месте на момент проведения ассамблеи. В этом смысле риторический тезис псевдо-репрезентации выглядит как наивное пожелание «всех хороших» сплотиться против горстки «злодеев», мешающей людям жить в радости и согласии.

С моей точки зрения, в движении «Оккупай» наиболее важен именно жест самолегитимации и самоутверждения. Причем, по сути, этот жест является артистической практикой. По мнению ряда комментаторов, «Оккупай» — вполне законченный проект современного искусства, развивающий традицию эстетики взаимодействия с ее акцентом на процесс и совместное проживание события. Все элементы, составляющие суть движения «Оккупай», были уже давно проблематизированы и опробованы в системе искусства, и даже удивительно, насколько в этом случае политическая жизнь оказывается производной от художественных экспериментов. Велимир Хлебников, объявивший себя председателем земного шара, вполне легитимен в этом жесте артистического позиционирования. Любая небольшая группа художников может требовать отмены капиталистических отношений здесь и сейчас или же заявить, что за ними стоят все ангелы небес — подобная манифестация, если она подкреплена убедительным художественным высказыванием, будет привлекать к себе заслуженное внимание. Именно этой логике соответствуют практики движения «Оккупай», которые, несмотря на политические претензии протестующих, в реальности оказываются коллективным жестом художественной манифестации. В целом «Оккупай» оказывается вполне состоявшимся субъектом коллективного художественного высказывания — со своей сложившейся эсте-

тикой и вполне считываемым политическим контентом, — в основе которого лежит так давно взыскуемая искусством идея прямой демократии.

Предчувствие «Оккупай»

Сама логика развития системы искусства и ряда современных художественных практик — тактических медиа, *culture jamming* и т.п. — во многом предопределила появление новых протестных движений. Роль журнала *Adbusters* в формировании «Оккупируй Уолл-стрит» уже многократно обсуждалась. Интеллектуальная гегемония в критической академической среде и искусстве антирепрезентационных теорий, отказ от «политики единого» и поворот к «политике множественности»³ — все это подготовило теоретическую почву, в том числе и для вторжения/интеграции движения «Оккупай» в художественный мир.

В процессе расширения своих границ современное искусство столкнулось с необходимостью преодоления откровенно недемократического характера функционирования художественной системы. Отбор художников, имеющих право на высказывание о современности, и отсеивание тех, чей голос кажется несовременным (или не своевременным), по-прежнему остается прерогативой относительно небольшого круга экспертов. При этом очевидно (в том числе и самим экспертам), что такая ситуация входит в вопиющее противоречие с главным принципом современного искусства, согласно которому необходимо не просто признать, что «каждый человек — художник», но и реализовать право «каждого» на высказывание. Исходя из этого, любые исключительные ограничения, накладываемые на непосредственный процесс творчества, представляются прямой репрессией. Также следует учитывать продолжающийся последние десятилетия процесс размытия понятийных границ и представлений о том, что может считаться современным искусством. У мира художественных институций остается все меньше возможностей для профессионального обсуждения того, что сегодня актуально и значимо, а что нет. Более того, сами претензии на подобное суждение все чаще критикуются как проявление репрессивного мышления, а гегемония постколониального дискурса, дис-

курса меньшинств и культ множественности закрывают любое пространство дискуссий о возможностях формирования некоего универсального понятия ценности. Использование реди-мейдов перестало быть прерогативой художников — теперь к этому методу обратились кураторы и институции, легитимирующие свое право называть искусством все, что попадает в орбиту их интересов. Дебаты о возможности установления каких-либо критериев различения искусства и не-искусства — других областей знания или жизни вообще — считаются консервативными и реакционными. Любой куратор или институция легитимируют случающиеся в рамках их проектов исключения не как системную проблему, а просто как досадную невозможность объять необъятное в рамках конечного и ограниченного пространства выставки.

Фиксация этого положения внутри системы современного искусства происходит посредством развития многочисленных площадок «прямого демократического участия»: *community-based art*, активистские клубы, социальные форумы и т.д. ярко заявили об открытости художественной системы радикальным демократическим тенденциям и настойчиво потребовали ее преобразования в неисключающее публичное пространство. Интеграция движения «Оккупай», конечно же, оказалась естественным и последовательным развитием этой логики. Новый статус-кво и манифестировала 7-я Берлинская биеннале.

Встречаем «Оккупай»

В 2010 году, незадолго до бума «Оккупай», группа «Что делать?» занималась постановкой очередной обучающей пьесы «Куда подевался коммунизм?». В процессе коллективной разработки сценария неожиданно возникла тема «оккупации». После эпизода с сеансом коммунистического психоанализа сновидений участников некоего теоретического художественного семинара на сцене появляется герой, призывающий всех покончить с этим дурацким занятием и срочно что-нибудь всем вместе оккупировать. Этот призыв сразу же нашел поддержку группы, и с веселыми криками *'Occupation, Occupation now!'* все захватывают некую художественную институцию. В следующем эпизоде директор институции встречает «оккупантов» словами приветствия:

«Как мы рады, что вы решили оккупировать именно нас! Мы, конечно же, предоставим вам все необходимые условия, чтобы ваша оккупация оказалась всем полезной и чтобы все о ней узнали»⁴.

Эта неожиданная даже для нас самих импровизация директора оказалась почти буквально повторена через два с половиной года директором 13-й «Документы», приветствовавшей появление лагеря «Оккупай» на площади перед Фридрихианумом — в самом сердце этой крупнейшей выставки. Примерно в том же духе выразились критики последней Биеннале Уитни: «Неожиданное появление движения “Оккупай” оказалось отклонением, которое случайно реализовало уже озвученный в каталоге Биеннале замысел кураторов — пригласить художников, которые “придут и создадут живой, непредсказуемый сценарий, который в некотором смысле и есть сама Биеннале”»⁵. Все это с очевидностью подтверждает, что между движением «Оккупай» и прогрессивным миром искусства не должно возникать никаких конфликтов или даже трений. Более того, именно присутствие «Оккупай» в том или ином институциональном событии немедленно оказывается подтверждением его подлинно демократического, открытого характера и легитимацией его событийной ценности. Выставка, которая в той или иной форме не «оккупирована», оказывается совершенно нерелевантной и предельно проблематичной. Даже на 3-й Московской биеннале молодого искусства первое, что мы видим при входе в ЦДХ, это витрина с палаткой — пустым символом движения.

«В игре наверняка что-то не так...»

Казалось бы, все прекрасно — и тем не менее, имеет смысл задаться вопросом, что скрывается за этими «гармоническими» моделями вовлеченности и как они влияют на развитие политики и искусства сегодня.

Нельзя не отметить, что привлечение «Оккупай» на территорию Берлинской биеннале вызвало в художественной среде шквал критики. Жмиевскому были готовы простить что угодно, но только не это. В итоге сформировался некий демонический образ куратора, который, руководствуясь злым умыслом, «увел» «Оккупай» от стен Рейхстага в ком-

фортное пространство Кунстверке. Конечно, Жмиевский — известный мастер манипуляций и провокаций, однако подобная трактовка подозрительным образом отказывает самому движению «Оккупай» в наличии какой-либо субъектности, уподобляя его сексистскому образу женщины, которую состоявшиеся мужчины способны легко «увести», «забрать» и т.д.

При этом следует однозначно признать, что, разумеется, Жмиевский никого не мог «увести». Появление активистов «Оккупай» на Биеннале, очевидно, было результатом вполне осмысленного решения ряда ассамблей. Однако проблема в том, что получить хоть какую-то информацию от движения «Оккупай» или других «оккупаев», практически невозможно: как происходило принятие решений, сколько человек участвовало в ассамблее, насколько принявшая решения ассамблея была репрезентативна для движения в целом — все эти данные как бы утрачены. И если попытаться мысленно восстановить эту ситуацию, то перед глазами неизбежно всплывает случайно задокументированная сцена одной из ассамблей «Оккупай» на Берлинской биеннале: за небольшим столиком кафе сидят человек пять активистов и вместе с куратором пытаются прийти к консенсусу по поводу того, что с данного момента (практически за неделю до закрытия) вся работа Биеннале должна будет подчиняться решениям всеобщей ассамблеи, в которую будут входить все участники процесса — от работников офиса и художников (большинство из которых на тот момент уже покинули Берлин) до уборщиков и смотрителей. После ряда тактических возражений Жмиевский с удовольствием соглашается на этот шаг и с радостью объявляет себя бывшим куратором, после чего Биеннале вскоре завершается, и «оккупайщики» вместе с остальными участниками проекта спокойно расходятся по домам.

Я привожу подробный анализ этой конкретной ситуации, чтобы еще раз заострить проблему политической легитимности любой ассамблейной структуры управления. Важно увидеть, что за ее декларативно демократической структурой скрывается множество возможностей манипуляции, игнорирования и дискриминации. И в этом можно опять-таки проследить ее сходство с художественной си-



стемой, также претендующей на безусловную демократичность и вовлеченность.

Заключение — искусство это...?

Среди художников линия разлома сегодня пролегает между теми, кто считает, что искусство может и должно быть основано на радикальных демократических процедурах участия⁶, и теми, кто отстаивает противоположную точку зрения. Искусство может и должно служить становлению демократии и, более того, способно визионерски призывать к воплощению самой радикальной формы демократии — коммунизма, но сам способ его функционирования демократией не является⁷. Современные попытки доказать обратное оборачиваются, на мой взгляд, крайне про-



блематичными примерами утверждения ложного сознания, обусловленного скорее логикой развития творческого капитализма, а не политикой освобождения.

Этот конфликт является следствием более общего парадигматического разрыва — отказа от политики единого/истины и установления гегемонии политики множественности/релятивизма. Похоже, что сейчас мы наблюдаем его кульминацию — с крайне неоднозначными последствиями для политики, искусства и мысли. Очевидно, что обе парадигмы находятся в глубоком кризисе, и встает вопрос, как его преодолеть (если это вообще возможно). «Оккупай» предлагает нам заняться построением политического бесконфликтного объединения (в рамках ассамблеи множество сингулярностей как бы синтезируют свои позиции в «единое мнение») на основе процедуры достижения всеобщего консенсуса, выступающей как про-

тивоположность политики единого, в основе которой всегда лежит идея разрыва, негативного становления, борьбы различных истин.

