


р а з н о г л а с и я



Бог умер.  
Да здравствует  
Бог!

*Nº 6*

Разногласия.  
Журнал общественной  
и художественной критики.  
№6: Бог умер.  
Да здравствует Бог!  
(Июль 2016)

«Разногласия» – ежемесячное  
приложение к сайту Colta.ru.

## Содержание

- Божественные узы?.. Это же лента Мёбиуса! 5  
ГЛЕБ НАПРЕЕНКО  
*Глеб Напреенко о теме шестого номера  
«Разногласий» — «Бог умер.  
Да здравствует Бог!» — и о том, почему  
мы все — слегка верующие и слегка атеисты*
- «Мой бог — Христос, величайший из атеистов» 15  
БОРИС КЛЮШНИКОВ  
*Борис Ключников о передвижниках —  
ересархах капитализма, открывших дорогу  
авангарду*
- Святой андроид и диалектика биомассы 28  
ИГОРЬ ГУЛИН  
*Игорь Гулин о материалистических чудесах  
и религиозном коммунизме позднесоветской  
фантастики*
- «Последовательный атеизм делает невозможной  
жалобу» 43  
ГЛЕБ НАПРЕЕНКО  
*Борис Гройс рассказал Глебу Напреенко  
о божественном и демоническом в российской  
империи, советском союзе и современном  
мире*
- Рассеянность, растерянность, пористость: 56  
три режима эстетического  
МИХАИЛ КУРТОВ  
*Философ Михаил Куртов — о слабом Боге  
после интернета*
- Православие, нравственность и расчет 64  
ТОБИАС КЁЛЛЬНЕР  
*Анализ одного случая строительства  
церкви в постсоветской России: в чем выгода  
от пожертвований для предпринимателей?*

- «Как появляется заказ? 743  
Заказ появляется по милости Божией»  
МАРИНА СИМАКОВА  
*Истории российских художников  
и архитекторов, работавших  
с православными заказчиками*
- О странном месте религии в современном 99  
искусстве. Пять историй  
ДЖЕЙМС ЭЛКИНС  
*Глава из книги историка искусства  
Джеймса Элкинса о его опыте преподавания  
художникам в Чикаго. Впервые на русском*
- Между речью и письмом 113  
АЛЕКСАНДР БРОННИКОВ,  
ОЛЬГА БРОННИКОВА  
*Психоаналитики Александр  
и Ольга Бронниковы — об аутистах  
как единственных атеистах,  
о психоанализе как практике случайного,  
о парадоксах труда как товара —  
и многом другом*
- Дневник июля. Ничего личного 142  
НАТАЛЬЯ СЕРКОВА  
*Наталья Серкова верит — в прогресс,  
поиски Грааля и борьбу подлинно  
современного искусства со всем  
недостаточно современным*

# Божественные узы?.. Это же лента Мёбиуса!



Морис Эшер.  
Лента Мёбиуса

*Глеб Напреенко о теме шестого номера «Разногласий» — «Бог умер. Да здравствует Бог!» — и о том, почему мы все — слегка верующие и слегка атеисты*

Когда пишешь письмо главного редактора, выполняешь функцию Бога-Творца: имитируешь, что у номера журнала есть точно предначертанный план, связываешь тексты номера друг с другом, будто каждому из них уготовано свое место, — хотя на самом деле журналом по большей части правит случай. Божественный случай.

Если бы не религия, я бы не появился на свет. Моих родителей познакомили друзья, зная интерес обоих к православию, афишировать который в советское время грозило неприятно-

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Мень,\\_Александр\\_Владимирович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Мень,_Александр_Владимирович)

стями. Сомневаясь, заводить ли им второго ребенка, родители обратились за советом к отцу [Александру Меню](#), интеллектуальному герою интеллигентского позднесоветского православия, — и тот благословил их. Второй ребенок стал мной. И так, возможно, я появился на свет благодаря заблуждению целых трех людей. И еще одного Бога.

Что неудивительно: должно же что-то удерживать людей вместе, а Бог как раз выполняет функцию удерживания тех соединений, в гарантиях которых в противном случае уверенности бы не было. Сексуальные отношения — как раз тот случай. Боги залатывают дыры в нашем знании — но единый Бог залатывает дыры определенного рода. Магическая и языческая вера в духов природы находит множественные причины всему, причина чего неясна; абсолютное единобожие предполагает тотальную связность сущего, подобную связности книжного текста. Единобожие — религия книги. Поэтому единобожие



Бог (как геометр и суверен) творит мир. Фронтиспис Библии Морализ. Середина XIII века

оказывается скрытой парадигмой нашей современности в любом ее научном и секулярном виде — это отчетливо проговорил Рене Декарт в «Рассуждении о методе», указав на совершенство Бога как на предельную гарантию достоверности научного знания и отвергнув гипотезу о Боге-обманщике. Единый Бог — то, что удерживает вместе буквы в математических, физических и химических формулах, фонемы в словах, слова в предложениях — и тем самым придает им смысл. Но Бог нужен именно потому, что в их связях и смысле есть нечто сомни-

тельное. Бог бессознателен<sup>1</sup>.

Полная отмена функции Бога приведет лишь к новому язычеству, новой множественной демонологии и закрытию бессознательного — именно так видит, например, Борис Гройс нашу напичканную гаджетами современность, где психоанализ заменяется нейронаукой<sup>2</sup>. С другой стороны, религиозная попытка полностью положиться на Бога означает сегодня стремление к забвению, к лишению мира его пиканции, его хрупкости, его подвешенности между смыслом и бессмыслицей, серьезностью и забавой — то есть всего того, что делает возможным современное искусство. Ведь оно может существовать лишь постольку, поскольку сомневается в божественных гарантиях собственного смысла — но и не отрицает их. Бога нет — но Бог есть.

Маркс в «Тезисах о Фейербахе» указал на связь Бога и разрыва в сущем — на то, что Бог скрывает разрыв: «земная основа отделяет себя от самой себя и переносит себя в облака

«

## Бог бессознателен.

»

как некое самостоятельное царство», что «может быть объяснено только саморазорванностью и самопротиворечивостью этой земной основы». Маркс полагал, что эту «саморазорванность» можно залатать социалистической революцией, что революция и социализм возьмут на себя функцию Бога; это позволило некоторым последователям Маркса превратить марксизм в новую мессианскую веру.

Прекрасной иллюстрацией тезиса Маркса о религии как эффекте разорванности и противоречивости «земной основы» стал сталинский и послесталинский СССР — но вовсе не просто потому, что марксизм якобы сам по себе религия, как утверждает иногда либеральная интерпретация советской культуры.

<sup>1</sup> Недаром о Боге так много говорят психоаналитики — Зигмунд Фрейд, Жак Лакан (которому принадлежит высказывание «Бог бессознателен») и, в этом номере «Разногласий», Александр и Ольга Бронниковы..

<sup>2</sup> Читайте об этом в его интервью в этом номере.

Разрывом «земной основы» в СССР был разрыв между экономической идеей общей научной организации общества и политической идеей демократии, между властью партии и властью Советов. Этот разрыв, не будучи разрешен, привел к выделению новой номенклатурной бюрократической элиты и разрыву между управляемыми ею «нуждами общества» и нуждами отдельных людей. В сталинское время эффект такой разорванности породил квазирелигиозный «культ личности» генерального секретаря. Попытки переломить ситуацию в послесталинское время наткнулись не только на инерцию сформированной во времена сталинизма системы, но и на выступавший в абстрактном, внеисторическом виде изначальный разрыв между научной системой распределения общих благ и структурами низовой демократии, который часто осмыслялся уже просто как противоречие между обществом и индивидом.



Леонид Павлов.  
Музей В.И. Ленина  
в Горках

Об этом противоречии пишет, например, архитектор Леонид Павлов в своем манифесте «Экстремы архитектуры» конца 1970-х годов, невзначай обнажая кризис советского проекта модерности: «Архитектура призвана служить обществу, а не отдельному человеку. Нет никакой необходимости искать единого масштаба сооружений и соотносить его с человеком как физической единицей. Архитектура измеряется не человеком, а требованиями общественного развития». Этот тезис — прямой выпад против идей Ле Корбюзье, предполагавших возможность идеального согласования пропорций здания одновременно и с человеческим телом, и с социальной функцией.

Архитектура Павлова была призвана обслуживать различные проекты советской модернизации: например, Станция техобслуживания в Аннине — автомобилизацию Москвы, здания



вычислительных центров — кибернетическую реорганизацию планирования экономики. Эти проекты оказались незавершенными и обрывочными, и здания Павлова, лишь частично выполнявшие свои предполагаемые функции, стали их немногочисленными осколками. Сооружения Павлова, математически

«

**Работая инженером  
в закрытых НИИ,  
мой отец тайно читал  
в библиотеках Евангелие,  
а математик Борис Гройс  
увлекся розыском изданий  
русской религиозной  
философии.**

»

соизмерявшиеся автором с космическими масштабами земного шара, свидетельствуют о том, как научная тотальность, пытаясь вырваться из исторической реальности, взывает к божественному. Павлов руководил проектированием ключевых сакральных зданий заупокойного культа Ленина — Павильона траурного поезда при Павелецком вокзале в Москве и Музея в Горках. Увлечение позднесоветской интеллигенции прерванными традициями православия, коснувшееся и круга московских концептуалистов, и моих родителей, и множества других людей, было частью того же залатывания дыр в позднесоветской реальности, лишавшей граждан политического участия в происходящем со страной. Работая инженером в закрытых НИИ, мой отец тайно читал в библиотеках Евангелие, математик Борис Гройс увлекся розыском изданий русской религиоз-

ной философии, а филолог Андрей Монастырский в безумии переживал мистические откровения<sup>3</sup>.

Современная Россия дает материал для социологического анализа функции религии, тоже заставляющий вспомнить о Марксе. Многих россиян — приверженцев христианской веры разочаровало фактическое сращивание РПЦ (Русской православной церкви) с государством и бизнесом после выхода из советского полуподпольного состояния и ее постепенное превращение в орудие ура-патриотической пропаганды «возрождения Руси». Функция Бога оказалась сведена к удер-



Эlevator  
с православным  
крестом наверху,  
Днепропетровск

живанию национального единства — и скреплению новых социальных иерархий с их экономикой престижа и морального авторитета<sup>4</sup>. К началу нулевых мои родители покончили с ортодоксальным православием и стали все чаще ходить в католический костел и евангелическую протестантскую церковь, где христианство было избавлено от роли национальной идеологии и отсылало к общемировому опыту.

Но никакая призывающая к «рациональности» критика религии, стремящаяся разоблачить одни связи с помощью других (вместо чудес — научные факты), не способна подорвать силу веры. Так как сила веры есть сила веры в связи — и, соответственно, одни связи для нее ничем не хуже и не лучше других. Многие люди, даже признавая циничность церкви земной (например, РПЦ), продолжают верить в Церковь небесную — и цинизм относят к свойствам мира сего, «земной основы»,

<sup>3</sup> О том, как скрытая религиозность пронизывала позднесоветскую культуру, пишет Игорь Гулин в своей статье на примере научно-фантастического кино.

<sup>4</sup> В своей статье Тобиас Кёльнер анализирует в духе социологии Бурдьё выгоды от вклада в строительство церковью для постсоветских предпринимателей.

лежащей во зле. Так мыслят в том числе многие художники и архитекторы, работающие сегодня с церковью<sup>5</sup>.

В божественное часто верят как в дающее смысл и связность миру — но вынесенное за пределы реальности как ее внешний гарант. Бог здесь выступает как суверен, на исключении которого из закона зиждутся сами основания законности. Это модель ветхозаветного Бога — модель, к которой то и дело совершает регресс христианство, превращаясь в религию расстановки всех и вся по якобы предусмотренным божественным порядком местам. Патриарх Кирилл открыто поддерживает политику российского государства, словно во времена симфонии церковной и государственной властей в Византийской империи. Но в евангельской истории Христа заложена также совсем

«

## Парадоксальная позиция Христа прямо соотносится с логикой современного искусства — и капитализма.

»

иная логика. Это логика не Бога Отца, потустороннего миру, но, напротив, логика погружения Бога в мир, в посюстороннее, в обыденное, в человеческое, которая отменяет его исключительную позицию суверена. И эта парадоксальная позиция Христа прямо соотносится с логикой современного искусства — и капитализма<sup>6</sup>.

Искусство, как и религия, — один из способов скреплять, как кажется, не связанные друг с другом вещи<sup>7</sup>. И, вступая

<sup>5</sup> Пример тому — монологи художников в опросе, сделанном Мариной Симаковой.