Искусство — это пространство, где тестируются различные позиции по поводу того, что в настоящий момент ценно, а что нет. Этот процесс связан с политикой истины, которая обретает свою легитимность не за счет одобрения и согласия некоего «большинства», а через проявление страсти меньшинства в утверждении той или иной идеи в ее антагонистическом конфликте с другими идеями, также претендующими на истину. Тезис «каждый человек — художник» является важной констатацией признания родовой способности любого человека свободно творить и разделять это творческое пространство с другими людьми. Но в условиях ложной тотальности капиталистического общества воспринимать эту способность как источник

подлинного политического и эстетического сознания было бы ошибкой. Утверждение «каждый человек — художник» предполагает реальную борьбу за становление иных форм общественных отношений, в рамках которых человеческие способности могут развиваться гармонически. Система искусства, как и любая другая сфера человеческой деятельности, является одним из фронтов этой борьбы, важнейший смысл которой заключается в возможности сопоставления, условно говоря, «ложных» и «истинных» форм творческой реализации. Требования демократизации художественной системы осмысленны в тех случаях, когда под демократизацией понимается не популистский призыв к отбрасыванию любых критериев ценности ради идеалов участия, консенсуса и инструментализации искусства под эгидой бизнес-социальной эффективности (политика художественных НКО), а готовность последовательно отстаивать возможность поиска новых форм реализации политики освобождения, в которых будет отражаться борьба за создание новых форм общего, основанных на разрыве (негативности) с консенсуальными представлениями о творческих возможностях политики и эстетики.

Утверждение политики истины в искусстве в еще большей степени, чем в реальной политике, связано с разработкой различных стратегий репрезентации, всегда основанных на принципе острашения. Искусство сущностно отлично от прямого, непосредственного действия. Оно может включать в себя различные манифестации политических практик, но их существование на территории искусства всегда опосредованно, острашено. Эта необходимая доза отчуждения и конституирует пространство, которое, на мой взгляд, важно сохранять как пространство искусства.

Редукция художественного события к событиям реальной политики, повседневности или медиа существенно сужает возможности искусства как практики освобождающего политического становления и утверждает современную эстетизацию/медиализацию любого политического события.

Для художественной системы (несмотря на все свои декларации, остающейся все такой же жесткой и иерархичной) «Оккупай» оказывается очень «удобным» субъектом аутсорсинга, как удобны для нее любые практики,

основанные на радикальном жесте антирепрезентации. Оно и понятно: если художник или политическое движение не обеспокоены вопросами саморепрезентации и протоколами участия, то об этом всегда позаботятся другие — мир не без добрых людей. Все это приводит к замешательству, характерному для современного исторического момента — как в политике, так и в искусстве. И все же хочется надеяться, что «Оккупай» (и его динамичные отношения с современным искусством и публичной сферой) останется в истории не просто как яркий симптом современной кризисной ситуации, а создаст импульс для преодоления этого кризиса.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Берлинская биеннале, как никакая другая, завязана на верхушку власти современной художественной системы: ее проводит Кунстверке, в совет которой входит Клаус Бизенбах — ведущий куратор МоМА, и помимо него еще ряд самых уважаемых представителей мира искусства.

² К примеру, в 90-е российские шахтеры достаточно часто проводили «оккупации» в форме палаточных городков в самом центре Москвы.

³ Лозунг «Стань никем, не требуй ничего, оккупируй все!», сформулированный коллективом *Tiqqun*, стал идеальным выражением специфики политизации нового поколения.

⁴ Полную видеодокументацию пьесы см. здесь: <https://vimeo.com/20148600>

⁵ O'Dwyer D. Before Nostalgia: The Whitney Biennial 2012 // <http://www.afterall.org/online/before-nostalgia-the-whitney-biennial-2012/>

⁶ Здесь было бы интересно проанализировать идеи Жана-Люка Нанси, изложенные им в книге «Истина демократии» (Nancy J.-L. *Vérité de la démocratie*. Paris: Galilée, 2008). Нанси говорит о современном искусстве как пространстве наиболее последовательного отстаивания радикальной демократической идеи.

⁷ Я благодарен Давиду Риффу, в диалоге с которым мне удалось формализовать ряд высказанных здесь идей.

Дмитрий Виленский

Родился в 1964 году в Ленинграде.

Художник, член рабочей группы «Что делать?». Живет в Санкт-Петербурге.

Дмитрий Голынкин-Вольфсон Берлинская биеннале — исторический бунт против художественной системы

7-я Берлинская биеннале
современного искусства.
«Забыть о страхе».
Куратор Артур Жмиевский.
Кунстверке, Берлин.
27.04.2012 – 01.07.2012

Биеннале в кризисную эпоху войн и революций

7-я Берлинская биеннале, по датам проведения отчасти совпавшая с 13-й «Документой» в Касселе и 9-й «Манифестой» в Лимбурге, сразу сделалась предметом ожесточенных споров и дискуссий как в международной художественной среде, так и в локальных критических сообществах. Чего только не говорили по поводу Биеннале, как только ее не оценивали в профессиональной прессе, новостных блогах или в устных комментариях! Предельно широкий диапазон критических суждений варьировался от панегириков до язвительных выпадов и гневного отторжения.

Очевидно, Биеннале претендовала стать не только поворотным событием для современного художественного процесса, но и своеобразным отчетным мероприятием. Политически ангажированные художники стремились продемонстрировать, насколько четко они отразили период роста протестных настроений (начатый «арабской весной» и продолженный движением «Оккупируй Уолл-стрит»), и спрогнозировать перспективы развития новых политических движений. Время проведения Берлинской биеннале совпало с переломным моментом, когда

практически полностью прошло головокружение от успехов революций в Тунисе и Египте и подиссяк восторженный энтузиазм от невиданной консолидации протестных движений, успешно оккупировавших площади и парки мировых мегаполисов.

Именно летом 2012 года в общественных настроениях воцарился осторожный скепсис относительно потенциального будущего ненасильственных протестов — или даже горькое разочарование в модернизационном ресурсе протестных движений и их способности реально влиять на принятие судьбоносных решений. Первоочередной задачей протестных акций 2011 года была борьба против нового раздувания финансовых пузырей и гигантских государственных инвестиций в банковский сектор. Однако сокрушительная критика господствующей экономической политики со стороны протестных групп оказалась малорезультативной. Очередные витки долговых кризисов и непопулярные меры для их разрешения повлекли за собой рост безработицы, прекаризацию, увеличение имущественного неравенства, а также утрату уверенности креативного класса в завтрашнем дне и обеспеченном материальном благополучии.



Иоанна Райковская
«Рожденная в Берлине», 2012. Фото Иоанны Райковской и Эндрю Диксона

Требования гражданских и политических свобод, озвученные на площади Тахрир в январе 2011 года или на Болотной площади — в декабре, парадоксально быстро обернулись новыми законодательными ограничениями и ужесточением политики правящих режимов. Так, в России лето 2012 года ознаменовалось принятием поправок к закону о митингах (вводящих многотысячные штрафы за участие в несогласованных уличных акциях) и уголовным преследованием ряда политических и художественных активистов. Эскалация вооруженного конфликта в Сирии; попытки экстрадиции Джулиана Ассанжа в Швецию с последующей выдачей США и возможным пожизненным сроком за разглашение секретной информации; многомесячное тюремное заключение участниц группы Pussy Riot, завершившееся обвини-



Халед Джаррар
«Государство Палестина. Штамп в паспорте», 2012. Фото автора

тельным приговором (с точки зрения сетевой интеллигенции возвращающим российское общество в эпоху средневековой инквизиции) — такова депрессивная политическая обстановка, на фоне которой проходила Берлинская биеннале.

Таким образом, Биеннале была обречена стать обобщающей диагностикой современности — не столько художественной программой, сколь проектом политических преобразований. Такой проект балансирует прямо на грани между надеждой и отчаянием, подавленностью и решимостью, бессилием и отвагой, одиночеством и общностью. Симптоматично, что делать Берлинскую биеннале пригласили не практикующего куратора (который попытался бы объективно оценить ситуацию с позиции эксперта), а польского художника Артура Жмиевского, известного своими провокационными работами и субъективным взглядом на мировой художественный процесс.

Жмиевский зарекомендовал себя тотальной нетерпимостью к лицемерию корпоративно-менеджерской элиты, заправляющей современной художественной системой. Кроме того, он известен бунтарским отрицанием норм политической корректности, которые, по его мнению, стесняют индивидуальную свободу творческого самовыражения. Кажется, Жмиевский — наиболее оптимальная фигура для подготовки новаторской биеннале, не столько отображающей фактическое положение дел в нынешней художественной ситуации, сколько превращающей эту ситуацию в узел неразрешимых социальных конфликтов. При этом Жмиевский сознательно выстроил свою кураторскую тактику в достаточно нетрадиционном ключе. Он декларативно отказался от включения в экспозицию завершенных и самостоятельных художественных проектов и вместо этого скомпилировал выставочную часть из феноменов и реалий, относящихся к сфере актуальной политики.

Не стоит забывать, что сам Жмиевский выступает в амплу политического арт-активиста и принадлежит к кругу левой польской интеллигенции, объединенному вокруг журнала *Krytyka Polityczna*. Основным со-куратором Жмиевского стала Иоанна Варша, основатель независимой платформы «Фонд Лоры Пал-

мер» и куратор социально-критических проектов, посвященных положению этно-культурных меньшинств в Польше (например, изучение быта и обычаев вьетнамской общины в Варшаве). В качестве почетных коллег Жмиевский позвал группу «Война», прославившуюся эпатажными и задиристыми акциями и ныне находящуюся на нелегальном положении по причине заведенных на нее (и до сих пор не закрытых) уголовных дел. Точнее, со-кураторами Жмиевского стала не вся группа «Война», а ее петербургская фракция: Олег Воротников (Вор), Леонид Николаев (Леня Ебнутый), Наталья Сокол (Козленок) и Каспер Ненаглядный Сокол, трехлетний сын Вора и Козленка, пожалуй, самый молодой на данный момент куратор художественного события европейского уровня.

Безусловно, назначение «Войны» со-кураторами Биеннале выглядит эффектным символическим жестом, придающим выставочной программе высокий градус эстетического и поведенческого радикализма. Однако вопреки ожиданиям заинтригованной публики, присутствие «Войны» было чисто номинальным: им отвели престижную, но достаточно пассивную роль почетных свадебных генералов. Фирменный стиль группы «Война» — брутально разрушительный арт-активизм на грани уголовного правонарушения — оказался этически неприемлем для представительного художественного мероприятия, спонсируемого из муниципального бюджета.

Разговоры о недосказанном

Казалось, что при отборе художественных проектов Жмиевский руководствовался не только абстрактной кураторской логикой, но (в первую очередь) индивидуальной художественной интуицией. Экспозиция Биеннале смотрелась как органичное художественное высказывание самого Жмиевского, содержащее базовые элементы его творческой манеры и обыгрывающее его излюбленные политические мотивы, визуальные коды и риторические приемы. Своей сценарной драматургией Биеннале напоминает многочисленные поздние работы Жмиевского, такие как «Они» (*Them*, 2007), «Демократии» (*Democracies*, 2009) или «Катастрофа» (*Catastrophe*, 2010).

Продуктом художественной активности здесь становятся не автономные объекты, а

детальные социологические исследования, осмысляющие общественную реакцию на политические разногласия и происшествия. Прибегая к документальной съемке или включая в свои работы кадры из исторических хроник, Жмиевский изображает лобовую конфронтацию идейно непримиримых социальных голосов. Ради отстаивания своего выстраданного жизненного кредо персонажи его работ нередко разражаются тенденциозными и шокирующими репликами или совершают этически сомнительные поступки.

Жмиевский намеренно предоставляет право голоса носителям одиозных и политически некорректных воззрений, поставленным в условия неизбежного антагонизма, классового или социального противостояния. В «Они» это категорически враждебные друг другу сегменты польского общества: националисты, католики, сионисты и левая социалистическая молодежь. В «Демократиях» — коллективные тела, организованные участниками массовых демонстраций (как правого, так и левого толка, как освободительных, так и реакционных). В «Катастрофе» — ошеломленные масштабами национального горя представители обычно не сообщающихся социальных сословий, собравшиеся в Варшаве на похороны высшего польского руководства, погибшего в результате трагического крушения самолета правительственной делегации под Смоленском 10 апреля 2010 года.

Принцип многоходового социального исследования был использован Жмиевским и при подготовке Берлинской биеннале. Ее проведению предшествовали многочисленные кураторские поездки в Египет, Тунис, США, Испанию, Венгрию и Исландию — не столько с целью осмотра мастерских художников, галерейных коллекций или музейных запасников (что предписано привычным регламентом кураторского исследования), сколько ради встреч с рядовыми участниками протестных манифестаций и харизматичными политическими лидерами. Этапами социально-политического исследования, которым сосредоточенно занимались Жмиевский и его кураторская команда, стали развернутые интервью и обстоятельные беседы с левыми интеллектуалами, уличными

арт-активистами и обычными участниками протестных стычек с полицейскими.

Жмиевский — опытный интервьюер. Доказательством его мастерства служит богато иллюстрированный сборник разговоров с актуальными польскими художниками (Павлом Альтхамером, Катажиной Горна, Збигневом Либерой, Иоанной Райковской и другими). Книга «Дрожащие тела», изданная в 2011 году при содействии берлинской стипендиальной программы DAAD, по сути, канонизирует методику интервьюирования, предложенную Жмиевским и ставшую его индивидуальным почерком.

По ходу опроса он задает как бы случайные, сторонние вопросы, постоянно отвлекаясь на побочные темы или на биографические частности, уходя от основных сюжетных линий беседы. Заметим, что его стратегия интервьюирования кардинально отличается от методов, разработанных такими авторитетными арт-критиками и арт-менеджерами, как Ханс-Ульрих Обрист и Геральд Матт (бывший директор венского Кунстхалле, издавший несколько сборников интервью с мировыми художественными звездами). Обрист, расспрашивая художников об их субъективных пристрастиях, бытовых предпочтениях или деталях карьерного роста, стремится показать человека в виде завершенного эстетического проекта, определяющего мифологию эпохи и ее культурную доксу. Жмиевский же, напротив, пытается узнать у интервьюируемого что-то незначимое, эфемерное, трудно уловимое и для самого вопрошающего, и для того, кто нехотя или охотно отвечает на вопросы. Жмиевского интересует то скрытое и недосказанное, что незримо предопределяет нравственно-этические поиски художника и подстегивает его к радикальным сменам жизненных сценариев.

Многочисленные интервью, опубликованные в сборнике «Дрожащие тела», свидетельствуют о том, что для Жмиевского эстетическая репрезентация левой политики неотъемлема от религиозно-метафизической сферы и мистического опыта — отсюда его постоянные обращения к метафорам мученичества, искупления и преображения. Для Жмиевского (как и для многих других польских художников его поколения) физиологи-



Проект *Breaking the News*, 2012. Фото Томаса Рафы

ческий натурализм и страдания плоти уже содержат в себе сакрально-символические смыслы. В свою очередь, горизонт священного смыкается с греховными и низменными телесными переживаниями. Повседневные социальные практики, занимающие польских художников, могут быть осмыслены только в (квази)религиозной оптике, предполагающей столкновение — и взаимопроникновение — возвышенного и мирского, сакрального и профанного, нездешнего и земного.

В этом смысле показательно интервью с Катажиной Горна. На примере этого материала, а также фотографических серий художницы «Мадонны» (*Madonnas*, 1996–2001) и «Десять девственниц» (*Ten Maidens*, 1995) видно, что социальная идентификация женщины в посткоммунистической Польше основана на нечеловеческом ужасе перед биологическим детерминизмом, старением и одновременно на религиозной сублимации ее

страхов и упований. Того же эффекта совмещения историко-символического и плотского добивается сам Жмиевский в видео «Пятнашки» (*Berek*, 1999). Снятое еще в 1999 году, оно до сих пор подвергается цензурным гонениям и поэтому было выставлено автором в одном из залов Кунстверке. На видео запечатлен медленный, заторможенный танец обнаженных людей внутри газовой камеры бывшего нацистского концлагеря; нескладные, дряблые, заурядные человеческие тела, имитируя озорное веселье, на самом деле становятся проводниками неотступного, непереносимого ужаса. В 2011 году Гереон Зиверних, директор музея Мартин-Гропиус-Бау, был вынужден отреагировать на возмущенное письмо Германа Зимона, директора Новой берлинской синагоги, и потребовал убрать эту работу Жмиевского с выставки «Всегда рядом. Польша — Германия. 1000 лет искусства и истории», подготовленной куратором Андой Ротенберг.

Повторно экспонируя свое скандальное видео в рамках Берлинской биеннале, Жмиевский обращает внимание на попытки современных цензоров запретить изображение неотчужденного телесного проживания исторических катастроф.

Вместо традиционного каталога с подробным перечнем художников, списком их работ и поясняющими статьями Жмиевский решил опубликовать полновесное собрание интервью, записанных во время его кураторских поездок. Объемный том, озаглавленный «Забыть о страхе» (этот призыв стал главным девизом Биеннале), содержит пространные диалоги Жмиевского с Марио Ренци и Кристианом Болтански, с Антанасом Мокусом, бывшим мэром Боготы, и Галит Эйлат, директором Израильского центра цифровых искусств в Холоне, с Ленией Ебнутым из группы «Война» и с венгерским театральным режиссером Арпадом Шиллингом, который в 2008 году отказался от профессиональной режиссерской карьеры и занялся искусством социальных интервенций, задавшись целью смягчить враждебные отношения между цыганским меньшинством и коренным венгерским населением. В предисловии к этой антологии художественно-активистских и политических заявлений Жмиевский выдвигает безапелляционное требование к современному искусству — полностью забыть о каком-либо страхе. Тем самым он лаконично формулирует программу максимум социально ангажированного искусства, которое «без страха и упрека» пытается занять место политики, взваливая себе на плечи бремя проведения эпохальных политических реформ.

Проекты, отобранные на Биеннале, относятся к категории протестного искусства, названной самим Жмиевским «прикладным социальным искусством». Жмиевский патетично заявляет, что делает кураторскую ставку не на объекты искусства, которые «изготавливаются по заказу, транспортируются, страхуются с тщательным соблюдением авторских прав, а также инсталлируются и демонтируются», а на искусство протеста, которое «не резонирует впустую и не осуществляет псевдокритики, но является по-настоящему трансформативным и созидательным». В трактовке Жмиевского «искусство властно именовать и

объяснять, вторгаться в механизмы культуры, оказывать давление на элементы социальной структуры, превращая их в артефакты (произведения искусства)». Таким образом, он понимает прикладное социальное искусство как когнитивную процедуру, предназначенную для производства и передачи знаний, свободного и неподконтрольного распространения информация.

Искусство оккупирует политику

Предложенная Жмиевским модель прикладного социального искусства отвергает рыночные установки художественного творчества на производство законченного материального объекта, дорогостоящей и самоценной вещи. Продуктами такого беребоъектного искусства могут быть и документальная хроника протестной акции, и ситуационистский дрейф, и дискуссионный семинар или нестандартный политический саммит, и реенактмент исторического события, и даже оккупация символически значимого участка публичного пространства. Кроме того, процесс производства прикладного социального искусства, нередко анонимный, исключает (пост)романтический миф о ценностной иерархии между фигурой художника-демиурга (со всеми его профессионально-цеховыми масками) и противопоставленными ей фигурами самоучки и дилетанта.

Агентом-производителем социального искусства, чаще всего коллективного и неавторского, может выступить любой зритель или активист вне зависимости от его культурных компетенций или идеологических убеждений. На основе партиципаторных практик любой посетитель Биеннале мог внести вклад в построение общей эмансипаторной платформы. Так, по замыслу Антанаса Мокуса, каждому желающему предлагалось сдать кровь прямо в одном из залов Кунстверке, чтобы символически повлиять на сокращение наркотрафика в Латинской Америке и связанных с ним убийств и жестокостей. Прикладному социальному искусству, ратующему за ценности низовой демократии, трудно найти масштабную спонсорскую поддержку у неолиберальных культурных институций. Поэтому такие проекты, как правило, оказываются мало-



Лукаш Суrowец
«Берлин-Биркенау», 2012
Фото Здравки Байович

бюджетными или вообще безбюджетными (на что сетует белорусская художница Марина Напрушкина, говоря, что при такой системе оплаты художнического труда ей придется принимать участие, как минимум, в двух биеннале в месяц).

В сборнике «Забыть о страхе» опубликован трактат Игоря Стокфиевского, также принадлежащего к сообществу *Krytyka Polityczna*. По мнению Стокфиевского, искусство приобретает истинное политическое измерение только когда отказывается поддерживать

идейный и эстетический консенсус и решается стать прямым политическим действием, направленным против оппортунизма и конформистских ценностей художественной системы. Кстати, Институт пространственных экспериментов, возглавляемый Олафуром Элиассоном, в качестве одной из программ Биеннале предоставил поощрительную стипендию политике, активно действующему в сфере энвайронменталистики и городского планирования. Безусловно, Жмиевский всецело разделяет такие радикальные взгляды на политизацию



Проект «Ключ Возвращения», 2012

искусства, и в этом кроется уязвимое место его кураторской концепции. Если искусство претендует полностью подменить собой политику, бесповоротно трансформироваться в политический жест, то готово ли оно окончательно порвать со всеми режимами и законами эстетической репрезентации? Не окажется ли такая героическая политизация лишь голословным заявлением?

Во время работы Биеннале нижний этаж Кунстверке был целиком предоставлен уличным политическим активистам (участникам движений *indignados*, «Оккупируй Берлин», «Оккупируй Франкфурт» и «Оккупируй Уолл-стрит» и другим). По воле куратора территория биеннале была оккупирована неистовыми *indignados*, которые изучали эстетику сопротивления не (только) в университетских аудиториях, но (в первую очередь) в уличных столкновениях с карательными силами правопорядка. Окруженные самодельными изделиями низового авангарда, активисты про-

тестных движений готовили на полевой кухне (сооруженной на скорую руку в соседней подсобке) и ночевали в палатках, специально разбитых для них прямо в здании Кунстверке.