<sup>6</sup> В своей статье Тобиас Кёльнер анализирует в духе социологии Бурдьё выгоды от вклада в строительство церквей для постсоветских предпринимателей.

<sup>7</sup> Пример тому — монологи художников в опросе, сделанном Мариной Симаковой.

в свое современное состояние, искусство сталкивается с подвешенностью смысла именно потому, что божественные узы ослабевают, ускользают, выскальзывают — вытесняясь пою-сторонней стихией капиталистического рынка, новой уни-версальной силой, организующей реальность. Подвешенность смысла открывает изнанку божественных заповедей — силу желания. Но желание в капитализме теряет централизацию, которую обеспечивало исключительное и могучее отцовское желание единого Бога или суверена. Напротив, теперь желание пронизывает мир своей децентрализованной сетью, лучшим воплощением которой стал интернет<sup>8</sup>.



Василий Перов.  
Учитель рисования

Искусство в буржуазном обществе не подчиняется религиозному или придворному порядку, но разыгрывает каждый раз маленькую сцену желания наедине со зрителем: сцену покупки, сцену любовной встречи, сцену очарования и разочарования. Отношения произведения со зрителем в современном состоянии искусства, которое философ Жак Рансьер назвал эстетическим режимом, оказываются под вопросом — и именно вопрос об отношениях выводит желание на сцену искусства: желание художника, желание зрителя, желание образа... Взгляд посетителя Салона на «Олимпию» Эдуара Мане — и ответный взгляд Олимпии (1863). Буржуа сталкивался в «Олимпии» со своим собственным желанием обладания, со своим собственным визуальным влечением — и лишенное перспективной глубины, уплощенное пространство этой картины

<sup>8</sup> О сверхслабых формах проявления божественного и сверхъестественного в пространстве интернета пишет в своей статье Михаил Куртов.

лишь подчеркивает посюсторонний характер этой встречи. Искусство здесь совершает акт рефлексии собственных оснований — акт, который стал движущей силой модернистского искусства, — но эта рефлексия стала возможной именно потому, что искусство потеряло внешние гаранты своего смысла, будь то церковь или придворная культура.



Вито Аккончи.  
Здание-остров  
в Граце

Рефлексии нового, сугубо посюстороннего статуса искусства посвящена и картина Василия Перова «Учитель рисования» (1867). На рисунке рядом с учителем — словно потерявшие связь друг с другом элементы идеального классического образа, а сам учитель ввергнут в душную материальность буржуазного быта с коврами, занавесями и цветочными кадками, в материальность собственного слабого тела с подслеповатыми глазами и прикрытой редкими волосами лысиной. Капитализм заявил о расколдовании мира, упразднил не связанные с рыночными отношениями сословные привилегии, открыл дорогу гражданскому обществу — но, исполнив свою революционную роль (например, во времена Французской революции), буржуазия исчерпала ее, создав новый мир несвободы. Как писал Вальтер Беньямин в статье «Капитализм как религия», все мы теперь, зная о том или нет, вовлечены во всеобщий ритуал капиталистического производства — где больше нет конкретного господина, которому ты служишь и имя которого знаешь.

Именно поэтому капитализм выявляет новую важность христианства — как способа мыслить присутствие потусторон-

него в посюстороннем, интимного в общественном, социально и экономически детерминированного в автономном. И речь не только об общих истоках «протестантской этики» и «духа капитализма», о которых писал Макс Вебер, — но и о современном искусстве. Художник Ханс Хааке сделал замкнутый плексигласовый «Куб с конденсацией», испарения воды в котором

« **Сторона у ленты Мёбиуса  
всего одна,  
и мы об этом знаем.**

»

зависели от работы системы освещения и кондиционирования музея (1965), а позже выставил в Музее Гуггенхайма документы, обличающие спекулянта недвижимостью Шапольски, связанного с попечительским советом Гуггенхайма, — то есть попытался разоблачить музей за его же деньги (1971). Другой художник Вито Аккончи подбегал к прохожим в городе, шепча им на уши свои интимные тайны (1971), а позже как архитектор спроектировал в городе Граце здание-остров на реке Мур, стеклянную поверхность, где внешние и внутренние пространства скручены в узел и неразделимы (2003). Еще одна художница, Андреа Фрейзер, попросила своего дилера заплатить коллекционеру, чтобы тот занялся с ней сексом, результатом чего стало видео их интимного свидания, снятое якобы скрытой камерой (2003). Художники Александра Галкина и Давид Тер-Оганьян разослали приглашения зрителям на акцию — на которых, как оказалось, был указан адрес ОВД (2006). Наконец, художник Виталий Безпалов на своей выставке «Одиннадцать» экспонировал в московском центре «Красный», претендующем на то, чтобы быть центром жизни художественного андеграунда, российский флаг-триколор (2016).

Все эти произведения рефлексии тот факт, что буржуазная автономия искусства не есть полностью отделен-

<sup>9</sup> О такой фигуре, включающей в себя свое внешнее, как структуре божественного пишут в своих статьях (не сговариваясь!) Борис Клюшников, с одной стороны, и Александр и Ольга Бронниковы, с другой.

<http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10555>

ная от внешней реальности зона, что автономия есть форма не-автономии, что публичное пространство музея оформлено и ограничено законами рынка, а независимая арт-площадка — государственной идеологией. Иначе говоря, все эти произведения обладают топологической структурой не шара, четко разделяющего внутреннее и внешнее, а ленты Мёбиуса или бутылки Клейна, где внешняя и внутренняя поверхности переплетены и составляют неразрывное целое<sup>9</sup>. Казалось бы, при чем тут Бог? (Кстати, в выставке Безпалова христианские мотивы заявлены вполне откровенно: по задумке автора, «Одиннадцать», среди прочего, — число апостолов без Иуды.)

Мы, как муравьи, ползущие по ленте Мёбиуса, все время ощущаем, что существует другая, недоступная сторона ленты, что существует потустороннее. Хотя никакой другой недоступной реальности нет, хотя сторона у ленты Мёбиуса всего одна — и мы об этом знаем. Так устроена пресловутая «саморазорванность земной основы», о которой писал Маркс: не как разорванность внутреннего и внешнего, а как разорванность между глобальной, видимой извне односторонностью и локальной, видимой изнутри двусторонностью ленты Мёбиуса. Еще раз: Бога нет, но Бог есть; Бог бессознателен.

*Все тексты, упомянутые в сносках к этому письму редактора, будут опубликованы в «Разногласиях» до конца июля.*

# Мой бог — Христос, величайший из атеистов



Иван Крамской.  
Христос в пустыне

**Борис Ключников**  
*о передвижниках — ересиархах  
капитализма, открывших дорогу  
авангарду*

*«Что мне за дело до такого бога, который не проводил ночей, обливаясь слезами, который так счастлив, что вокруг него ореол и сияние. Мой бог — Христос, величайший из атеистов, человек, который уничтожил бога во вселенной и поместил его в самый центр человеческого духа и идет умирать спокойно за это».*

*Иван Крамской. Письмо Илье Репину.*

В 1960-е и 1970-е годы в СССР шла полемика между «физиками» и «лириками». Я же расскажу о другом поле битвы, одновременно более консервативном и более современном: это



споры и неожиданные альянсы «мистиков» и «менеджеров» на пересечениях святости и бюрократии. Именно так я вижу сегодняшнюю идеологическую программу: союз веры и удачного администрирования. Ипотечный кредит вселяет религиозный страх, почти как первородный грех, а банковский кризис 2008 года невозможно помыслить себе, не учитывая той фанатичной и слепой веры, которую люди испытывают в отношении финансовой системы. Фигурой этого мира является мистик-бюрократ — кафкианский субъект, понимающий, что седьмая печать — это печать канцелярская. Этот мой текст — отчасти критика современного искусства, отчасти попытка взять на себя роль еретика, трансформирующего священный словарь. Еретик говорит о Боге, о вере, о святости, но, с точки зрения ортодоксии, все время подрывает эти понятия, даруя им дополнительные плоскости. Бог есть любовь — говорит Писание. Бог — это лже-Бог, Ялдабаоф, злой подражатель-демиург — отвечают гностики. Еретик представляет Бога как платформу для дискуссии — в этом его опасность и радикальная политическая возможность. Только еретик способен расколоть Бога и проверить, соответствует ли тот сам себе. Является ли он тем, за кого себя выдает?

Именно такими продуктивными «еретиками» и были художники-передвижники, в особенности петербуржцы из бывшей **Артели**. У современной ситуации с временами передвижников много общего. Мы тоже находимся в непроясненной точке построения капитализма, так же остро стоят вопросы национального самоопределения и народности, религиозные выставки также вызывают всплеск цензуры, а настроение «Чаяпития в Мытищах» Василия Перова вполне угадывается в акции «Ментопоп» группы «Война». В общем, повод задуматься есть.

Если московские живописцы, позже ставшие **Товариществом**, в основе своей критиковали религию, полностью отождествляя ее с институтом церкви, то петербуржцы были реформистами: они соглашались работать с религиозными сюжетами, но их трактовка всегда была радикальной, идущей вразрез как с иконописным каноном, так и с привычками исторических живописцев. Зачастую это приводило к скандалам и цензуре со стороны Священного синода, систематически запрещавшего художникам показывать свои религиозные работы. В своих образах Христа Николай Ге и Иван Крамской были настойчивы — они обращались к сюжетам и трактов-

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Товарищество\\_передвижных\\_художественных\\_выставок#.D0.90.D1.80.D1.82.D0.B5.D0.BB.D1.8C](https://ru.wikipedia.org/wiki/Товарищество_передвижных_художественных_выставок#.D0.90.D1.80.D1.82.D0.B5.D0.BB.D1.8C)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Московское\\_товарищество\\_художников](https://ru.wikipedia.org/wiki/Московское_товарищество_художников)

кам, до сих пор вызывающим споры. Что означают «Голгофа» или «Что есть истина?» Ге, «Христос в пустыне» Крамского или «Христос в Гефсиманском саду» Перова? Это работы, полные веры? Или разочарования в ней? Пессимистические? Героические? Какое место эти работы вообще занимают в истории Товарищества передвижников и современного искусства? Какую модель взаимодействия искусства и религии они предполагают? Размышления об этих картинах и их значении позволяют построить концепцию объекта искусства в современном мире.

«

**Мистик-бюрократ —  
кафкианский субъект,  
понимающий, что седьмая  
печать — это печать  
канцелярская.**

»

Образ современного художника (в смысле *modern*, художника модерности) в России был заложен двумя параллельными жизненными линиями, которые должны были учитываться вместе, удерживаться при выполнении почти любой художественной задачи. Это фигуры Александра Иванова и Павла Федотова. Оба расплатившиеся рассудком за искусство (очень модернистский тип безумия), они соотносятся друг с другом как мегаломанический футуристский проект и клаустрофобический повседневный кошмар (подробнее читайте о федотовской клаустрофобии [в статье «Червивая каморка» Глеба Напреенко и Александры Новоженовой](#)). Иванов превратил свою жизнь в мессианское обещание, отождествив свою судьбу и «Явление Мессии», и умер спустя несколько месяцев после демонстрации работы, Федотов раскрыл критические возможности искусства, не отворачиваясь от непроглядного

бытового абсурда и сатиры повседневности. Иванов настаивает на новом типе художника, который отказывается комфортно обслуживать машину церковного и академического искусства, как то делал его отец, остававшийся до конца своих дней скромным, но обеспеченным преподавателем Академии.



Александр Иванов.  
Явление Мессии

Иванов-младший противится любому удобству, лишь бы инвестировать свою жизнь в реализацию громадного замысла — абсолютной картины, «Явления Мессии». Федотов же изображает затхлый чиновничий динамизм, раздробленный на множественные побочные эпизоды, кишасщие смехотворными, но трагичными усилиями. Если мы совместим две эти стратегии, то получим двойственный идеал художника последующих поколений (в том числе Илью Кабакова как наследника Федотова и Эрика Булатова как наследника Иванова).

Модернистский художник — это мессия в каморке. Передвижники фактически помещают Христа Иванова в мир позднего Федотова, избирая для этого самые отчаянные сцены из Евангелия. Чаще всего это Гефсиманский сад, то есть место, где Иисус сомневается в своей вере, представая слабым и покинутым. Свое логическое завершение этот тип Христа получает даже не у Крамского, а у Перова в его картине 1878 года. Нельзя сказать, что Иисус в Гефсимании Перова молится — скорее он разбит сомнениями. Мы впервые в истории живописи не видим его лица — Христос уткнулся прямо в землю. Это самая депрессивная и реалистическая трактовка образа Христа. В картине «Что есть истина?» Ге Христос — анонимный исключенный, лишенный всех прав и голоса. Он предстает

таковым в свете Закона Пилата. Крамской в работах «Христос в пустыне» и «Хохот» редуцирует Христа до человека, утратившего Бога. Именно комментируя эти две картины, Крамской напишет, что его Христос — атеист.