Каждый день активисты собирались на оживленные ассамблеи, где, следуя логике низовой демократии (обходящейся без выборов лидеров), любой из числа «оккупантов» или зрителей мог завладеть «микрофоном» и высказать свои претензии или соображения, сколь бы абсурдными и неприемлемыми они не казались большинству слушателей. Во время нескончаемых ассамблей активисты затрагивали широчайший круг насущных вопросов, от бытовых неурядиц до гипотетического будущего Европейского Союза. Перенеся оккупацию публичного пространства в музей, куратор предложил зрителям не наслаждаться визуальной информацией, а пережить конститутивный опыт гражданского самосознания. Кроме того, посетители Биеннале могли по своему усмотре-

нию разрисовать стены Кунстверке — и уже через несколько дней после официального открытия они были буквально испещрены агитационными призывами, пропагандистскими шаржами и злободневными граффити.

Именно такой перенос брутального уличного активизма в стерильный белый куб спровоцировал большого всего нападков и упреков (подчас справедливых, подчас не совсем) в адрес Жмиевского. Если политических демонстрантов, социальных и экологических активистов, обученных рисковать собой в уличных баталиях, пересадить в оранжевые условия музея (под патронаж художественной системы, где им априори ничего не грозит), не окажется ли такой протест чем-то игрушечным и прирученным? Не станут ли активисты частью развлекательного шоу для пресыщенного буржуазного потребителя? И насколько система современного искусства, в которой минимизированы все факторы риска, способна воспитать в художнике принципиальность и бесстрашие, необходимые в настоящей политике для улаживания конкретных конфликтов и распрей?

Согласно Жмиевскому, основные функции социального искусства состоят в достижении мгновенной эффективности (искусство становится «инструментом познания науки и политики» и уверенно вторгается в эти «чуждые для нее поля»), конструировании убедительных исторических нарративов, включении художника в активистскую деятельность и актуальную политическую борьбу, а также неотчужденном переживании художником болезненных социальных проблем. Искусство делается эффективным, когда инструментализирует собственную автономию.

Показательный пример того, как из визуального материала возможно выжать максимум эффективности — коллективный проект *Breaking the News*, занявший целый этаж Кунстверке. На развешенных мониторах безостановочно транслировался документальный материал и кадры хроник, фиксирующие всевозможные ипостаси гражданского сопротивления и формы протестных движений в различных географических регионах. В проекте фигурировали шопинг-бунты в Лондоне и полуобнаженные *FEMEN* на колокольне Со-

фийского собора, революция в Египте и бои в секторе Газа, уличные мятежи в Афинах, оккупация пространства перед Рейхстагом и отчаянные демарши белорусской оппозиции. Подробная мозаика актуальных противостояний была составлена из работ политических документалистов: Дэвида Райха, Томаша Рафы, Лукаша Конопки и других. Композиция этой документальной фрески наводила на мысль, что подлинной эффективности политическое искусство достигает в том момент, когда бесповоротно отрекается от художественного вымысла и приравнивается к видеодокументации, достоверной и одновременно эмоционально заряженной.

Боль прикосновения к истории

Исторические нарративы, которые безжалостно — и порой бесстрашно — эксплуатирует Жмиевский, связаны с двумя трагическими событиями XX века: Холокостом и арабо-израильским конфликтом. Выказывая неприкрытые симпатии к палестинскому сопротивлению и в то же время сохраняя приверженность польским национальным фобиям, связанным с Холокостом, Жмиевский разоблачает показушную риторику политической корректности и диктуемое ей стыдливое замалчивание исторических травм. Так, палестинский художник Халед Джаррар в рамках Биеннале изготовил штамп несуществующего палестинского государства и ставил его в паспорт всем желающим (заранее предупредив, что наличие такого штампа может привести к отказу во въезде на территорию Израиля или аннулированию паспорта). Немецкая почта выпустила около двух тысяч марок с изображением этого штампа, отныне беспрепятственно циркулирующего по миру и напоминающего о перипетиях борьбы палестинского народа за национальную и политическую независимость.

Память о травме, по мнению Жмиевского, не вытесняется, не пристегивается к высоким символическим абстракциям и не сублимируется в отвлеченных метафорах и аллегориях. Наоборот, она тяготеет к материализации — иногда в виде монументальных объектов, иногда в форме чего-то мимолетного, эфемерного. Так, во внутреннем дворике Кунстверке (неподалеку от респектабельного артистиче-



Антанас Мокус
«Кокаиновая машина», 2012
Фото автора

ского кафе) был установлен гигантский, весом в тонну и длиной девять метров, макет ключа. Этот масштабный объект, выкованный беженцами из лагеря Айда возле Вифлеема, был назван «Ключом Возвращения» (*Key of Return*, 2012). В Берлин его доставили специально на время проведения Биеннале — в качестве эмблемы-памятки о насильственных депортациях палестинцев с принадлежащих им территорий.

Начиная с осени 2011 года и вплоть до весны 2012 года, поляк Лукаш Суrowец высаживал в публичных парках Берлина Трептов и Шпандау, а также в садах возле образовательных учреждений, саженцы берез, выращенных на месте, где когда-то располагался Освенцим. Кроме того, верхний этаж Кунстверке был заставлен пластиковыми горшочками с крошечными саженцами. Любой посетитель Биеннале мог захватить один из

горшочков с собой — при условии, что будет заботиться о нем и беречь как живое, органическое напоминание о том непереносимом ужасе, вместить который не способен ни один официозный монумент из камня, стекла или бетона.

Жмиевский нередко выражает озабоченность тем, что исторические травмы, будучи непроработанными и неизжитыми, чреваты негативными последствиями в настоящем (например, резким снижением толерантности, усилением националистических и ксенофобских взглядов, кризисом мультикультурализма). В рамках Биеннале чешский художник Мартин Зет организовал в одном из помещений Кунстверке пункт приема аудиозаписи бывшего берлинского сенатора Тило Саррацина «Германия. Самоликвидация». Проект Зета предполагал добровольную сдачу книг Саррацина ради их дальнейшей переработки на записные книжки и блокноты. Однако пресса огульно обвинила художника в разжигании вражды и нетерпимости и даже стала сравнивать его инициативу с показательным сожжением нацистами вредных книг на площади Бель-Пляц в 1933 году.

Помимо Кунстверке Жмиевский дислоцировал Биеннале еще на нескольких городских площадках, превратив их в своеобразные экспериментальные лаборатории и исследовательские центры для разработки моделей коллективного сотворчества профессиональных художников и неподготовленных зрителей, утверждающего свободную нерыночную солидарность арт-активистов на основе прямой демократии присутствия. Так, в церкви Святой Елизаветы под руководством Павла Альтхамера прошел многодневный «Конгресс рисовальщиков» (*Draftsmen's Congress*, 2012). На стенах и полу церкви, плотно обернутых белой бумагой, граффитисты наравне со зрителями Биеннале и случайными прохожими увлеченно выводили (с помощью разбросанных повсюду мелков, карандашей и красок) пропагандистские карикатуры или собственные утопические видения будущего.

По проекту голландского художника Йонаса Сталя в «Софиензале» состоялся двухдневный саммит: на нем заседали уполномоченные представители организаций, которые с точки зрения международного законодательства и

дипломатических договоренностей считаются экстремистскими или даже террористическими (например, «Аль-Каида», ИРА, ХАМАС, «Хезболла»). Кроме того, Жмиевский объявил открытый прием заявок, стимулировав художников со всего мира — вне зависимости от карьерных достижений — присылать досье с работами, обязательно указывая политические взгляды (правые или левые, консервативные или либеральные, реакционные или прогрессистские, шовинистические или феминистские). При содействии медиа-активиста Пита Шульца поступившие досье были организованы в обширную и общедоступную справочную базу по типу «Википедии». Неслучайно названный *ArtWiki*, этот энциклопедический архив современного искусства (где данные систематизированы исходя из политических ориентаций художников) на данный момент находится в стадии постоянного пополнения.

Но главный «нерв» кураторской работы Жмиевского заключался в упоре на неотъемлемую историчность социального искусства. В его представлении история закаляет, выковывает или калечит человека, но и сам человек, делаящий историю, безоглядно вторгается в нее — старается исправить ее изъяны и ошибки, физически приобщается к ее плавному движению или скачкам, воспринимает ее как мученический и жертвенный телесный опыт. Собственно, о материально-телесном аспекте такого вхождения в историю (и о неминуемом комплексе страдания и искупления, сопровождающем прикосновение к ней) повествует фильм Иоанны Райковской «Рожденная в Берлине» (*Born in Berlin*, 2012), который демонстрировался в огромном, похожем на ангар, зале Академии искусств на Паризер-плац.

Художница предельно откровенно рассказывает, как она решила родить дочку в Берлине, чтобы пренатально приобщить ее к легендарно-героическому массиву берлинской истории (сцены родов, занимающие большую часть фильма, решены в подчеркнуто натуралистическом ключе, без каких-либо цензурных ограничений). Замысел Райковской натурализовать свою дочь внутри берлинской истории закончился трагической неожиданностью: у восьмимесячной Розы врачи диагно-

стировали редкое заболевание — ретинобластому. В интерпретации Жмиевского болезнь, поразившая маленькую Розу, была свидетельством неразрешимого столкновения Востока и Запада, истории и забвения, биологии и культуры.

В 2011 году, буквально сразу после лондонских шопинг-бунтов, Ален Бадью публикует книгу «Пробуждение истории», где определяет современную протестную эпоху как период возвращения в историю. Он выдвигает и обосновывает понятие «исторический бунт», означающее мгновенную актуализацию множества исторических возможностей и альтернативных сценариев развития, которые ранее были приостановлены или временно отложены. Кураторская деятельность Жмиевского может быть названа историческим бунтом против системы современного искусства, реализующим разнонаправленные (ранее отвергнутые или упущенные) варианты ее реформирования и формального усовершенствования.

Вопрос в том, каковы будут последствия такого бунта: станет ли само искусство политикой? Или же оно предъявит собственную автономную систему, ставящую акцент на ценностях горизонтальной демократии? Или же заново растворится в громоздких системных играх и согласованиях? Биеннале под кураторством Жмиевского говорит нам прямо и без обиняков одну очень важную вещь: сегодня подлинный мятеж против художественной системы предписывает забыть о страхе и обратиться к художественной среде (или политической власти) с неудобными, раздражающими и прямолинейными вопросами.

Дмитрий Голышко-Вольфсон

Родился в 1969 году в Ленинграде.
Эссеист, поэт и историк культуры.
Член редакционного совета «ХЖ».
Живет в Санкт-Петербурге.

Ольга Копенкина

Искусство администрирования протеста

7-я Берлинская биеннале современного искусства.
«Забыть о страхе».
Куратор Артур Жмиевский.
Кунстверке, Берлин.
27.04.2012 – 01.07.2012

7 OCCUPY BIENNALE

Empört euch!

REVOLUTION!