Николай Ге. Что есть истина?

«Распятие» Ге — натуралистический предел в изображении атеистического Христа. В дневнике Ге по поводу этой работы есть поразительная запись: «Я понял, что такое Голгофа. Это когда Христос на кресте умирает». В письмах Ге Лев Толстой скажет: «То, что картину сняли, и то, что про нее говорили, — очень хорошо и поучительно. В особенности слова “это бойня”. Слова эти все говорят: надо, чтобы была представлена казнь, та самая казнь, которая теперь производится, так, чтобы на нее было так же приятно смотреть, как на цветочки. Удивительная судьба христианства! Его сделали домашним, карманным, обезвредили его и в таком виде люди приняли его, и мало того, что приняли его, — привыкли к нему, на нем устроились и успокоились. И вдруг оно начинает разворачиваться во всем своем громадном, ужасающем для них, разрушающем всё их устройство, значении».

Итак, почти у каждого передвижника есть свой Гефсиманский сад, парадоксальное совмещение мессианизма с повседневностью. Но как этот сюжет работает для искусства? Случилось так, что искусство получило независимый язык, на котором оно выразило то, что не могла выразить церковь. В этих реалистических образах искусство оказалось способным

критиковать ортодоксию: о ней Толстой и говорил как о конформной красоте, к которой привыкли все, а Крамской критиковал ее за то, что она производит «славу» посреди угнетения и неравенства. Но это еще не всё. Парадокс заключается в том, что искусство не просто использовало образ Христа ради общественного обсуждения. Оно использовало его для профанации самой легитимирующей системы, для наследования искусством божественной санкции, которая раньше была только



Василий Перов.  
Христос  
в Гефсиманском саду

в пределах церкви, а теперь может быть реализована в искусстве. Конец XIX века — это время, когда искусство перехватывает у церкви монополию на теологию, выстраивая, по выражению Вальтера Беньямина, «теологию искусства» или же «художественный суверенитет». Реалистическая живопись слабого Христа — это момент, когда мы можем фактически схватить искусство за руку, когда оно перехватывает суверенитет у религии. Именно в этих сюжетах мы видим, как постепенно объекты искусства в буржуазном обществе становятся тем, чем раньше были реликвии и сакральные объекты. Или более диалектично: в реалистическом искусстве теология освобождается от христианской оболочки и становится системой искусства. Как же это происходит и как это возможно?



Иван Крамской.  
Хохот

### Мистическая бюрократия и теоэкономика

Бесы — ожесточенные прорабы на вечной стройке ада. Принуждение к физическому труду, дошедшее до экстремальных форм, становится пыткой ради пытки, трудом без цели. Бестелесные райские ангелы, наоборот, вмешиваются в мир на правах менеджеров, внеплотских управленцев и распределителей ресурсов благодати. Теологические тезисы Мартина Лютера, давшие старт Реформации, были списком, прибитым к дверям церкви, — в списках и таблицах, в административных процедурах и правда есть что-то божественное. Можно представить, как реформация веры сегодня вершится посредством *Microsoft Excel* и *Powerpoint*. В замке Кафки все служащие окружены ангелической аурой. Из раннехристианских споров нам в наследство досталась подробная аргументация распределения ролей между Отцом, Сыном и Святым Духом. Отношения святого вмешательства Бога в мирские дела также были кодифицированы. Можете воспринимать такое смешение христианской мистики и административных жаргонизмов иронически, однако вся история западного капитализма действительно представляет собой набор теологических принципов экономики.

Если классическая политэкономика говорит нам о распределении материальных ресурсов, о развитии производственных отношений, то предметом теоэкономики становится статус, санкционированность и легитимация. Наши действия ничего не значат, если они не вписаны в логику благословения и святости. Но что дарует святость? Почему ее перераспределение так важно? Святость — это, в первую очередь, топологическая



Николай Ге.  
Распятие

позиция, совмещающая в себе принадлежность к этому миру и одновременно радикальную изъятость из него. Люди полностью поглощены теми отношениями, в которые вступают, полностью определены правовой и экономической реальностью, они социальны. Но они могут получить внешнюю санкцию на то, чтобы приостанавливать эту тотальную детерминацию. Бог — это тот, кто создал мир, находясь и в нем, и за его пределами. Распределяя святость, Бог перепоручает эту привилегию человеку, создавая суверена. Если суверен — это тот, кто оказывается вправе приостанавливать все права, то он в одно и то же время находится и внутри системы, и снаружи. Важнейший парадокс здесь заключается в том, что для отражения суверенитета необходимо поместить этот топологический

«

**Для человечества Иисус  
— это его «внешнее»  
(Бог), помещенное внутри  
сообщества. Для Бога  
Иисус — это его «внешнее»,  
являющееся им самим.**

»

узел-границу, смыкающий принадлежность и изъятость, внутри мира, таким образом интериоризируя абсолют. «Сталкиваясь с избыточностью, система включает внутрь себя то, что ее превосходит, путем запрета и таким образом определяет себя как нечто внешнее по отношению к себе самой», — пишет Джордж Агамбен в *«Homo Sacer»*. Именно распределением этой функции занимаются ангелы: они дарят изъятость, целые куски цельности. Система помещает внешнее вовнутрь, чтобы получить доступ к собственной приостановке. Стоит отметить, что это принцип именно западной модели суверенитета, притом базирующийся на христианской теологии, потому как при-

мером такого гиперобъекта является Иисус. Ни в исламе, ни в иудаизме нет подобной фигуры Богочеловека. У этого концепта принципиальная судьба. Для человечества Иисус — это его «внешнее» (Бог), помещенное внутри сообщества. Для Бога Иисус — это его «внешнее», являющееся им самим.

### Логическая формула Христа

Именно христология на самом деле делает христианство парадоксальной системой, потому как Иисус — это сам Бог, воплотившийся по принципам святой санкции (непорочное зачатие), чтобы умереть. В фигуре Христа Бог получает возможность приостановить самого себя и стать подлинно всемогущим. Об этом повествует сюжет гефсиманского моления. Когда Иисус сомневается — это сам Бог сомневается в себе самом, как бы поглощая атеизм внутри христианской религии. Христос — это атеизм христианства, образ сомнения внутри системы, который делает систему повсеместной. Сомневаясь в божественном существовании и в милости Создателя, мы уже оказываемся внутри христианства, повторяя фактически сомнение Иисуса. Диалектика помещается здесь не по линии Бог/мир, но оказывается внутри Бога. Благодаря Христу Бог содержит в себе собственное отрицание. Это можно выразить в формуле, которая пригодится нам, когда мы будем говорить об искусстве:

*Пусть существует понятие А. У этого понятия есть его «внешнее», то есть не-А. Пусть теперь не-А помещается целиком внутри этого А. То есть: существует А и не-А, однако данное А содержит в себе не-А. Тогда такое А становится абсолютным.*

То, что мы помечаем как не-А внутри А, является заповедным, сакральным, абсолютным. Такое не-А находится в режиме евхаристического присутствия, как священные мощи или алтарные реликвии. Часть мертвого святого всегда обладает целым всей благодати. Будучи локальным объектом, они заключают в себе ссылку на Абсолют всего Внешнего. По этой логике работают любые сакральные объекты. Отчасти это описывает сложности с критикой капитализма — любое «внешнее» капитализма всегда-уже включено внутрь капиталистических отношений: левые сидят на гранте или преподают в неолиберальном вузе, а в голливудском кино главный герой — антикапиталистический хакер. И, как сказал Владимир Ильич Ленин, «миросозерцание анархистов есть вывороченное наизнанку



буржуазное миросозерцание», в котором полиция и бунтарь совпадают, так же как суверен совпадает с неприкасаемым, а Бог — с бедным поруганным Иисусом. Создание подобной изнанки и есть результат теоэкономии.

«

**Грех Иуды заключается  
не столько в том, что он  
предает Иисуса, сколько  
в том, что он его продает.**

»

#### **Теология искусства**

В мире капитализма, где валютные и товарные культы замещают литургические события, должны быть свои объекты абсолюта. Рынок мощей и реликвий должен сменить другой рынок. Однако в нем должны быть все те же заповедные объекты. Такой объект должен подчиняться рыночным правилам, но, с другой стороны, приостанавливать их. Чтобы рынок мог стать тотальным, в нем должны обращаться объекты, которые не подчиняются рыночной логике. Первым таким объектом был сам Иисус. Грех Иуды заключается не столько в том, что он предает Иисуса, сколько в том, что он его продает. То есть он вводит сакральное в обращение, тем самым профанируя Бога и сакрализуя рынок. После того как христианская теоэкономия торговли индульгенциями и мощами пошатнулась после Реформации, необходимо было найти абсолютные объекты нового завета. Такими объектами стали произведения искусства. В таком случае художник — это тот, кто производит «внешнее» по отношению к рынку, чтобы затем поместить это «внутри» рынка. Коммерческая галерея и музей смыкаются воедино: галереи вводят в обращение, а музеи, наоборот, производят «внешнее», сакрализируют.

В конце XIX века именно так выглядела российская система искусства — именно так она выглядит и сегодня. Передвижни-

ки налаживали циркуляцию своих работ и получали прибыль от продаж, а Третьяков изымал их работы из обращения, создавая первый национальный музей. Художники в этой системе похожи на Иисуса христианства: они внеположны рынку, «свободны», но тем не менее продаются, коммерциализируются — что является их неизбежной судьбой, вроде Голгофы. Интерес протомодернистов к абсолютным картинам можно объяснить одним важным обстоятельством. В отличие от реликвий, у произведения изначально нет абсолютного характера. Но он может присваиваться в радикальных жестах. Например, таким жестом является картина «Происхождение мира» Гюстава Курбе — универсалистский, анонимный, порнографический объект, позже скрытый от глаз на чердаке у Жака Лакана, или «Черный квадрат» Малевича — не менее универсальное произведение искусства, повешенное в красный угол. Именно

«

## **Христос Перова, лишенный лица, и анонимный Иисус Ге — это и есть возможность для художника и его работы занять место Мессии**

»

к этим жестам относятся и Иисусы передвижников, они напрямую отсылают к своему преемнику — к самому сакральному абсолюту. «Распятие» Ге, таким образом, — очень важная часть истории постоянных универсализаций, не заканчивающихся до сих пор.

Итак, теперь мы можем вывести формулу теоэкономии искусства в капитализме:

*Пусть существует понятие А (рынок). У этого понятия есть его «внешнее», то есть не-А (искусство — «свободное искусство»). Пусть теперь не-А помещается целиком внутрь это-*

*го А. То есть: существует А и не-А, однако данное А содержит в себе не-А. Тогда такое А становится абсолютным.*

Произведение искусства необходимо рынку, потому что оно разом помещает в рыночную систему все, что может стать произведением искусства. Но каким образом существует само поле искусства? Получается следующая логическая операция:

*Пусть существует понятие А (искусство). У этого понятия есть его «внешнее», то есть не-А (не-искусство). Пусть теперь не-А (не-искусство) помещается целиком внутрь этого А (искусства). То есть: существует А (искусство) и не-А (не-искусство), однако данное А (искусство) содержит в себе не-А (не-искусство). Тогда такое А становится абсолютным.*

Или проще:

*Существует такое искусство, которое включает не-искусство. И это абсолютное искусство.*

Это есть логика авангарда. Включить в поле искусства все, что не является искусством, посредством сакрального назначения (так действовали Марсель Дюшан и дадаисты). Именно это и есть та логическая операция, благодаря которой Жак Деррида образует свои концепты «мессианство-без-мессии» или «дар-без-дарения». Эти термины лучше всего описывают ту операцию, которую передвижники продемонстрировали в своих христологических циклах. Они изображали Христа как не-Бога, тем самым освобождая мессианство от конкретной привязки к личности Христа и прокладывая дорогу авангарду. Христос Перова, лишенный лица, и анонимный Иисус Ге — это и есть возможность художника и его работы занять место Мессии, то есть реализовать завет Александра Иванова в федотовской экспозиции.