Anastrophe

THIS IS NOT
THIS IS NOT

Вид зала Кунстверке

В одной из видеоработ Артура Жмиевского мы видим самого художника, пытающегося убедить реального человека обновить на руке выцветшую татуировку с номером узника концлагеря. В его же работе «Пятнашки» (Berek, 1999) полностью обнаженные люди играют в пятнашки в помещении, похожем на газовую камеру...

Наряду с подобными жестами нарушения конвенциональной этики (художника не раз обвиняли в фашизоидности и психологическом насилии) и попытками апроприировать целый исторический нарратив, Жмиевский привлек к себе внимание оригинальной концепцией политического искусства, ставшей в художественном мире предметом широкого обсуждения. В интервью, посвященном его программному тексту «Прикладное социальное искусство»¹, Жмиевский объясняет «жестокость» своих социальных экспериментов реакцией на дискурсивную слабость современного искусства, его неадекватность в «производстве политического знания» по сравнению с тем, как справляется с этой задачей, например, социология или антропология.

Подобное представление о неспособности искусства напрямую влиять на реальность (как и то, что закономерным выходом из этого является вторжение в пространство политического) уже давно стало общим местом в художественных дебатах. При этом до сих пор так и не нашла своего разрешения затянув-



Воркшоп по изготовлению протестных баннеров

шаяся дискуссия о сложном взаимодействии эстетического и политического (пресловутые «режимы» этики и эстетики Рансьера), об автономии искусства и ответственности художника. Она лишь привела к общей фрустрации, играющей на руку консервативному истеблишменту, который пытается оправдать сокращения финансирования культуры, а также антрепренерам от искусства, ищущим новых форм капиталовложений. В этом смысле позицию Жмиевского можно понять как месть: персональные трагедии и социальные кон-



Лагерь движения «Оккупай» на Берлинской биеннале

фликты используются им как пространство для художественной интервенции, реанимирующей главную ценность искусства — потенциальную автономию, в том числе и по отношению к таким вековым «оковам», как стыд и чувство вины. Таким образом, назначение художника главным куратором 7-й Берлинской биеннале вызвало у многих оправданные опасения, что проект станет продолжением его художественных экспериментов по испытанию на прочность границ этики и эстетики.

В тексте кураторской программы Жмиевский объявил Биеннале пространством активизма и прямого действия — «перформанса политики», заявив что выставка более не является конечной формой репрезентации художественного продукта. С его точки зрения, одна лишь демонстрация критической пози-

ции — «пустой жест», которому он противопоставляет искусство «создания реальности» и генерирования события. Художникам было предложено использовать Биеннале как повод для проявления прямой гражданской активности: например, собрать тираж книг расиста Тило Саррацина «Германия. Самоликвидация» и прилюдно его уничтожить (проект Мартина Зета); или построить на Фридрихштрассе «Стену мира» — как акт критики сегрегации и джентрификации иммигрантского района Кройцберг (проект Нады Прли); или поехать в Минск и на рассвете прогуляться по городу с группой местных активистов — как акт критики диктатуры Лукашенко (видео Павла Альтхамера); или же нарушить статус-кво в репрезентации Холокоста («Пятнашки» самого Артура Жмиевского). Наряду с этим Жмиевский и его со-кураторы — Иоанна

Варша и российская группа «Война» — пригласили к участию в Биеннале не-художников: например, бывшего мэра города Богота Антанаса Мокуса, известного использованием художественных стратегий в губернаторской практике, или — жителей лагеря палестинских беженцев Айда с Западного побережья реки Иордан в Израиле с акцией, манифестирующей их право проживания на оккупированных территориях. Кураторы поставили перед собой две задачи, выполнить которые нужно было одновременно: представить на Биеннале реализованные в пространстве политического художественные проекты и «выставить» прямые политические акции. Таким образом, работы должны были стать событием одновременно политического и эстетического значения, при этом избегая как эстетизации политики, так и политизации эстетики — ловушек, в которые часто попадают подобные выставки.

Зрителю биеннале, на первый взгляд, ничего собственно и не предлагала — лишь опыт пассивного созерцания политических времён и опыт интерактивности в заданных временных параметрах выставки. Однако при ближайшем рассмотрении становилось понятно, что сутью Биеннале была явная апология событийности (жанр Биеннале так и был обозначен: «Репозиторий событий»). Вопрос «что же собственно является событием?» вообще можно отнести к числу главных вопросов нашего времени.

Уже давно замечено, что в наше время любая форма эстетической событийности инструментализируется неолиберальной идеологией и теряет свой потенциал. Если раньше «активистские» практики в искусстве появлялись в тени официальных политических партий (коммунистических, социалистических или анархистских), то современное искусство сопротивления формируется внутри неолиберального порядка. Поэтому общепринятое мнение, будто в современном мире нет места политическому искусству, поскольку трудно провести водораздел между официальным искусством и позицией сопротивления, не лишено основания². И все же эстетика и практи-

ка сопротивления продолжают привлекать художников, даже если они и не принадлежат к какой-либо политической партии³, как продолжают интересоваться их и феномены «революционных практик» искусства 60-х. Но здесь надо помнить: искусство Эмори Дугласа из «Чёрной пантеры» или коллектива графиков «Мадам Бин» родилось вне системы либерального государства — на руинах новой левой идеологии и гражданского сопротивления 60-х. В рамках искусства их протест был направлен против модернистской традиции и исходил из осознания необходимости революционизирования не только формы, но и содержания искусства. Но как сегодня распознать границы между подлинным искусством сопротивления и искусством, ангажированным неолиберальными институтами типа биеннале и музеев современного искусства?

В качестве критерия радикальности позиции Ален Бадью предложил термин «субъективная детерминация». В художественной сфере он означает верховенство презентации над репрезентацией, что происходит из осознания противоречия между аффирмативностью предъявления принципов и результатами борьбы, которые часто оборачиваются полной противоположностью ее целям и принципам. Подлинная политическая позиция не предполагает захвата власти. Это искусство чистого существования, самого процесса становления, а не его результата.

В этом контексте присутствие на Биеннале работы Иоанны Райковской «Роденная в Берлине» (*Born in Berlin*, 2012) кажется особенно уместным. Художница создала автобиографический фильм, в деталях документирующий историю ее пребывания в Берлине, совпавшего с беременностью, а затем и рождением дочери Розы. Сам факт, что в Берлине художница оказалась в рамках организованной Биеннале резиденции и что ее проект оказался тождественным опыту проживания, который обернулся беременностью и материнством, — в политическом нарративе выставки все это оказывается именно моментом презентации (в прямом смысле слова), то есть празднованием самого бытия. Событие выставки — это событие рождения человека. Фильм, впрочем, имеет неожиданную развязку: у родившейся де-

вочки была диагностирована редкая болезнь, способная привести к слепоте. Из этого Жмиевский в кураторском тексте делает выводы: новорожденная Роза отказывается принять навязанный ей политический нарратив, а именно — ее рождение в Берлине. И хотя трудно согласиться с желанием куратора (что типично для Жмиевского художника) интерпретировать чужую жизнь как метафору выставочного проекта, сложно сопротивляться соблазну увидеть в этом заключении доказательство мысли Бадью: в неопределенности и непредсказуемости развития заключается риск и откровение поступка.

Именно за готовность идти на подобный риск Берлинская биеннале и подверглась острой критике. Вот лишь короткий список критических штампов из рецензий, опубликованных буквально на следующий день после открытия: «валидация политической позиции художника в ущерб эстетике», «инсценировка конфликтов в искусственно созданных условиях», «какофония голосов», «ложные дихотомии (действие-бездействие, объект-перформанс)» и т.д. Критики запутывались в выражениях с непроясненными смыслами и связями слов: «искусство для протеста», «искусство протеста», «протест в искусстве»... Казалось, никому не было интересно разбираться с каждым проектом отдельно и понаблюдать за процессом (а чтобы понять и оценить замысел кураторов, нужно было провести на Биеннале как минимум неделю). Еще до открытия не только критики, но и местная художественная и активистская среда подвергла каждый шаг кураторов беспощадному денонсированию: от объявления открытого приема заявок на участие в биеннале и отсутствия (практически до самого открытия) окончательного списка художников (или точнее, кураторского безразличия к его отсутствию), до приглашения не-художников⁴ и групп активистов движения «Оккупай». Последнее, впрочем, требует специального анализа.

Пожалуй, самой противоречивой задумкой Жмиевского и Варшы был проект «Ок-

купируй биеннале». Представителям различных социальных движений Германии, Испании и США (*indignados*, «Оккупируй Уолл-Стрит», *Democracia real YA!* и другим) было предложено «оккупировать» первый этаж главной площадки Берлинской биеннале, Кунстверке, и развернуть там свои информационные бюро и штаб-квартиры. Однако, пытаясь реализовать идею пространства для «коллективных переговоров, дебатов и принятия решения» (как сказано в кураторском тексте) — процесса открытого и свободного от администрирования со стороны официальных политических институций — кураторы, казалось, совершали ошибку, характерную для подобных политических выставок: своим жестом они как бы подменили опыт реальной борьбы ее созерцанием. С другой стороны, было очевидно, что проблема зрительского восприятия кураторов не волновала, а важным для них было новое определение искусства, позиционирование художников и кураторов (а также, возможно, и зрителей) по отношению к понятиям «политическое» и «автономия искусства», а также социальный эффект этого позиционирования.

И в самом деле, за последний год в связи с революциями «арабской весны» и формированием движения «Оккупируй Уолл-Стрит» произошло то, что политически ориентированные биеннале и выставки современного искусства пытались долгое время вообразить — свершился подъем гражданской активности масс. В летнее время энергия движения «Оккупай» пошла на убыль, и активисты переместились с шумных площадей в тихие парковые зоны для более спокойного обсуждения проблем и выработки будущей стратегии движения. Отсюда и идея Жмиевского — предоставить выставочное помещение в качестве квази-публичного пространства для собраний гражданских активистов. Конечно, исходная функция биеннале — выставлять произведения современных художников высокого класса — вызывала много вопросов. Главные из них можно сформулировать так: возможно ли представить опыт горизонтальности, столь активно пропагандируемый движением «Оккупай», в контексте биеннале, глубоко укорененной в разного

рода иерархий и зависимостей (художников от кураторов, кураторов от администрации Кунстверке и властей города, вложивших в проект девятую часть процентов средств)? Возможно ли вообще курировать или экспонировать протестные движения? Как в подобном проекте должна осуществляться связь с городским пространством? Ведь именно оно, а отнюдь не заповедный «репозиторий событий» Кунстверке, является естественным контекстом движения «Оккупай».