# «Святой андроид и диалектика биомассы»



Подвиг Нийи.  
«Через тернии  
к звездам»

## *Игорь Гулин о материалистических чудесах и религиозном коммунизме позднесоветской фантастики*

Сразу оговорюсь: я не являюсь ни поклонником, ни знатоком научной фантастики. В отличие от многих моих сверстников и большинства людей чуть старше, я не смотрел в детстве фильмы Ричарда Викторова — «Москва — Кассиопея» (1973), «Отроки во Вселенной» (1974) и «Через тернии к звездам» (1980). Я увидел их только сейчас и оказался этими картинами очарован. Отталкиваясь от фильмов Викторова, я решил записать несколько предварительных мыслей о социальной роли фантастического кино и религиозном ренессансе в застойном СССР.

В фильмах Викторова пленяет многое. Их наивность и одновременно близость с классическими западными образцами жанра. Сочетание рукодельности с технической виртуозностью. Игрушечный авангардизм, барочная эксцентрика дизайна, андрогинная эротика и прочие *guilty pleasures*. Но главное

— странное мистическое ощущение, которое вызывают эти фильмы. Кажется, это не сбой моего восприятия. Люди, с которыми я обсуждал «Через тернии к звездам», говорят, что в детстве испытывали от него чувство религиозного восторга.

Фантастические фильмы Викторова похожи на мистерии. Однако эти мистерии разворачиваются на материале политических сюжетов, важных для сознания человека 1970-х годов.

Это свойственно жанру. Как формулирует в своей классической статье Фредрик Джеймисон, фантастика «не предлагает нам образы будущего, скорее, остраивает и реконструирует опыт нашего собственного настоящего» — опыт, недоступный прямому восприятию. Научная фантастика — один из способов, которыми эпоха мыслит свою принадлежность к истории. Ее цель — представить кажущееся застывшим, вечным *настоящее* — как *прошлое* для некоего возможного *будущего*. Утопия прогресса или картины катастроф здесь одинаково пригодны. Иначе говоря, фантастика обещает, предупреждает, пугает, но главное — заверяет само течение времени.<sup>1</sup>



Научная фантастика как ритуал. «Отроки во Вселенной»

Однако фильмы Викторова действуют иначе. На первый взгляд, они касаются типичного для жанра круга вопросов: тоталитарный контроль и симуляция всеобщего счастья vs свобода личности и индивидуальный выбор, разрушительное загрязнение планеты, отношения государства и капитала. В них принимаются политические решения, меняется общественный строй. Но все это происходит как бы вне времени. Хотя формально они и сохраняют апелляцию к будущему, эти фильмы не утопичны и не дистопичны. Фантастическое здесь — не пространство надежд и страхов. Оно не способствует рефлексии социальных коллизий, но разыгрывает их в своего рода ритуале.

В этом смысле механика этих фильмов близка к другому

<sup>1</sup> См.: Фредрик Джеймисон. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый. — М., НЛЮ, 2006.

интересующему меня жанру советского кино — картинам о революции и Гражданской войне, в которых раз за разом проигрывается идеальное героическое прошлое.

В одной из главных книг о застойном СССР «Это было навсегда, пока не кончилось» Алексей Юрчак вводит идею об *авторитетном языке* советской политической риторики. Автоматизированные формулы этого языка не требовали от его носителей жизни согласно заветам коммунистической идеологии. Однако через постоянное воспроизводство, ритуальное согласие с этими формулами всего населения страны они скрепляли всю советскую действительность. Функционирование авторитетного языка вымывало из него реальное политическое содержание, однако моральные основы строя вовсе не подвергались его носителями сомнению. Одновременно такое согласие не противоречило и распространению частных практик, абсолютно не соответствующих советской идеологии (от увлечения самиздатом до поиска джинсов). Напротив, это ритуальное согласие и позволяло им появиться. Юрчак называет это «пространством внеаходимости»<sup>2</sup>.

В качестве подобных ритуалов Юрчак анализирует комсомольские собрания, партийные съезды, демонстрации и прочие явления политической жизни, но с некоторыми оговорками эта логика может быть перенесена и в сферу искусства. Особенно такого искусства, каким было советское кино. Кажется, что его устройство во многом напоминало исследуемое Юрчаком пространство внеаходимости. Производители советских фильмов не могли и не хотели покинуть сферу видимой, наполненной официальной идеологией жизни (не уходили в андеграунд, в отличие от художников и писателей). Однако их работа, конечно же, не была циничным выполнением идеологического заказа — они развивали собственные языки, говорили о проблемах частных и, что важнее, приватизировали проблематику общественную. Ритуальная функция, однако, давала такого рода произведениям состояться — не только на уровне оппортунистского соглашения с условиями производства, но и на уровне интериоризации идеологии, закрепляющей принадлежность авторов и зрителей-читателей ко всему советскому обществу с его общими ценностями, идеалами<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> См. подробнее: Алексей Юрчак. Это было навсегда, пока не кончилось. — М., НЛО, 2014.

<sup>3</sup> Советская печатная литература в этом смысле находилась в схожих с кинематографом условиях. О сходном методе интериоризации, присвоения официальной идеологии братьями Стругацкими [пишет Ирина Каспэ](#).

Чтобы прояснить различие в ритуальных функциях двух интересующих меня феноменов позднесоветской культуры, можно обратиться к структуралистской традиции. В ней ритуал соседствует с двумя жанрами — мифом и сказкой. Если нарративы о революции были мифом, скрепляющим законсервировавшееся позднесоветское общество, историей о великих предках-основателях, то фантастика играла в нем роль, близкую к сказке — жанру игры и дидактики.



Волшебник и роботы.  
«Отроки  
во Вселенной»

Здесь есть иллюзия парадокса: расцвет фантастики в постсталинском СССР был следствием научно-технического прогресса, связанного с ним культа познания, рационалистической утопии. Тем не менее рефлексия о своей сказочной природе, кажется, началась в этом жанре еще на исходе оттепели. Так, в середине 1960-х главные интеллектуалы советской фантастики Аркадий и Борис Стругацкие пишут «Понедельник начинается в субботу» — книгу, построенную на противоречии научного мировоззрения и феноменов мистических, сказочных. Научное все еще удерживает иррациональное, доминирует над ним. Но эта иерархия ненадежна, колеблется на глазах.

Позднесоветская фантастика диалектически оборачивает эту двусмысленность и одновременно затушевывает ее. Это видно на примере фильмов «Москва — Кассиопея» (1973) и «Отроки во Вселенной» (1974). Сюжетно диалогия Ричарда Викторова воспроизводит схему, характерную для тех же Стругацких: земляне из беспроблемного социалистического общества оказываются на другой планете, чей образ существования представляет собой гротескную аллегорию реальных земных противоречий.

Главная особенность диалогии в том, что экипажем космического корабля становятся подростки. Но есть и еще одна: в сюжете фигурирует странный для научной фантастики персонаж, обладающий магическими способностями, вол-

шебник («Исполняющий Особые Обязанности»). Он выполняет функцию *deus ex machina*, но помимо того — обращается к зрителям. Именно волшебник задает нарративную рамку, через его фигуру природа событий в фильмах прочитывается не как научная, а как сказочная. Таким образом, разрешение политического конфликта, революционное действие, которое разворачивается в дилогии Викторова, также получает рамку сказки — жанра, не требующего от зрителя веры в возможность описываемых событий. Скорее — в заложенные в сюжете идеологические и моральные постулаты<sup>4</sup>.

Можно, конечно, заметить, что «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» — детское кино, в котором главное — увлекательные приключения. Смешно залезать в них с такого рода анализом. Однако подобные вещи происходят и в других застойных фантастических фильмах. К примеру, идентичная фигура ученого-волшебника появляется в абсолютно взрослой экранизации повести Кира Булычева «Бросок, или Все началось в субботу» Серика Райбаева (1976), фаустианской истории, героем которой становится рядовой советский архитектор.

В другой экранизации Булычева — фильме Александра Майорова «Шанс» (1984) разыгрывается типичный сказочный сюжет о людях, достойно и недостойно распоряжающихся волшебным даром — эликсиром молодости. Схема эта привита к реальности позднего застоя с его узнаваемыми типажам (накопившая незаконное богатство хамоватая продавщица, одинокая интеллигентная женщина с разбитой судьбой, комический руководитель стройконторы). Необычен тут источник происхождения «живой воды»: ее подарил атаману войска Степана Разина потерпевший в XVII веке крушение инопланетянин. Источником фантастического становится не будущее, но глубокое прошлое. Утопией оказывается остановка самого течения времени: в награду за личные добродетели герои возвращаются назад, становятся юными. Сам атаман формулирует природу происходящего так: «теперь для этого слова подобрали — “научная фантастика”, раньше это сказками называли».

Кир Булычев был одним из самых популярных авторов

<sup>4</sup> Сценаристами дилогии были Авенир Зак и Исай Кузнецов. Предыдущей работой этого тандема забавным образом было «Достояние республики» (1971) — сходное, но более ловкое доведение до сказочной абстракции жанра фильма о Гражданской войне. Сценарий Зака и Кузнецова попал к Викторovu, до того снимавшему абсолютно реалистическое кино, почти случайно. Фантастика заинтересовала его, прежде всего, именно своим дидактическим потенциалом. Об этом пишет в своих [воспоминаниях о режиссере писатель Кир Булычев](http://knigosite.org/library/read/29507)



в постоттепельном поколении советских фантастов. Именно в его текстах и их многочисленных экранизациях сказочный поворот становится отчетливо ощутимым феноменом. По сценарию Булычева снят и третий фантастический фильм Виктора — его шедевр «Через тернии к звездам» (1980).

«

**Снаружи — образец  
футуристической  
архитектуры, но изнутри —  
бревенчатая изба. Роботы  
выглядят в ней домовыми,  
научные эксперименты —  
КОЛДОВСТВОМ.**

»

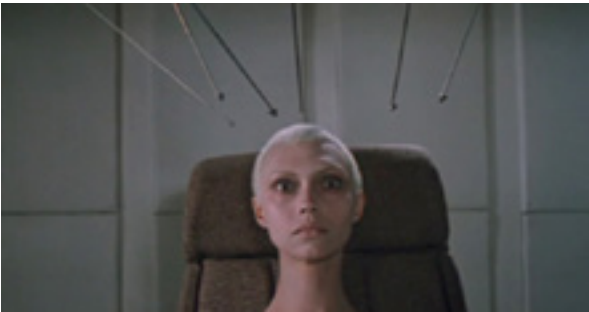
Опишу вкратце его сюжет. Земной корабль находит дрейфующее в космосе инопланетное судно с единственным выжившим членом экипажа — бессловесной девушкой Нийей. В фильме не дается определения для ее статуса. Однако на языке западной культуры она — андроид, искусственный человек, клонированный и усовершенствованный при помощи высших технологий, созданный с определенной целью — как репликанты из вышедшей на год позже картины «Бегущий по лезвию».

Героиня не хочет быть функциональным объектом, мучается своей неполноценностью по сравнению с «настоящими людьми». Однако если роботы из фильма Ридли Скотта произведены на свет, чтобы служить, Нийя создана, чтобы совершить подвиг. В конце она примет свое предназначение — осознает именно его как высшее проявление человечности.

Таким образом, фигура искусственной женщины выражает вовсе не тревогу о размывающемся в технологическом мире

статусе человека и свободе машины. Напротив, она снимает эти противоречия, плавит их в совершенном деянии — становится святой, подобием Христа.

Родина Нийи, планета Десса, напоминает о другом фантастическом фильме начала 1980-х — американской «Дюне» (1984). Десса — пустынное пространство, мир экологической катастрофы и победившего неолиберализма. Остатки необходимых для жизни ресурсов, а также производство противогазов



Нийя в нимбе науки.  
«Через тернии  
к звездам»

на планете контролирует капиталистическое меньшинство во главе с эксцентричным карликом Туранчоксом. Катастрофа им на руку, бизнесмены эксплуатируют население при попустительстве слабых властей. Помочь жителям Дессы отправляется земная экспедиция. Нийя пробирается на корабль тайком. Тем самым она меняет всю логику жанра.

«Через тернии к звездам» затеян по все той же модели: земляне из светлого будущего отправляются на планету, где гротескным образом представлены земные проблемы настоящего<sup>5</sup>.

Однако вопреки жанровым ожиданиям Дессу спасает не оснащенная продвинутыми технологиями и верной идеологией земная экспедиция, а искусственная девушка Нийя. Возвращаясь на родную планету — как пребывавший в сокрытии мессия или сказочный герой, отлежавшийся на печи, — она совершает чудо. Накладывая руки на уже готовую поглотить все вокруг «биомассу», Нийя превращает ее в живительное тесто, закуску, для возвращения планете жизни. Начинает идти дождь, из мертвой почвы пробиваются ростки. Наука в объяснении этого феномена бессильна.

Эта биомасса представляет собой любопытный пример

<sup>5</sup> Можно заметить отчетливо колониальную природу этой схемы. Если продолжать сравнивать фантастику с дискурсом о революции, образец здесь — нарративы о героях, экспортирующих коммунизм народам Средней Азии.

диалектики. Бесформенное нечто, созданное ученым с Дессы для спасения планеты, но пожирающее все на своем пути, пока к нему не привито правильное направление. Тем самым она полностью принимает на себя функцию *народной массы* в повествованиях о революции.

Взять на себя руководящую функцию Нийе позволяет не идеологическая подкованность, но любовь. Именно способность чувствовать, которой ее научили земные друзья — прежде всего, юноша Степан, — делает Нийю способной на чудеса.

«

**История перестает  
быть пространством  
политических действий  
и изменений, но становится  
областью возвышенного.**

»

Хотя чудо, которое совершает Нийя, — мистическое, а пространство его разворачивания — политическое, само происхождение такого преобразования через любовь кажется сказочным, напоминает о сюжетах вроде «Аленького цветочка». Этот контекст подсказывает и визуальный ряд картины Викторова, во многом напоминающий эстетику советских киносказок, перенесенную на почву научной фантастики.<sup>6</sup>

Это касается и жителей других планет, костюмов и аппаратов, но один из самых любопытных образов фильма — земной дом семьи ученых Лебедевых, в котором Нийя учится говорить и любить, обретает сознание, переходит от состояния недоче-

<sup>6</sup> Во многом это — заслуга художника викторовских фильмов Константина Загорского, помимо них, работавшего именно над «Аленьким цветочком», «Русалочкой», «Волшебной лампой Аладдина» и пр. Еще один забавный момент: исполнитель роли злодея Туранчوخа Владимир Федоров известен, прежде всего, как Черномор в экранизации «Руслана и Людмилы» Александра Птушко.

ловека (робота, клона) к сверхчеловеку (святому, герою). Иначе говоря — проходит инициацию. Это довольно причудливое строение. Снаружи — образец футуристический архитектуры, но изнутри — бревенчатая изба. Роботы выглядят в ней домашними, научные эксперименты — колдовством.

Впрочем, весь этот сказочный антураж в третьем фантастическом фильме Викторова — скорее инструмент, чем признак жанра. Если в своей дилогии он брал схему и идеологию советской научной фантастики — и низводил, понижал до сказки, то в «Терниях» Викторов совершает шаг, гораздо более радикальный. Он разъедает утопические структуры фантастики при помощи сказочного аппарата и разворачивает на их руинах религиозную мистерию, историю о чуде.

Чудо оказывается в фильме Викторова единственным средством восстановления социальной гармонии. Тем самым разрешение конфликта удаляется из сферы истории<sup>7</sup>. Однако этот поворот вовсе не ставит под вопрос заложенные в сюжете ценности — он переводит их в другой регистр. Жанр фантастической мистерики превращает *политическое и историческое* — в *этическое и возвышенное*.

Этическое здесь можно понимать во вполне будничном смысле — соответствия принятым в обществе нормам (как в фильме «Шанс»), но также и в терминологии Алена Бадью — как *верность событиям*, создавшим это общество.

Позднесоветское общество покинуло исторический процесс, зародивший его идеологию, и остро чувствовало это. Оно нуждалось в постоянной апелляции к самой идее вовлеченности в Историю. Именно в таком напоминании и состоит интересующая меня ритуальная функция кинематографа.

Научная фантастика больше не способна гарантировать принадлежность текущего момента к Истории (исчезает двойная перспектива утопии и катастрофы). Вместо того она манифестирует верность самой идее Истории. Так История перестает быть пространством политических действий и изменений, но становится областью возвышенного.

Произведения, проигрывающие ритуальное «прошлое» и «будущее», скрепляли общество — подобно авторитетно-

<sup>7</sup> Если еще раз обратиться к сравнению с «Дюной», можно заметить, что фильм Дэвида Линча также переполнен мессианскими мотивами. Однако там герой-мессия совершает настоящую политическую революцию. Я не знаю, знакомы ли были Бульчев и Викторов с оригинальным романом Фрэнка Герберта 1965 года. Однако если допустить, что он был одним из источников вдохновения, поворот к мистерики, который делают советские авторы, тем более любопытен.

му языку Юрчака, но на более глубинном уровне. На уровне идеалов. Именно в пространстве идеала этическое совпадает с возвышенным.

Достаточно взглянуть на панно «Тебе, человечество!» (1961) Таира Салахова, чтобы увидеть рождение космоса как третьей области советского возвышенного наряду с революцией и войной. Постепенно, с концом оттепели, в космос, как и в социализм, переставали верить как в реальное обещание счастья. Тем не менее функция пространства возвышенного за ним осталась. Это видно на самых разных примерах — от лубочного культа Гагарина до истерической теологии картины «Солярис» Андрея Тарковского (1972).<sup>8</sup>

В фильме Викторова именно космос становится пространством, где автоматизировавшаяся, уже потерявшая остроту политическая безысходность может быть сублимирована в духовную мистерию.

Впрочем, метаморфозы фантастического жанра — далеко не единственная сфера пересечения научного и религиозного. Как кажется, вся позднесоветская культура была пронизана этим парадоксальным союзом. И часто — в гораздо более ярком виде.



Кабинет Туранчоса.  
«Через тернии  
к звездам»

<http://arzamas.academy/materials/747>

<https://snob.ru/profile/28439/blog/103473>

<sup>8</sup> Кризис оттепельного научного утопизма активнее всего в фантастике рефлексировали братья Стругацкие. Об этом пишет Илья Кукулин. См. также текст Алексея Цветкова, описывающий эволюцию творчества братьев как постепенный переход от коммунистической утопии к парадоксальному советскому гностицизму.

На мой взгляд, один из любопытных переходных случаев — фильм «Туманность Андромеды» Евгения Шерстобитова (1967). Экранизация влиятельной советской фантастической утопии — романа Ивана Ефремова 1957 года, фильм этот — неудачный с точки зрения жанровой логики и одновременно завораживающий. В конце 1960-х сверхрационалистическая одиссея полубогов-космонавтов будущего все еще волновала, но могла быть показана только как грандиозный бредовый сон, напоминающий фрагменты утерянного античного эпоса, с распадающимися сюжетными связями и бесконтрольными всполохами героических образов.

Математиками, кибернетиками, физиками были многие из наиболее духовных деятелей советского литературного и философского подполья. Можно вспомнить здесь своеобразное рационализированное православие отца Александра Меня, невероятно влиятельного среди как гуманитарной, так и научно-технической интеллигенции и представлявшего разные религиозные и научные теории как взаимодополняющие способы раскрытия одной и той же истины.<sup>9</sup> Или искусство Вадима Сидура, Эрнста Неизвестного, Владимира Янкилевского, позднего Юрия Злотникова и других андеграундных и полуандеграундных художников, соединявших христианство, восточный мистицизм и внимание к языку точных наук. Работы некоторых из этих авторов украшали технические вузы и НИИ и были крайне востребованы в научной среде. Или можно вспомнить множество возникавших в позднем СССР полунучных-полумистических учений, включая курьезы вроде «новой хронологии» академика Фоменко.<sup>10</sup> Примеров может быть еще множество. Я сознательно перечисляю здесь вещи из самых разных областей, чтобы зафиксировать сам феномен — именно научная среда была одним из главных пространств распространения позднесоветской духовности.



Глаша — один из обитателей футуристической избы — разливает чай. «Через тернии к звездам»

[http://polbu.ru/menj\\_religionsources/ch20\\_i.html](http://polbu.ru/menj_religionsources/ch20_i.html)

<sup>9</sup> Достаточно прочитать [замечательно виртуозный текст](#), в котором Мень на нескольких страницах играючи разворачивает доказательство бытия Божьего, используя язык кибернетики и ядерной физики.

<sup>10</sup> Эта фигура связана и с основным сюжетом моего текста. В 1988 году режиссер Владимир Тарасов снял мультфильм «Перевал» — экранизацию первой части повести «Поселок» все того же Кира Булычева. Главным аттракционом в ней стали анимированные рисунки Анатолия Фоменко. Благодаря им типичный сюжет о приключениях на другой планете превратился в танец геометрических сущностей под баховские хоралы. Математик выступает здесь как фигура, не фундирующая фантастический сюжет в науке, а напротив, переводящая его в область метафизики.

Я рискну сделать здесь предположение о природе этой духовности, используя скорее в качестве аналогии, чем доказательства, логику философа Квентина Мейясу.

В недавно переведенной книге «После конечности» он размышляет о расцвете разного рода сект и форм нестандартной религиозности, странным образом сочетающемся с общим мнением о том, что мир становится все более рациональным, пронизанным наукой и досконально исследованным. Мейясу склонен винить в этом парадоксальном положении западную философию, наложившую на науку запрет на любые высказывания об истине, *о том, что есть на самом деле*. Философия Нового времени делала это, чтобы освободить науку от сферы влияния религии. Однако истина оказалась тем самым полностью передана в распоряжение веры. Вера же может быть сколь угодно абсурдной, но находится вне пределов критики, так как не претендует на объективное высказывание. Именно так научный расцвет совпадает с расцветом религиозности.

«

**Раньше советским  
интеллектуалам, как  
эллинам, было достаточно  
мудрости познания, теперь  
им, как иудеям, нужны были  
чудеса.**

»

Не так важно, доверять ли рассуждениям Мейясу и его попыткам вернуть науке власть над действительностью, но его логика, безусловно, рифмуется с интересующим меня вопросом. Почему советская религиозность была так тесно связана с научным сознанием, возникала именно на его базе?

Моя догадка такова: наука в принципе неспособна про-

изводить высказывания об истинном положении вещей. Ее существование возможно только при поддержке некоей «истинностной» идеологии, заверяющей исследуемую наукой «действительность». Таковой в Советском Союзе была коммунистическая прогрессистская утопия (частью которой был и диалектический материализм с его законами). «Познание» в этом мировоззрении выдавалось за самоцель, но было на самом деле синонимом прогресса, возможности построить идеальное общество. Без этой цели познание, а следовательно, и само знание не имело бы смысла.



Встреча казака  
и пришельца.  
«Шанс»

В 1960-х утопическая энергия начала иссякать. Распад социалистической идеологии для многих был относительно комфортным, для других — желанным. Однако именно в научной среде этот распад образовывал сильнейшую нехватку истинностного дискурса. Именно эту нехватку и заполняла новая религиозность<sup>11</sup>.

Как кажется, советская религиозность не просто выростала на месте рационалистической утопии и замещала ее, но во многом выростала из нее. Можно сказать, что такая вера по своему происхождению не вполне трансцендентна, хотя и дает метафизические гарантии. Она была необходима для того, чтобы удерживать от распада материю, ценность

<sup>11</sup> Это сюжет, требующий отдельного разговора, однако полностью обойти его было бы неправильно. В окончательном «исчезновении» реальности из пространства философского и научного обсуждения Мейясу склонен винить постмодернистскую философию и постмодернистское мышление, которые, конечно, не были распространены в застойном СССР. Однако распад социалистической идеологии образовывал своего рода стихийный постмодернизм (к которому относятся и процессы, описываемые Юрчаком). Именно на нем основывали свое искусство московские концептуалисты. Их вроде бы игровые и критические практики также часто проникнуты особой духовностью и находятся в непростых отношениях с интересующей меня советской религиозностью. (Я имею в виду, прежде всего, Илью Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырско-го, но в целом почти всех старших концептуалистов.).



и плотность которой больше не заверяла никакая телеология<sup>12</sup>.

Иными словами, раньше советским интеллектуалам, как эллинам, было достаточно мудрости познания, теперь им, как иудеям, нужны были чудеса. Но чудеса эти были материалистическими — их содержанием были само наличие и развитие материи. «Естественное», а не «противоестественное».



Преобразование  
биомассы.  
«Через тернии  
к звездам»

«Обычные» чудеса были нужны как метафоры. Пример их — преобразование биомассы в фильме Викторова. Однако более точный образ можно найти в уже упоминавшемся «Солярисе» (1972). Среди других возможных трактовок можно сказать, что фильм Андрея Тарковского — о сопротивлении воплотившегося в странной материальности планеты-океана Бога, Бога-материи, познанию. Вместо научного диалога, о котором грезят герои-ученые, Господь-Солярис вступает с ними в совсем другие, этические отношения. В качестве подарка-наказания главному герою он восстанавливает из мертвых его покойную жену Хари. Являет и удерживает ее, воссозданную вопреки законам физики не из атомов, а из нейтрино, распадающихся в обычных условиях. Совершает материалистическое чудо.