Нельзя сказать, что организаторы Биеннале были готовы к ответам на эти вопросы. По свидетельствам участников нью-йоркской группы *Occupy Museums*, генеральная ассамблея, которую пытались осуществить (или разыграть) активисты в халле Кунстверке, превратилась в объект экспонирования,

время от времени прерываясь визитами любопытных зрителей, включая кураторов-звезд, которые удалялись через пять минут, разочарованные скучным зрелищем «горизонтальных» дискуссий. Социальные процессы, как правило, очень медленны и бессобытийны — тем более по сравнению с практиками современного искусства. Из-за непонимания кураторами этой специфики социального действия Кунстверке превратился в нечто наподобие активистского «зоопарка», или, по выражению участников проекта «Оккупируй биеннале», «перформативного политического цирка». При этом кураторы хотя и часто присутствовали на собраниях ассамблеи, но ограничивали свою роль молчаливым наблюдением за происходящим.

Проект «Ключ Возвращения», 2012





Марина Напрушкина «Самоуправление», 2012

И все же халле в Кунстверке разительно отличалась от набивших оскомину *media lounge* — общественно-информационных центров, которые стали необходимым компонентом всех музеев и центров современного искусства. Эти зоны, где зрители могут встречаться и вступать в диалог с организаторами выставок и художниками или же обмениваться друг с другом информацией, как правило, располагаются между выставочными залами или в музейных вестибюлях, и всегда маркируются особым дизайном, цель которого — нести «месседж». Главным в оформлении таких пространств, как правило, оказывается цвет стен (оранжевый был особенно в моде в начале нулевых) и дизайн стульев. На Берлинской биеннале основными принципами организации пространства

для ассамблеи, структуру и процедуру которой привезли с собой члены движения «Оккупай», были индустриальный *recycling* и функциональное распределение территории, наподобие того, что было в нью-йоркском Зукотти-Парке, где первоначально обосновалось движение «Оккупируй Уолл-стрит». Помещение было разбито на пространство для акций (коммуникации и дискуссий в рамках генеральной ассамблеи и «Автономного университета») и места, где располагались информационные бюро различных групп гражданских активистов. Цвет стен (сохранившийся с предыдущей выставки) — нейтральный серый — соответствовал их функции своеобразной доски объявлений, постоянного потока обновляемой информации, которая наносилась мелом прямо на их поверхность. Подходил этот цвет и для размещения политических плака-

тов, лозунгов и фотодокументации движения «Оккупай». Наконец, место ночевки активистов, их кухня и столовая, воркшоп по изготовлению протестных баннеров, место осуществления веб- и видеотрансляции, радио «99%» и т.д. — все это разместилось в заднем дворе. Туда же спонтанно выносились собрания сессии «Автономного университета», хотя иногда они перетекали во двор перед входом в Кунстверку с его кафе, изможденными официантами и зрителями, пришедшими посмотреть Биеннале.

Участие в проекте нью-йоркской группы *Occupy Museums*, казалось, должно было решить проблему семантической нестыковки идеи прямой акции, объявленной кураторами основным принципом Биеннале, с экспозиционным императивом, изжить который не дано никакому художественному мероприятию. Художники *Occupy Museums* не участвуют в выставках, но используют художественные средства для создания лозунгов и пропагандистских материалов своих акций. Одной из нашумевших акций *Occupy Museums* было вторжение в MoMA с целью обратить внимание общественности, как сильно проходившая в то время выставка модерниста и коммуниста Диего Риверы противоречит тому, чем MoMA является в настоящий момент — инструментом пиара крупного бизнеса и богатых коллекционеров. Много внимания привлекли и акции солидарности группы с базирующимися рабочими аукциона Сотбис⁵. Однако в рамках Берлинской биеннале художники *Occupy Museums* столкнулись с навязанной кураторами установкой на производство событийности. Они, как и все участники Биеннале, были обязаны непременно производить оперативные акции, что, по сути, вступало в противоречие с принципом «горизонтальности», фундаментальным для организации всего движения «Оккупай».

Малопродуктивными оказались и сами условия участия в Биеннале — короткий и заранее predetermined срок пребывания художников, их слабая координация между собой, отсутствие ясного целеполагания (как у участников, так и у кураторов), а также

общая ситуация выставочного «паноптикума». В результате «Репозиторий событий» обернулся для *Occupy Museums* довольно стереотипным набором акций: начиная с неудачной попытки научить работников Биеннале — от технического персонала до кураторов — «горизонтализму» и заканчивая довольно безобидным повторением нью-йоркских акций в музее Пергамон (с использованием поддельных студенческих пропусков «Автономного университета») и перед зданием берлинского Музея Гуггенхайма. Почти все участники Биеннале отмечали, что главной неудачей всей затеи «Оккупируй биеннале» было то, что кураторы лишили жизнеспособности активистские движения, загнав их в прокрустово ложе выставочного администрирования. Пример тому — случай с художниками из движения *indignados*: когда они, участвуя в проекте Павла Альтхамера «Конгресс рисовальщиков» (*Draftsmen's Congress*, 2012), вышли за пределы отведенного им пространства и стали покрывать граффити фасад церкви Святой Елизаветы, кураторы Биеннале, испугавшись, обратились за помощью к полиции. Так, из катализаторов городской жизни и политических процессов, активистские группы превратились в объекты социального экспериментирования в духе проектов Жмиевского-художника. Здесь нельзя не согласиться с выводом одной из участниц *Occupy Museums* Блайт Райли, высказанном в частном разговоре: «Решение кураторов сделать себя представителями социально-политических движений с помощью курируемой «оккупации» — в специально отведенном для этого пространстве, с его системой ограничений и напряженными отношениями между «владельцами» и «захватчиками» — неизбежно делает такое представительство перформативным и символическим. Это может оказаться деструктивным для практики социальных движений».

И все же, в отличие от проекта «Оккупируй биеннале», работы некоторых художников, представленных на верхних этажах Кунстверке, восполняли недостаток связи между кураторской риторикой и практикой политичес-

кой выставки. Так, все три пролета лестницы, связывающей основное выставочное пространство с пространством генеральной ассамблеи, были покрыты графикой Марины Напрушкиной, посвященной будущему Беларуси без Лукашенко.

О творчестве этой художницы имеет смысл говорить отдельно, ведь она, как никто другой, выражает «политическое бессознательное» Берлинской биеннале. Как и работы Терезы Марголис и Иоанны Райковской, графику Напрушкиной можно смело отнести к явным удачам проекта. Напрушкина принадлежит к поколению художников — выходцев из европейской периферии, чье политическое воображение сформировалось под воздействием неолиберальной культурной политики Запада. Но за последнее время в формировании художницы большую роль сыграли реальные политические события в ее родной Беларуси — протестные выступления против результатов выборов в декабре 2010 года, в ходе которых многие белорусские активисты, лидеры оппозиционных партий и простые граждане подверглись насилию со стороны власти. В результате живущая в Берлине художница внесла серьезные коррективы в свое искусство. Не порывая с выставочной презентацией, она обратилась к тактике прямого действия, которая нашла выражение в сотрудничестве с неправительственной (полулегальной по белорусским законам) организацией «Наш Дом» из Витебска. Участвуя в выставках, Напрушкина стала использовать предоставляемые на осуществление проектов средства для создания печатной продукции — комиксов и графических иллюстраций политической хроники — и с помощью активистов «Нашего Дома» переправлять их в Беларусь. Работа, показанная на Берлинской биеннале, была вариацией графической новеллы, опубликованной в белорусской правозащитной газете «Самоуправление» (ее экземпляры были представлены на верхнем этаже Кунстверке)⁶.

Будучи примером столь недостающей на Биеннале связи между этикой, эстетикой и политической практикой, работа Напрушкиной в контексте выставки противостоит утопическому проекту «Движение за еврейское возрождение в Польше» (*The Jewish Renaissance*

Movement in Poland) израильской художницы Яэль Бартана, в основу которого, как известно, положена идея возвращения в Польшу 3 300 000 евреев. В Берлине этот проект был представлен общественным мероприятием — «Первым международным конгрессом Движения за еврейское возрождение в Польше» (*The First International Congress of the JRMiP*). Знаменательно, что обе художницы — и Напрушкина, и Бартана, заинтересованы одним и тем же феноменом — как утопические фантазии перерастают в реальные политические акции. Обе предлагают нарратив, исходная точка которого приходится на 2007 год, ставший для многих моментом конца утопий нулевых с их мифом экономического «чуда» еврозоны (им объясняли экономический подъем в Польше и даже пресловутую «стабильность» в Беларуси). Однако делают они это по-разному. Инициированное Бартана социально-политическое движение, несмотря на поддержку проекта активистами еврейских диаспор, реализуется лишь как событие художественно-символического характера в пространстве музейных и биеннальных выставок. В свою очередь работы Напрушкиной функционируют в физическом пространстве Беларуси (об этом на выставке свидетельствовали фотографии, на которых видны газеты, торчащие из почтовых ящиков) и напрямую связаны с практикой социальных движений. Таким образом, искусство Напрушкиной является одновременно и событием искусства и событием политической реальности.

В свою очередь, ирония проекта Бартана (которая направлена скорее на высмеивание стиля официальной израильской пропаганды), по замечанию некоторых критиков, обращена к «пропитанному противоречиями национальному самосознанию и направлена на подрыв его определенностей»⁷. Сила «неопределенности» художественной фантазии Бартана в рамках Биеннале может быть понята только в сопоставлении с «определенностью» намерений резидентов лагеря беженцев Айда (в проекте «Ключ Возвращения» (*Key of Return*, 2012)) создать сообщество вокруг темы «возвращения» в потерянные дома на территории Палестины. (На Биеннале также была организована мастерская по производству политических плакатов для

детей иммигрантов из Палестины и дискуссионная площадка, на которой иммигранты могли дискутировать с жителями Айды по поводу национальных территорий).

Сопоставление различных проектов Биеннале и оценка ее «эффективности» в целом (названная в кураторском тексте главным принципом) подтверждают мысль, что художественные события подобного масштаба, безусловно, способны производить «момент», которым активисты социальных движений могут воспользоваться для создания прецедентов социальной конвергенции на всех уровнях. Но всегда есть опасность, что этот важный «момент» будет потерян, если организаторы и кураторы не возьмут на себя ведущую роль в этом процессе и ограничат свое участие обычным администрированием, позволив, по словам Блайт Райли, «подмену реальной организации процесса его курированием»⁸. Очевидно, что 7-я Берлинская биеннале не использовала свой огромный потенциал в создании такого «момента» конвергенции. Можно сказать, что организаторы и кураторы вообще не воспользовались своим влиянием (что вовсе не устранило существующую иерархию в отношениях между художниками и институциями, а сделало ее еще более очевидной) и тем самым ослабили ее социальный «эффект», который свелся к перебранке с местными властями, жителями и группами гражданских активистов.

Но если современное искусство — это и в самом деле, как утверждает Жмиевский, производство политического знания, то попытка кураторов Берлинской биеннале произвести что-то более сильное и «событийное» (по определению Бадью), что-то выходящее за рамки глорификации искусства (как, например, в претенциозно-гламурной репрезентации художественных проектов на 13-й «Документе»), безусловно, заслуживает уважения. И то, насколько это знание имеет смысл, зависит от способности всех участников процесса (художников, кураторов, активистов, а также аудитории) синтезировать подобный опыт и отдалиться выработке новых политических и жизнестроительных идей, а не новых техник их репрезентации.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Artur Zmijewski in conversation with Liz Burns // *Fireside — Conversations*. Dublin: Fire Station Artists' Studios, 2009; Жмиевский А. Прикладное социальное искусство // «ХЖ», № 67–68, 2008.