Впрочем, Тарковский — конечно же, человек другой культуры, с самого начала увлеченный религиозной проблемати-

<sup>12</sup> Такая гарантия цели, конечно же, адресована человеку, связана с коммунистической идеологией прогресса-познания, однако законы диалектического материализма переносят телеологическую логику на само существование материи, делают ее зависимой от утопии. Тем самым рационалистическое сознание как бы само готовит возможность метафизического поворота. Как это происходит, можно увидеть, например, в «Космологии духа» одного из самых значительных советских теоретиков марксизма Эвальда Ильенкова. Сюжет этого трактата, перемежающего цитаты из Энгельса с данными ядерной физики, — экстатическое самоубийство, которое совершает в космосе бессубъектная мыслящая материя ради соблюдения законов диалектики. Текст этот абсолютно фундаментален в марксистской традиции, но разворачивает на ее базе своего рода материалистический апокалипсис.

кой. За фантастический фильм в начале 1970-х он взялся, вероятно, именно потому, что почувствовал появившийся в этом жанре духовный потенциал.

Совсем другое дело — Викторов. Его наивный фильм «Через тернии к звездам» удивителен тем, что в нем можно увидеть, как метаморфоза, менявшая советское общество на протяжении нескольких десятилетий, разворачивается на глазах.

В этом фильме накладываются друг на друга сразу два кризиса. В нем ломаются канонические формы оттепельной научной фантастики, и в этом сломе политическое превращается в возвышенное. Это возвышенное — мирское, секулярное, собрано из обломков оттепельной коммунистической идеологии. Оно — руина. Однако Викторов догадывается, как его спасти. Не размышляя, видимо, о научных проблемах и не будучи человеком научной среды, он, как и положено фантасту, оказался чутким к происходившим в ней процессам. В его фильме мы можем наблюдать, как уже обреченное секулярное возвышенное наполняется действительно религиозным содержанием. Некоторая неловкость викторовского фильма и делает эту перемену видимой. Можно сказать, что — пусть и в немного комичной форме — здесь происходит обретение веры.

*Игорь Гулин — обозреватель журнала «Коммерсантъ-Weekend»*

# Последовательный атеизм делает невозможной жалобу



Фрагмент Арт-триеннале-2016.  
«Вне глобуса». Любляна  
(куратор Борис Гройс).  
«Труп искусства». Инсталляция  
группы ИРВИН, 2003 г.  
(реконструкция гроба Казимира  
Малевича, выставленного  
в 1935 году  
в Ленинграде).  
© Наталия Никитина

*Борис Гройс рассказал  
Глебу Напреенко о божественном  
и демоническом в Российской империи,  
Советском Союзе и современном мире*

— Как возник этот ваш интерес к русской религиозной философии?

— В студенческие годы моими любимыми философами были Эдмунд Гуссерль и Мартин Хайдеггер, я много читал Сартра и вообще экзистенциалистов; кроме того, я был студентом-математиком, специализировался на математической логике и, соответственно, читал Бертрانا Рассела, Людвиг Витгенштейна, Сола Крипке. Но у меня было чувство, что, поскольку я все-таки человек русской культуры, я должен ее знать, но совершенно не знаю. Это ощущение отрезанности от русской

культурной традиции было тогда, в 1970-е, очень распространено. И я начал читать — сперва экзистенциалистскую линию: Льва Шестова и Николая Бердяева — своего рода русских французов. А потом и других, уже совсем не экзистенциалистов: Владимира Соловьева, Павла Флоренского... И мне казалось, что я начинаю понимать культуру, наследником которой являюсь. А уже позже, в эмиграции, меня заинтересовала неогегельянская линия, в первую очередь, Александр Кожев.



Фрагмент Ар-триеннале-2016. «Вне глобуса». Любляна (куратор Борис Гройс). «Юрий-1». Инсталляция Арсения Жилева (саркофаг со скульптурой Юрия Гагарина). Фрагмент проекта «Колыбель человечества». © Наталия Никитина

Проблема была просто в малодоступности в СССР текстов мыслителей Серебряного века и религиозной философии в целом. Потом мне это помогло: когда я приехал в Германию, моя первая работа была в библиотеке философского факультета Мюнстерского университета. Там была большая подборка русской религиозной философии, но не было никого, кроме меня, кто мог бы в ней разобраться.

— **Какое-то специфическое влияние именно религиозной философии на вашу собственную мысль вы бы не стали выделять?**

— Не стал — и в то же время стал бы. Знакомство с теологическими формулами способствует определённому взгляду и на современные культуру и политику. Например, Джорджо Агамбен все время опознает теологические традиции в современности. И у меня тоже есть склонность к этому: если знаешь теорию империализма Соловьева, то, когда сталкиваешься с феноменами империализма, трудно избежать воспоминаний о том, как он их объяснял.

— **В вашей работе «Gesamtkunstwerk Сталин» идет речь о демиургической квазирелигиозности сталинской культуры.**

— Конечно. Дело в том, что для христианской культуры характерна жизнь в проекте, эсхатон, — жизнь, обращенная в бу-

дущее, в пределе — в конец времен. Такая логика легко опознается, конечно, и в коммунизме, и в сталинизме — это были эсхатологические проекты. Христианство начинается с конца истории: Иисус закончил эпоху Ветхого Завета и открыл новый период ожидания конца мира. Практически так же была устроена сталинская культура. Марксистская традиция понимала историю как продукт классового противостояния, классовой борьбы, а, согласно сталинским догмам, классовое общество в СССР было ликвидировано, то есть исчез мотор для продолжения истории. Но как жить, когда история уже кончилась, а мир еще здесь? Это главная проблема сталинской культуры — и вообще любого постгегельянского типа мышления. Она тесно связана с идеей времени ожидания — времени, которое сводится к ожиданию. Эта тема всегда меня занимала. Ожидание конца может быть бесконечным, обратиться в вечность. Сталин говорил о вечном движении к коммунизму. Но это не вечность традиционных культур, не буддийская вечность, не вечность циклического повторения, а вечность векторная, которая имеет начало и потенциальный конец. Такая парадоксальная структура очень характерна и для христианской, и для коммунистической традиции.

«

**Как жить, когда история уже  
кончилась, а мир еще здесь?  
Это главная проблема  
сталинской культуры.**

»

— Как изменилось это состояние ожидания в СССР после Сталина?

— Послесталинский период был аналогом воцерковленного периода христианства: движение от момента конца истории к моменту конца мира приобрело характер конфликта, но — не во времени, а в пространстве. В христианстве этот конфликт был обусловлен тем, что мир после Христа, конечно, был онто-

логически уже христианским, потому что Иисус спас его целиком, но эмпирически оставались еще не христианизированные территории. То же самое было и с социализмом. Социализм в одной отдельной стране, как справедливо отмечал еще Троцкий, противоречит сущности коммунизма. Коммунизм должен завершить историю, став интернациональным и глобальным. Сказать, что коммунизм будет построен в одной стране, — это то же самое, что сказать, что христианство полностью воплотилось в Священной Римской империи. Здесь историческое переходит в территориальное: возникает граница между теми, кто уже спасся и только ждет окончательного пришествия коммунизма, и теми, кто еще борется, — например, коммунистическими партиями таких отсталых стран, как США, Франция, Тринидад и Тобаго.

«

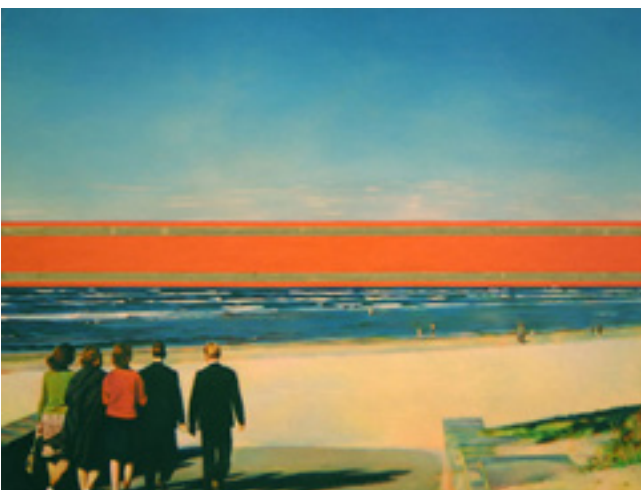
## Увлечение западного модернизма буддизмом, а русского — православием.

»

— Какую роль играл интерес к православию в среде московского концептуализма?

— Я бы обратил внимание на фактор иконы, который вообще очень важен в русской культуре. О нем писали и Флоренский, и Клемент Гринберг в «Авангарде и китче». Икона обладает двумя свойствами авангардного произведения. Во-первых, она плоскостна и не создает иллюзии трехмерного пространства. Во-вторых, она представляет собой коллаж, который базируется исключительно на смысловых связях между отдельными визуальными знаками, — это практически текст. Этими двумя своими свойствами икона похожа на плакат и на рекламу, которые были очень важны для модернистской и постмодернистской рефлексии медиума. Работы московских концептуалистов, будь то Эрик Булатов, Дмитрий Пригов или Виталий Комар и Александр Меламид, ориентировались на плакат. С другой стороны, икона давала им выход в сакральное; право-

славие в кругу московских концептуалистов понималось (и не без основания!) как негативная теология, как апофатика — и поэтому смешивалось с буддизмом, культом Ничто. В те же годы американский концептуализм и минимализм были откровенно буддистскими и тематизировали случайность, немотивированность, пустоту. Такое увлечение западного модернизма буддизмом, а русского — православием, понятым как вариант восточной философии, восходит еще к истокам модернизма. Когда на Западе еще в XIX веке начался интерес к плоскостности и отказу от трехмерной иллюзии, художники обратились к буддийской японской живописи и китайской живописи. А русские обратили внимание на то, что все те элементы, которые Запад искал на Дальнем Востоке, были в их собственной живописной культуре, — и пустили их на нужды авангарда. Флоренский преподавал во ВХУТЕМАСе, Малевич использовал приемы иконописи. На понимание православия в московском концептуализме из модернистов особенно сильно повлиял Даниил Хармс: у него было очень четкое апофатическое прочтение православия как тематизации Ничто. Но, опять же, подобные сближения с восточной философией можно найти и у Елены Блаватской, и в Серебряном веке, и у Кожева, который подчеркивал буддийский характер православия. Кстати, Хуго Балль — основатель дадаизма и «Кабаре Вольтер» — обратился в конце жизни к византийскому православию, в котором он опознал эстетику абсурдизма.



Эрик Булатов.  
«Горизонт».  
1971—1972

— Катарина Кларк, комментируя советскую послереволюционную ситуацию, отмечала специфический энтузиазм революционной интеллигенции в отрицании мещанского

**буржуазного быта и высказала мнение, что в таком презрении к старому быту присутствовало наследие православной аскетической традиции. Насколько вы с этим согласны?**

— Полностью согласен. Еще Кожев сказал, что монах стал философом, философ стал революционером, а революционер стал диктатором... Такова траектория истории XIX—XX веков. Но она вовсе не является специфически российской.

Что создала Россия в конечном счете? Бюрократию. А если вы посмотрите на истоки западного бюрократизма, то найдете их в Ватикане: отсюда пошли все бюрократические расписания, правила распределения рабочего дня, система архивирования, деления на департаменты — все то, что было потом заимствовано другими государствами. Существует довольно много работ, которые показывают, что все секулярные европейские бюрократии имели свое происхождение именно в папском государстве. Византийская бюрократия тоже была полусакральной-полусветской. И русская бюрократия была тесно связана с церковью, которая долгое время (в синодальный период) была департаментом, частью бюрократической системы.

А кто такой революционер? Человек, который считает, что бюрократия работает плохо, проворовалась, коррумпирована, что надо ее свергнуть и заменить... Чем? Настоящей бюрократией! Благодаря которой каждый выполнял бы свою роль и нес ответственность за порученное. Если вы посмотрите на историю обновления бюрократии и в Европе, и в России, то увидите, что она мотивировалась одной и той же ориентацией — в конечном счете на монастырь. И на работу не за страх, а за совесть.

**— Если говорить о стремлении к критической редукции в предреволюционной русской религиозной мысли, то можно вспомнить попытки материалистического понимания Христа как человека, но не Бога, например, в текстах Льва Толстого и живописи Николая Ге. Насколько, по-вашему, эта линия получила позже свое развитие?**

— Толстовская фигура Христа как хорошего человека, который мухи не обидит и не сопротивляется злу насилуем, — как раз то, что было иронически описано Фридрихом Ницше в его «Анти-Христе». Началось это уже у Достоевского: Христос как идол, как слабоумный, как нигилист... Но есть совершенно другая традиция — традиция соловьевская: Христос как император, который принес не мир, но меч. И Соловьев всегда выступал



против гуманизации Христа, всегда говорил о том, что да, если тебя бьют по одной щеке, то подставь другую, но если при тебе избивают кого-нибудь, то его надо защитить. То есть готовность к насилию тут имеет характер не индивидуалистического утверждения своей личности, а ответственности по отношению к другому. Именно таким был господствующий дискурс русской религиозной философии, а не толстовским. И этот дискурс базировался на имперской традиции христианства, на представлении о свободной теократии как идеальном общественном устройстве, которое иерархично и имеет во главе христианского правителя, несущего ответственность за тех, кем он правит. Это представление продолжало жить в консервативной традиции русской мысли и после революции.

«

**Монах стал философом,  
философ стал  
революционером,  
а революционер стал  
диктатором.**

»

— В изобразительном искусстве есть какой-то образ, выражающий эту идею?

— Первое произведение русского искусства, которое выразило христианские принципы, — это «Черный квадрат» Малевича: он выразил идею теологического единства мироздания. «Черный квадрат» — это мир в его единстве, но мир, о котором нечего сказать, мы его не знаем, он для нас сокрыт. Так Малевич открыл в искусстве постнищенскую религиозность — и действительно создал православную икону XX века.

Русское искусство только тогда вставало на уровень христианской традиции, когда становилось, если угодно, тотальной инсталляцией, делало своим предметом все, всю тотальность бытия.

— **«Явление Христа народу» Александра Иванова можно назвать такой работой?**

— Оно не работает, потому что Христос там выведен в качестве фигуры среди других фигур. Это не есть истинно христианский подход к делу.

— **Но Иванов пытался как раз сконструировать тотальность большой картины из своих эскизов. Даже если итоговое полотно оказалось провалом их синтеза...**

— Наличие эскизов уже показывает, что никакой тотальности там нет. Тотальность не предполагает эскизов, тотальность предполагает откровение.

— **Можно ли современность также назвать временем ожидания — в котором, однако, уже неясно, какого откровения мы ждем?**

— Нынешнее время — время политической реакции, но связанной с тем, что мы живем в проекте, которого не понимаем. Не понимаем не по глупости, а структурно. Движение нашей эпохи определяют технологии, и оно нам непонятно — поскольку никем толком не руководится, связано с какими-то финансовыми потоками, с какими-то институциональными инициативами, с какими-то изобретениями, которые нельзя предсказать и которые ускользают от нашего контроля. Мы оказываемся во власти технологического фатума, он все время меняет наши условия жизни и диктует условия нашего поведения, но неясно, к чему он клонит. Отсюда феномен современного искусства: современное искусство возникло вследствие того, что современность перестала быть понятной. Раньше считалось, что прошлое и будущее непонятны, но настоящее познаваемо. Сейчас прошлое и будущее исчезли, а современность стала непонятной.

— **В философии существует рифма между технологией и теологией — например, у Жильбера Симондона. Современные мыслители, указывающие, как наша современность пронизана технологиями, одновременно реабилитируют религию, которую пыталась списать со счетов предшествующая критическая теория. Авторы акторно-сетевой теории (Бруно Латур, Джон Ло) или спекулятивные реалисты — все они ставят божественное, будь то в христианской или языческой форме, на важнейшие позиции в нашей повседневности — вместе с техникой.**

— В этом есть логика. Например, теория Латура — это во многом неокатолицизм. Но во всех современных построениях

есть отличие от прежней религиозной философии. Да, технология действительно воспроизводит христианскую теологию — в том смысле, что дает нашей жизни направление. В отличие от традиционных форм времени, которые были все в той или иной мере цикличными, время технологии является линейным и в этом смысле христианским. Но христианство — религия откровения: Бог явился в мир и объявил, чего он хочет и чего надо ждать. Если вы в это верите, то вы этого и ждете. И для технологии вопрос заключается в том, как все это началось и когда все это кончится. Но на этот вопрос технология не дает ответа. Технология — сокрытая религия, которая отрицает свой религиозный статус. Она эманурует ощущение линейного движения, но не превращает это движение в проект. Христианский проект, авангардный проект, коммунистический проект целенаправленны, а технология — это религия без цели. Мы идем непонятно куда. И единственная форма реакции на эту бесцельность — то, что я называю апдейтингом, селф-апдейтингом (*self-updating*): каждый день мы смотрим, как далеко зашел технологический прогресс, и приспосабливаемся к нему. Мы все время в движении, но, поскольку это движение из ниоткуда в никуда, оно одновременно представляет собой стояние на месте — как бег на движущейся дорожке в гимнастическом зале.

«

## Технология — сокрытая религия, которая отрицает свой религиозный статус.

»

— Если такая квазирелигиозность современности отменяет целеполагание, то исключает ли она также политику?

— Религия открыла человеку божественную инстанцию, которой можно было пожаловаться, помолившись, — или на которую можно было пожаловаться, сказав, что Бог несправедлив. Об этом, например, пишет Ницше. А человеку вообще хочется пожаловаться. Последовательный атеизм делает невозможной

жалобу: пожаловаться некому и не на кого. Сейчас, если читать русскую прессу, кажется, что можно либо пожаловаться Путину, либо пожаловаться на Путина. Но этого недостаточно. И поэтому политический проект сейчас выступает в форме парадоксальной жалобы на технологический прогресс — на отсутствие в нем телоса. В тот момент, когда возникает жалоба, возникают и попытки создать телос, превратить технологическое движение в проект — этот проект может быть, например, батаевско-делезовским: почувствовать интенсивность, превратиться в машину, пережить экстаз, восхищенно идентифицироваться с прогрессом... Но все равно аспект жалобы в этом присутствует. Исчезновение высшей инстанции для выслушивания жалоб сделало жалобу повсеместной. Какую книжку ни прочесть, все они, по сути, имеют форму жалобы.

— **Когда повсеместно распространены жалобы и религиозность, лишенная телоса, можно ли мыслить атеизм как особую политическую позицию?**

— Позиция атеизма является господствующей, потому что все сейчас смотрят на себя как на материальные тела, воспринимают собственное поведение как симптоматику, и, что бы с человеком ни происходило, он начинает думать, те ли у него гормоны и достаточно ли он потребляет витамина B12. Все наши реакции, самоанализ и рефлексия носят физиологический характер, а отношение к другим становится отношением к физиологическим телам в пространстве.

Но, несмотря на, казалось бы, такое торжество материализма и атеизма — и я пишу об этом в своей книге «Под подозрением», — даже если в Бога мы не верим, мы верим в дьявола. Эта традиция началась еще с иллюминатов и романтиков: отказ от религии означал отказ от блага, от телоса, от проекта, но не означал отказа от демонического. А что такое демоническое? Это представление о том, что кто-то другой, пользуясь твоей глупостью и наивностью, эксплуатирует тебя, чтобы сделать тебе плохо и на этом нажиться, и что все происходящее не случайно. Не случайно не в том смысле, что ведет к какой-то цели, а в том, что кто-то получает от него выгоду. Такое ощущение очень распространено в сегодняшнем мире — и оно и есть источник современного политического. То есть этот источник — не Бог, а дьявол. И недаром основная форма левой политической деятельности — сопротивление: как активная сторона здесь мыслится не политически мотивированный субъект, а демоническая, сатанинская сила, которая его угнетает и которой

он лишь противостоит.

— Но если взять психоанализ, другую важнейшую основу критической теории наряду с марксизмом, то в нем атеизм вырисовывается иначе. Вопрос о Боге в психоанализе — это вопрос о том, есть ли какой-то гарант смысла в тех несурзацах, что с нами происходят...

— Но психоанализ практически исчез, заменился биохимией и нейронаукой. Мы имеем дело с материальными телами, и о них мы заботимся.

На Западе, если вы идете в продуктовый магазин, вы встречаете огромный список всех химических соединений, которые присутствуют в вашей еде, и люди действительно следят за тем, чтобы не потреблять определенные химические соединения, считающиеся вредными. Тем не менее эти химические соединения в еде присутствуют. И народ задает себе вопрос: а почему, если эти химические соединения вредные, они все же присутствуют? А потому, что корпорациям это выгодно. А раз корпорациям это выгодно, против этого надо бороться. Происходит политизация негативного, при том что политизация позитивного полностью исчезла.

Или, например, кто-нибудь утонул в результате наводнения. Кто виноват? Государство! Потому что плотину не построило, не предвидело, не поставило сигнализацию... Каждая смерть, даже вроде бы естественная, сейчас все больше становится политической проблемой, потому что есть медицина, есть системы безопасности — все то, что должно давать нам гарантии. А если кто-то умер, то наверняка это является результатом действий каких-то людей, которые что-то не предусмотрели, а они не предусмотрели это, потому что они коррумпированные и потому что вся система неправильная...



Дмитрий  
Александрович  
Пригов.  
Эскиз инсталляции  
«Для бедной  
уборщицы»

Хотя нам совершенно непонятно, что мы делаем и зачем живем, но на уровне негатива все очень политизировано.

Я недавно был на конференции на тему «Сопrotивления» в Париже, и Жан-Люк Нанси там рассказывал, как последний раз разговаривал с Жаном-Франсуа Лиотаром, когда они оба были в онкологических больницах — но в разных городах. Лиотар позвонил ему по телефону и сказал: «Мой друг, надо сопротивляться смерти!» («*Mon ami, il faut resister la mort*»). Сказал — и вскоре умер. А Нанси выжил. И на этой конференции он сказал: «Я сопротивляюсь, как мне было сказано, и живу. Но теперь не понимаю — зачем». И Нанси вспомнил при этом о Ницше и Хайдеггере: Бог умер, онтология деконструирована, зачем жить — непонятно... И поэтому — да, сопротивляйся, но ради чего? Сопrotивление противодействует негативному — но как только наступление негативного отражено и встает вопрос, что делать дальше, то выясняется, что позитивность отсутствует. Это довольно оригинальная ситуация, в которой мы сегодня живем, я думаю.

— **Когда проект секулярного прогресса и преодоления религии погиб как политический аргумент? И был ли он атеистическим на самом деле?**

— Уже Гегель отметил, что секуляризм французского Просвещения и начала XIX века был иллюзорным. Просветители верили в господство разума над материей, в то, что все может быть познано человеком, а это практически христианская вера, утверждающая, что Христос — это Логос. Для Гегеля такая связь между христианством и научной мыслью была чем-то позитивным. Но Ницше совершил перелом, заявив: раз такая связь есть, то, следовательно, разум тоже должен быть отвергнут вместе с христианством, а мир должен быть понят как хаос, где борются различные силы за господство и успех, и эта борьба ни с каким разумом не связана. Это был переход к тому современному пониманию негативности, о котором я говорил. Ведь негативное, которое нужно отвергнуть и преодолеть, у Ницше очень важно, будь то христианство, иудаизм, философия Сократа или нигилизм. Позитивное для Ницше не подлежит объяснению, но налицо негативное как демоническая попытка эксплуатации, искажения и ограничения живых организмов.

— **Но как, например, подъем фундаментального исламизма вписывается в такое представление о, с одной стороны, постсекулярной, а с другой стороны — посттелеологической**

**современности?**

— Я не очень хорошо знаю ислам, и все мои мнения по этому поводу сформированы под влиянием чтения французских авторов, в частности, арабского происхождения, которые преподают в Сорбонне. Если их послушать, то современный фундаментализм является результатом полной потери мусульманской веры и традиций. Социологический анализ наиболее радикальных приверженцев ИГИЛ (организация запрещена в РФ. — Ред.), которые уезжают из Европы, показывает, что из них практически никто никогда не читал Коран и не посещал никакой религиозной школы. То есть это очень радикальная форма вовсе не религиозности, а *identity politics* (политики идентичности). *Identity politics* — большая проблема современного мира, потому что крах христианского и коммунистического универсализма, за которым теперь последовал крах либерального универсализма, привел к тому, что основой для построения общности и солидарности стала культурно-этническая принадлежность. Больше людей ничего не объединяет. Глобальный капитализм сейчас в глубоком кризисе. Других альтернативных проектов нет. И люди идут направо — грубо говоря, к фашизму, пользуясь уже существующими историческими стереотипами. Это касается не только исламского, но и западного мира — а также и России.