² По мысли Бадью, искусство может быть одновременно революционным и официальным только при наличии революционного государства. Таковыми были Советская Россия и Республика Куба в ранний период своего существования. Из недавней истории — хоть и с большой натяжкой — можно назвать Аргентину времен экономического дефолта нулевых, когда государство, фактически самоустранившись, призвало к жизни различные формы народного самоуправления и контроля за производством, а также спровоцировало рождение многочисленных групп художников-активистов.

³ Как заметил в недавно вышедшем документальном фильме Ай Вэйвэй: «Я не состою ни в какой партии, я художник».

⁴ В одном из анекдотов о Берлинской биеннале рассказывается, что владелец успешной коммерческой галереи на вопрос, видел ли он выставку, ответил: «Нет, там же нет художников».

⁵ Подробнее об акциях *Occupy Museums* см.: Sholette G. Let's Do It Again, Comrades; Let's Occupy The Museum! // *Texte zur Kunst*, № 85, March 2012.

⁶ Результатом кампании по распространению брошюры Напрушкиной «Мой папа — милиционер. Что он делает на работе?» — о насилии правоохранительных органов Беларуси над женщинами — стал арест одной из белорусских активисток: <http://www.charter97.org/ru/news/2012/7/12/55043/>

⁷ См.: Zimel C. The End(s) of Irony // *The Jewish Daily forward*, July 15th, 2011.

⁸ Из частной переписки.

Ольга Копенкина

Родилась в Минске.

Художественный критик, куратор.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Нью-Йорке.

Глеб Напреенко

Молодость в сетях, молодость как сеть

3-я Московская международная
биеннале молодого искусства.
«Под солнцем из мишуры».
Куратор Катрин Беккер.
«Неокончателный анализ».
Куратор Елена Селина.
Москва. 12.07.2012 – 19.08.2012

В 2008 году в качестве проекта для 1-й Московской биеннале молодого искусства Яков Каждан выложил на постаменте блоки маргарина и вырезал на них надпись *Forever Young*. В течение трех дней маргарин заветривался, надпись оседала, журналисты ее фотографировали, а нищие пенсионерки из окрестных районов отковыривали от нее кусочки. Все это художник документировал на видеокамеру. По истечении третьего дня еще не полностью растекшуюся надпись убрали, чтобы освободить место для другой работы. Заданные институцией темпы обновления экспозиции опередили скорость разрушения маргариновой скульптуры. Так работа Каждана стала одной из немногих попыток художественными средствами критически отразить феномен молодежной выставки современного искусства. Что же такое молодость в контексте Московской биеннале молодого искусства?

Что такое молодость?

Риторика организаторов вкратце сводится к тому, что биеннале должна открывать новые имена и помогать молодым выйти на художественную сцену. Однако сегодня приобщение к системе искусства в первую очередь предполагает подключение к художественному рынку. Демонстрация работ молодого художника — это возможность от-

крыть новые, еще не освоенные капиталом территории искусства, а биеннале молодого искусства — пространство экспансии капитализма, способ поймать молодость в сети. В этом контексте название премии «Инновация» (так же, как и Биеннале, организованной Государственным центром современного искусства) кажется символическим. В пространстве консюмеризма понятия новизны и молодости сопрягаются и получают идеологический смысл: зрелость перестала быть ценностью, потребитель хочет нового и молодого. Да и над самим потребителем довлеет императив быть открытым новому, то есть быть молодым. Так что идеальная жизнь должна пребывать в состоянии вечной юности — той юности, над которой иронизирует работа Каждана.

Однако за актуальным капиталистическим смыслом молодости на Молодежной биеннале проступает призрак иного ее понимания, унаследованного от советского прошлого. Что и неудивительно, ведь по многим параметрам политика ГЦСИ несет на себе отпечаток неизжитой советской художественной парадигмы. Похоже, что сама идея периодических выставок молодых художников произросла из советской традиции Всесоюзных молодежных выставок. Однако в те годы помимо характерной для плановой экономики логики тотального подчинения бюрократи-

Питер Хуго
Фото из серии «Нолливуд», 2008
Предоставлено галереей Stevenson (Кейптаун/Йоханнесбург) и Yossi Milo (Нью-Йорк)



Эли Кортиньяс
Dial M for Mother, 2008
Предоставлено автором, Waldburger Gallery (Брюссель)
и Soy Capital Gallery (Берлин)

ческой отчетности, внимание к молодости имело не только экономическое, но и биополитическое измерение. В СССР идея молодости была сопряжена с предвкушением светлого будущего и вовлечена в логику ожидания грядущего коммунизма. Молодость была призвана стать мостом, связывающим настоящее и утопию.

Сегодня же приоритетное внимание биеннале именно к молодому искусству кажется с художественной точки зрения сомнительным, а его идеологическая ценность — противоречивой и не вполне артикулированной. Работы молодых выглядят лишь удачно повернувшимся контентом для заполнения пустот художественных институций. В отношении же экономики искусства понятно, что лишь малая часть участников биеннале станут потом героями рынка, в то время как остальные сформируют необходимую системе резервную армию труда.

Впрочем, у творчества молодых художников и в самом деле есть объективная специфика. Большинство из них еще не вполне обрели собственный голос, поэтому в их работах особенно сильна связь с контекстом: с кругом знакомых художников, с другими

авторами, на которых они ориентируются как на учителей и т.д. Поиск собственного пути придает работам молодых художников особое обаяние — обаяние потенциальности, возможности нового, возникающего из контекста, в который погружен художник.

Итак, как именно разные проекты биеннале отреагировали на перечисленные выше аспекты молодости?

Биеннале и фестиваль. Иерархия и сеть

Работа кураторов основного и стратегического проектов биеннале была осложнена системой формирования выставок по заявкам. Эта система, видимо, замысливалась как соответствующая либеральному духу открытости и конкуренции. Однако из-за использования такой методики комплектования состава участников задача порождения новых художественных смыслов для куратора проекта усложняется. Вместе с адресным взаимодействием куратора и художника также утрачиваются контекстуальное понимание молодого художника как еще не вполне оформившейся потенции и возможность полноценной реализации кураторского замысла.

В специфической ситуации конкурса «молодых талантов» есть несколько способов выстроить выставку. Так, Катрин Беккер, куратор основного проекта «Под солнцем из мишуры», похоже, решила будто бы проигнорировать навязанную ей методику комплектования состава участников и представляла свою выставку так, словно формировала ее, руководствуясь исключительно собственным вкусом. На выставке достаточно отчетливо прочитывается «рама» ее кураторского подхода, наглядно воплощенная сухим и стильным оформлением экспозиции: стены залов покрыты щитами из оргалита. Беккер привезла на выставку ряд знакомых и симпатичных ей авторов, а так как она — специалист по видео и работает в Берлине, то ее подборка видеопроизведений немец-

ких художников — Франсиса Хюнгера, Элизы Флоренти, Лауры Хорелли и Эли Кортиньяс — и оказалась самой интересной частью проекта.

При этом чуть ли не единственным принципом построения экспозиции оказывается кураторское стремление избежать соседства двух произведений на сходные темы с тем, чтобы вместо этого создавать пунктирные рифмы из находящихся на расстоянии произведений. Например, почти в каждом зале висят составляющие единую серию плакаты группы *k-hole*, задающие пространственный ритм всей выставки. Экспозиция представляет собой равномерно заполненное разнородными работами поле — все намечающиеся линии повествования кажутся лишь частностями в рассеянной тотальности

Петер Салаи
Libero Arbitrio, 2007
Предоставлено автором



выставки. Ни о каком духе художественной среды и отношениях между художниками в этом интернациональном пространстве речи быть не может. Даже специфическую, обусловленную местными реалиями идею конкурса Беккер оправдывает ссылкой на международные «стандарты»¹: в качестве примера приводится Берлинская биеннале, хотя для Артура Жмиевского идея конкурса была радикальным эстетическим ходом, который, кстати, не был полностью реализован на практике. Ведь в конечном счете Жмиевский взял уже известных ему авторов, которых хотел пригласить с самого начала.

Несмотря на всю имперсональность кураторского подхода, на выставке Беккер все-таки присутствует лейтмотив, и в самом деле затрагивающий специфику молодого искусства. Это лейтмотив блуждания молодых художников среди существующих культурных пластов: таковы, например, видео Эли Кор-

тиньяс *Dial M for Mother* с фрагментами работ Джона Кассаветеса, инсталляция Роберта Шварца «МОНО-звуковая среда» с аккордом из оперы «Лулу» Альбана Берга, издаваемого колонкой в форме стелы из «Космической Одиссеи» Стенли Кубрика, или видеоинсталляция Франсиса Хюнгера «Толпа» — рефлексия на тему довоенной советской пропаганды. Но показательно, что для Беккер поиски художников почти не связаны с местным контекстом: «В моем выборе [...] доминируют образцы международного стиля. Мне кажется, что для современного искусства тема национальной идентичности не играет определяющей роли. Художник из Тегерана и художник из Москвы могут иметь между собой больше общего, чем каждый из них со своим соседом по дому»². Молодые художники, по мнению Беккер, имеют дело с интернациональным контекстом искусства, с архивом, в котором они блуждают, подоб-

Юкка Силокуннас
«Пассажир»,
Предоставлено автором



Дор Гуэз
«Сканограммы № 1», 2010
Предоставлено автором и Dvir Gallery (Тель-Авив)

но пользователям интернета, связывая между собой любые точки. В этом художественном эсперанто художник оказывается лишь одним из узлов уже установившегося всеобщего языка.

В отличие от Беккер, куратор стратегического проекта «Неокончателный анализ» Елена Селина в текстах, размещенных на стенах выставки, подчеркивает свою позицию арбитра, отбирающего присланные на конкурс работы, и свое право говорить от имени некоей высшей инстанции, к которой обратились конкурсанты. Куратор всерьез принимает миссию отстраненного анализа присланных заявок и соотнесения их с координатами Искусства, никак не ставя эту миссию под вопрос, а, напротив, полностью

отдаваясь роли ментора, часто не скрывающего своего презрения к конкурсным работам. Внешне демократическая идея исследования в своем итоговом продукте — «аналитическом» делении на части выставки в ММСИ (политика, самоанализ, языковые игры, формализм) — кажется довольно произвольным расфасовыванием по темам, искусственно отрывающим самоанализ от политики, а исследования языка от исследований формы.

На примере проекта Селиной видно, что конкурс заявок, отданный на суд профессиональному, но не знакомому с творчеством художников и мало сочувствующему им куратору, — ситуация, не только разрывающая контекстуальные связи, но и замыкающая



Халли де Катрин Джонс
«Теория меланхолической риторики», 2011
Предоставлено автором

щая пространство дыхания молодого художника, его возможного развития. Пространство будущего закрывается «стеной»: образом состоявшегося куратора, иерархически оторванного от серой толпы подающих заявки авторов.

Тут самое время вспомнить, что изначально Биеннале имела более гибкий и горизонтальный формат фестиваля молодого искусства. И кажется, что в этом году идее фестиваля наследуют специальные проекты, составляющие контраст по отношению к иерархически организованному основному и стратегическому. Это справедливо как в плане организации каждого отдельного проекта, где куратор сам входит в круг выставляемых им друзей-художников и говорит от их имени, так и в плане того, как выстроена совокупность этих проектов — как горизонтальная сеть разнородных выставок. К конкурсной системе главных проектов сеть

специальных относится примерно так же, как парламент к системе местных советов.

И хотя специальные проекты подчас менее профессиональны, чем, например, выставка Беккер, зато в каждом из них сохраняется ощущение плодотворного контекста, видна система культурных координат, важная именно для этого круга художников, и намечаются возможные пути дальнейшего движения. Потому идея молодости кажется здесь не условностью, а живой идеей — идеей, в конце концов, не просто юности, а самого искусства в его бесцельной динамике.

Наряду с этим параллельные проекты заставляют иначе взглянуть на идеи универсальности и релевантности, определяемой неким высшим арбитром. Разрозненность пространств искусства в специальных проектах выступает контрастом как по отношению к выставке Беккер с ее претензией на универсализм, так и к господской позиции

Селиной. Нет никакого универсального го-могенного пространства искусства. Скорее, искусство можно уподобить сети. Ведь сеть — понятие двойственное: это и то, во что ты пойман, и то, через что взаимодействуешь — как сеть знакомств или сеть интернет. Насколько разнородным может быть искусство в разных узлах сети как раз демонстрируют специальные проекты, причем их разнородность имеет не только пространственный, но и временной характер. Кажется, что у каждого проекта Биеннале, у каждой группы молодых художников свои координаты времени.

В целом же сама идея параллельной программы — многочисленных самостоятельных инициатив, включаемых в состав заглавного мероприятия, говорит о том, что биеннале у нас понимают не как самостоятельный авторский проект, а как некий всеобщий праздник искусства. Подобное понимание служит симптомом того, что работа существующих институций, торопящихся подать заявки на участие в биеннале, лишена автономной и строго выстроенной программы, разворачивающейся по собственному ритму, а потому нуждается в стимулировании неким внешним всеохватывающим событием. Показательно, что на больших международных биеннале — в Сан-Пауло, Берлине, Сиднее и т.д., никакой программы спецпроектов, как правило, нет. В Москве же именно на небольших выставках местные художники получают возможность высказывания — причем выясняется, что им действительно есть, что сказать. Остается лишь сожалеть, что поддержка им оказывается не постоянно, а лишь лихорадочными биеннальными вспышками. Таким образом параллельная программа, выстроенная по принципам низовой самоорганизации, ставит вопрос, как могут выглядеть сегодня адекватные художественные институции. Возможно, частные спонсоры и государство должны оказывать не спорадическую поддержку мероприятиям, то есть процессу потребления искусства, а постоянно помогать художникам, сосредоточив внимание на процессе производства (хотя, разумеется, такая поддержка не снимает вездесущее давление капитала, но лишь проявляет его и пытается канализо-

вать сообразно нуждам искусства). Думается, пора оставить погоню за интернациональными брендами и заняться реально существующей художественной средой.

Молодость и время. Кризис метода?

Молодость — лишь условность. Все, что говорится о молодом художнике, может оказаться верным для художника любого возраста. Но молодость предполагает обостренность ряда свойственных человеку черт. Так, считается, что молодой человек состоит со временем в особых, интенсивных отношениях.

Настоящее — эффект прошлого, настоящее вмещает в себя прошлое. Поэтому, чтобы быть здесь и сейчас, молодой художник неизбежно смотрит назад, в окружающий его контекст, в плодородную почву прошлого, пытается закрепиться на ней. Одновременно он пытается отмежеваться от этого прошлого, чтобы дать возможность свершиться будущему, произойти событию. Этот никак не формализуемый процесс следует отличать от стремления быть актуальным, родственного стремлению быть в тренде. Работу *Forever Young* Каждана можно воспринимать как метафору стремления быть вечно актуальным, лишённого живого порыва к будущему. Застылое стремление к вечной актуальности оборачивается стремлением к смерти и неизбежно сопряжено с инертностью материи, ее распадом, энтропией — с подтеками маргарина. Как же воспринимаются специальные проекты нынешней биеннале в координатах прошлого, возможного будущего и актуальности?

На выставке «Варвары» кураторов Ольги Широкоступ и Алексея Корси озвученный в кураторском тексте порыв к новому и молодому, к будущему, оказывается сопряжен с закапыванием в почву (в том числе в прямом смысле слова: в главном зале выставки Игорь Баранчук поместил огромные блоки чернозема), с возвращением к архаичному, аграрному прошлому. Эти разнонаправленные стремления сходятся в идее варварства. Такое использование ресурсов архаического для раскрепощения искусства напоминает модернистские студии «примитивных» народов. Эта двойственность особенно ярко



Халли де Катрин Джонс
«Теория меланхолической риторики», 2011
Предоставлено автором

проявляется в работе «Склеп» объединения «Вверх!» (Даниил Зинченко, Петр Жуков), вдохновляющегося идеями русского космизма: порыв вверх, к невозможному, к бессмертию, неотделим от закапывания в безысходное, подземное, в смерть. Выставка, несмотря на простоту, передает бесшабашное обаяние молодости, порыва к преодолению дидактики, однако не демонстрирует никакого оформленного метода этого преодоления.

Кураторы выставки считают, что задача, стоящая сегодня перед молодым искусством, заключается именно в преодолении метода как сковывающей системы норм, представлений о том, как должно выглядеть актуальное искусство. Если нулевые прошли под знаком выработки методов (от группы

«Что делать?» до Беляева-Гинтовта), требующих существенных денежных вливаний и постоянной (пусть даже минимальной) институциональной поддержки, то новое десятилетие открывается разговорами о кризисе метода. Эти, казалось бы, местные проблемы, резонируют с идеями последней, 13-й «Документы», провозгласившей в качестве нового тренда примат искусства над теорией. В этом смысле академизм выставки Беккер — констатация сложившегося интернационального метода — бьет мимо цели.

Проект «Контриллюзии» куратора Станислава Шурипы в ДК ЗИЛ, как и выставка Беккер, тоже, как кажется, документирует готовый метод производства работ. Можно представить, как искусство «Контриллюзий» превращается в актуальный тренд какой-ни-

будь галереи, хотя в российской реальности оно до сих пор остается идеалистичным и не имеет особого коммерческого успеха («Галерею 21» успешной в денежном плане не назовешь). Выставка кажется совершенной в своей завершенности, но поэтому она воспринимается не как исходная, а как итоговая точка художественного пути. Из-за своего перфекционизма вместо ожидания будущего выставка пронизана ретроспекцией. Например, работы Анны Титовой, которые порой называют неоминималистскими, полны реминисценций из творчества художников вроде Мартина Бойса, которые, в свою очередь, рефлексируют над проблемами минимализма и довоенного модернизма. Эта цепочка аллюзий резонирует с историей конструктивистского ДК ЗИЛ, подвергнувшегося ремонту в сталинское время и неомодер-

нистской реконструкции в 70-х. В конечном счете обе исторические линии имеют общий источник в прошлом — авангарде 20-х. В рамках выставки на стенде под стеклом помещены книги, служащие ориентирами для участвующих в ней художников: Дебор, Лакан... Можно ли победить такую завороченность прошлым?

Если художники «Контриллюзий» очарованы Западом и его историей, то выставка Go West Андрея Паршикова объединяет художников, столкнувшихся с Западом как актуальной реальностью и оторвавшихся от местного контекста. Молодость на этой выставке выступает как потерянная, неудачная и даже унижительная попытка нащупать в жизни адекватные для себя координаты. И вопреки идеям Беккер единая система координат оказы-

Вид экспозиции выставки Арсения Жилыева «Музей пролетарской культуры. Индустриализация богемы», 2012



вается скорее расколота изнутри, нежели окончательно утверждена.

К проблематике прошлого, будущего и актуальности напрямую обращен специальный проект Третьяковской галереи — выставка Арсения Жиляева «Музей пролетарской культуры. Индустриализация богемы». Она представляет фрагмент будущего музея пролетарского искусства. Если представить себе, что в ближайшие годы наконец свершится мировая революция, то, по мысли Жиляева, после нее мог бы возникнуть такой музей, объединяющий в себе творчество ранее эксплуатируемого класса. Однако футуристическая фантазия художника также пропитана духом прошлого. Например, идея экспозиции музея пролетарской культуры восходит к экспериментам искусствоведа Алексея Федорова-Давыдова, которые тот осуществил в Третьяковской галерее в начале 30-х, а дизайн выставки призван напоминать советские музеи 70-х. Образ музея «эпохи застоя» кажется странным для грядущего подлинного коммунизма, а плакаты Цоя и «Алисы» в контексте выставки не столько передают дух рок-протеста, сколько вселяют меланхолическую ностальгию. Даже стенды, посвященные лагерю #Оккупай-Абай, кажется, превращают это движение в объект археологии. Протестный импульс, устремленный к неизвестному, вступает в конфликт с музеефикацией.

Измерение меланхолии и ностальгии — это измерение одиночества. Личные ноты то и дело звучат на выставке: например, полки с коллекциями артефактов «народного творчества» напоминают сюрреалистические ящики с фетишизированными объектами. Именно конфликт между наслаждением одинокой ностальгией и стремлением быть в центре общественной актуальности, желанием преодолеть искусство, задает нерв выставки. Этот конфликт можно считать проявлением того более общего кризиса метода, о котором уже шла речь ранее, и на сломе которого, возможно, находится Жиляев.

Векторы времени ни в одном из перечисленных проектов не стыкуются друг с другом гладко, везде видны противоречия возникают вопросы. В этом и состоит жизнь:

концы с концами сходятся только у мертвецов. Из этой несостыковки и проистекает движение против метода, которое, возможно, действительно намечается в молодом искусстве. Как действовать в данной ситуации — вопрос, встающий не только перед художниками, но и, как показывает пример Молодежной биеннале, перед кураторами и институциями.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Катрин Беккер: «Биеннале будет по-настоящему международной» // <http://www.artguide.ru/ru/articles/13/139>

² «Самоцензура есть у всех, но мы не готовы идти на все уступки» // Коммерсантъ Weekend, № 25 (270), 06.07.2012 (<http://www.kommersant.ru/doc/1968533>).

Глеб Напреенко

Родился в 1989 году в Москве.

Историк искусства, художественный критик.

Живет в Москве.