# Рассеянность, растерянность, пористость: три режима эстетического



Detailed\_picture  
Katja Novitskova. Innate  
Disposition. 2012. Installation  
view at the Center for  
Curatorial Studies: Bard  
College, Annandale-on-  
Hudson, NY

## *Философ Михаил Куртов — о слабом Боге после интернета*

Современный эстетический опыт (и опыт искусства, и повседневный чувственный опыт) определяется тем, что можно было бы назвать постинтернет-ситуацией — ситуацией, в которой интернет перестает быть отдельной вещью и необходимым образом входит в социальную, культурную и политическую субстанцию. Для этой ситуации характерны три режима эстетического, или чувственного (под которыми мы здесь понимаем как способы переживания, так и способы существования вещей): *рассеянность*, *растерянность*, *пористость*. Исток этих трех режимов, как нам представляется, нужно искать на грани-



це современного эстетического и теологического знания. Режим *рассеянности* отсылает к понятию слабой эстетики, или гипоэстетики. Слабая эстетика — это концептуализация длинной волны чувственности, которая берет начало еще в тезисах Гегеля о смерти Бога и о завершении (точнее, «снятии») искусства. Бог, или абсолют как метафизическая инстанция, гарантирующая полноту и абсолютность смысла, удовольствия или откровения, — этот Бог умирает, и наша способность испытывать прекрасное ослабляется — хотя и не исчезает совсем. Поэтому сегодня, возможно, следует говорить не о смерти Бога и конце искусства, а, вслед за богословом Джоном Капуто, о «слабости Бога»<sup>1</sup> и, соответственно, о слабости эстетического. (Теологическая концепция Капуто разработана на основе понятий «слабой силы» Деррида, «слабой мысли» Джанни Ваттимо, а также переинтерпретации одного места из Нового Завета: «неможное Божие сильнее человеков» — 1 Кор. 1:25.)

Гипоэстетическое — это то, в чем эстетическое неможно, ослаблено, не достигает своей полноты и абсолютности; это как бы слабые токи прекрасного, мерцание и всполохи прекрасного, своего рода оговорка не-красоты о красоте. Интернет-повседневность изобилует гипоэстетическим. Сюда относятся и эффекты от различных «багов», ошибок в коде, и незапланированные связи, образующиеся между различными цифровыми объектами в сложных средах, и результаты произвольной дефункционализации и остранения чисто технических процессов. Если говорить об уже описанных и институционализированных феноменах, то это, например, **flarf** — поэтика поисковых запросов или подсказок, **поэтика почтового (spoetry)** и поискового спама (**spamdexing; поэтика дорвеев, о которой мы писали какое-то время назад**). Особенность гипоэстетического в том, что оно не субстанциально, а событийно, имеет характер случайной встречи, поэтому его трудно удержать и передать, то есть культурно апроприировать (подобно тому, как это удалось сделать со спамом).

Слабая эстетика исторически восходит к эстетике реди-мейдов и *found objects*, «найденных объектов». Но от последних гипоэстетические объекты отличает то, что они сами нас находят или сами себя производят (как, например, записи автомобильных видеорегистраторов или глитч в видеоиграх)

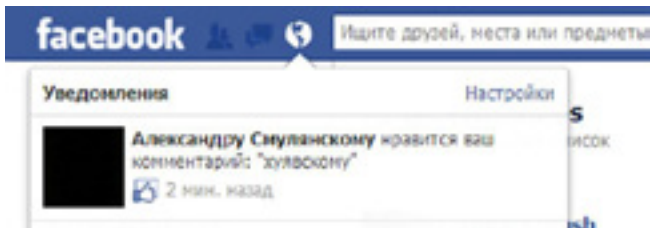
[https://en.wikipedia.org/wiki/Flarf\\_poetry](https://en.wikipedia.org/wiki/Flarf_poetry)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Spam\\_poetry](https://en.wikipedia.org/wiki/Spam_poetry)

<http://litbook.ru/article/264/>

<sup>1</sup> John D. Caputo. *The Weakness of God: A Theology of the Event*. — Bloomington: Indiana University Press, 2006.

и они не нуждаются для своего существования в «топосах» (символических пространствах, подобных музею). Среди предшественников гипоэстетики можно также назвать понятие кэмп: это двусмысленная, ослабленная красота, которую мы сегодня обнаруживаем в любительских музыкальных клипах на *YouTube* или в *Instagram*-хрониках чьей-нибудь далекой жизни.



Общее у гипоэстетического с «сильным эстетическим» (или, вернее, с мифом «сильного эстетического») — это указание на прореху в обыденном, в повседневном, на дисфункцию привычки. Только, в отличие от «сильного прекрасного», это обнаружение не является спасительным, а служит лишь формой заполнения обесмыслившегося (после смерти Бога) времени, лишь «развлечением» или стимулятором. Слабая эстетика не оберегает от трагедии (как написание «Вертера» смогло уберечь его автора от самоубийства), но она способна оправдывать (во вполне теологическом смысле) повседневность там, где «сильная эстетика» чересчур требовательна для этого или чересчур легкомысленна.

Итак, Бог не столько умер, сколько бесконечно ослаб. Или, уточняя этот тезис, можно было бы сказать, что Бог *рассеялся* — так же, как сам Он ранее, желая ослабить народы, «рассеивал» их по земле (Втор. 28:25). Причем рассеялся Он еще и в психологическом смысле: это Бог, страдающий синдромом дефицита внимания, некий *рассеянный абсолют*, который всё никак не может собраться, сосредоточиться и произвести эстетическое открытие. (Уже у Августина внимание становится одним из имен Бога-Духа, поэтому ослабление этой функции у современного человека параллельно, или гомологично, ослаблению божественного.) Рассеянность как неспособность сосредоточить внимание есть сосредоточенность сразу на многом и ни на чём подолгу. Это качество абсолюта создаёт предпосылки для его гиперактивности — что, в частности, проявляется как неустанный интернет-сёрфинг, не прекращающий снабжать нашу чувственность слабыми токами прекрасного. И эта рассеянность эстетического

делает его присутствие в то же время абсолютно тотальным: прекрасное сегодня хоть и ослаблено, но в буквальном смысле рассеяно повсюду, заполняет собой все поры мира.

Второй актуальный режим чувственного можно было бы назвать эстетикой *растерянности*. Предшественниками этой последней являются, во-первых, эстетика абсурда (в дадаизме и в экзистенциализме), во-вторых, эстетика странного, которую мы обнаруживаем (или ретроспективно изобретаем) у Эдгара По и Лавкрафта или в фильме Тода Броунинга «*Freaks*» (1932). Сегодня эстетика абсурда и эстетика странного синтезируются в эстетике растерянности. От них она отличается иной аффективной и жестовой природой: это уже не радость или тягостность бессмысленности (как в дадаизме и экзистенциализме) и не жуткость странного (как в *weird fiction*), а скорее эмоция недоумения, жест разведения руками, когда мы не способны или сознательно отказываемся дать чему-то объяснение.

В интернет-повседневности растерянную чувственность воплощают, например, картинки с тегом *unexplainable* или посты и твиты (репосты и ретвиты) с сопроводительными коммента-

«

## Бог, страдающий синдромом дефицита внимания.

»

риями в виде аббревиатуры *WTF* или фразы «что происходит?» и тому подобными. Во всех этих случаях авторы, как кажется, вполне способны развернуть свою эмоцию, свой жест (что впоследствии нередко и происходит на этапе обсуждения поста или твита), но притормаживаются в этом чувстве или жесте, оставляя самих себя и читателя/слушателя/зрителя в подвешенном состоянии. Согласно поэтически точному определению, данному в Энциклопедическом словаре медицинских терминов, растерянность есть «мучительное непонимание больным ситуации и своего состояния, которые представляются ему необычными, получившими какой-то новый, неясный смысл». Поэтому можно сказать, что режим растерянности — это сознательное или несознательное удерживание в подвешен-

ном (и, возможно, дискомфортном) состоянии с целью лучше прислушаться к «новому, неясному смыслу».

Эстетика растерянности тесно связана со слабой эстетикой и с теологией «слабого Бога». Если эстетика абсурда была непосредственной и сознающей себя реакцией на «смерть Бога» (как верховного гаранта смысла), то эстетика странного была осмыслена теологически только в исследованиях повседневности. Именно повседневность есть среда, в которой «слабый Бог» являет себя во всей своей бесконечной слабости по преимуществу. В «Критике повседневной жизни» Анри Лефевр пишет: «... чудесное и сверхъестественное неизбежно опускаются до уровня причудливого и странного [*weird and bizarre*]<sup>2</sup>, «странное и причудливое [*the strange and the weird*] всегда были не чем иным, как дешевым и засоренным субститутом тайны»<sup>3</sup>. Само это вторжение необъяснимого или необъясненного в повседневность является сверхслабой формой вторжения сверхъестественного. Это действие «слабого Бога», который слаб настолько, что находит в себе силы являть себя лишь в самом обыденном, то есть в повседневных вещах. Но иногда эти вещи вызывают в нас воспоминания о детстве мира, когда Бог был еще силен: только

«

**Прекрасное сегодня хоть  
и ослаблено, но заполняет  
собой все поры мира.**

»

такой, сильный Бог, бессознательно полагаем мы, и мог бы что-то нам объяснить.

Режим растерянности в значительной степени был вызван к жизни обманом просветительских ожиданий: для многих, живущих в начале XXI века, обещания науки как главной расколдовывающей практики оказались невыполненными — подтверждением чему служат рост религиозности и распространение псевдонаук. Сверхъестественное было переведено в странное,

<sup>2</sup> Henri Lefebvre. *The Critique of Everyday Life*. — New York: Verso, 1991. P. 117.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 122.

как будто ожидая своего финального прояснения, которого, однако, так и не случилось (какая-нибудь популярная теория струн предстает сегодня для профана скорее как финальное затемнение реальности). Нужно отметить, что русская «растерянность» точнее передает рассматриваемый аффект, чем, скажем, английская *perplexity*: мы вроде бы не утратили абсолют целиком, не утратили смысл полностью, но немного *подрастеряли* по дороге. Это абсолют не только слабый и рассеянный, но также еще и растерянный, растерявшийся. Растерянность абсолюта — следствие вытеснения Просвещением теологического знания, отсутствия квалифицированного ухода за абсолютом, без которого тот сломался, пришел в негодность (понимание этого, возможно, и объединило некоторых авторов вокруг движения так называемого спекулятивного реализма).

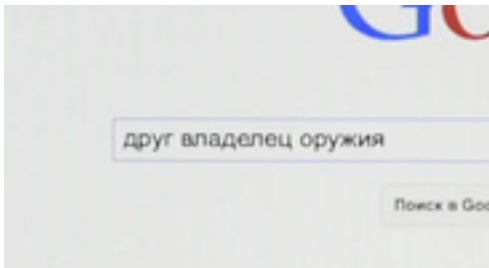
Наконец, третий режим эстетического мы назовем *пористым* эстетическим, или пористой чувственностью. Термин «пористость» мы берем у Гегеля в том месте «Науки логики»,



где он описывает свойства материи. Под материей мы здесь должны понимать как физическую материю, так и цифровую: материя в философском значении — это просто то, из чего состоят все вещи, в том числе цифровые. Вещь, по Гегелю, состоит из множества материй, вещь — всегда «эта» и одновременно ряд неких «также»: *эта* вещь тепла, но *также* пахуча, кисла, электризована и т.д. Все эти различные материи, пишет Гегель, существуют не в разных местах, а в одном месте (в самой «этой» вещи). Но это место — *пористое*. Каждая материя существует как бы в промежутках или в порах другой материи, причем между этими порами существуют другие поры, из которых вещь нам себя являет: материя есть бесконечная пористость («Все материи пористы, и в промежутках каждой из них находятся все другие,

равно как и сама она вместе с остальными материями находится в этих порах каждой из них»<sup>4</sup>).

Сегодня, в постинтернет-ситуации, эта бесконечная пористость цифровой материи обнаруживает себя, например, в феноменальной бесконечности вики-серфинга, когда каждая статья уводит нас по гиперссылкам, как по тоннелям или порам, все



Семен Кац.  
Разрешение. 2015

дальше и дальше. И эти гиперссылки — они не где-то в другом месте, они уже здесь, в этой конкретной цифровой вещи (ноутбуке, браузере, вкладке браузера...). Мы словно бесконечно проваливаемся в поры цифровой материи, которая открывает нам свои все новые и новые «также».

В практиках так называемого постинтернет-искусства эта пористость заявляет о себе через странную переводимость одной вещи в другую (будь то физическая вещь или цифровая). Примером может быть техника **дatabending**, использующаяся в глитч-арте, — способ создания новых визуальных эффектов при помощи чтения файла одного формата программным обеспечением, предназначенным для другого формата. В этом случае одна и та же цифровая вещь (видеофайл или картинка) как будто содержит в себе поры, из которых она благодаря нашим манипуляциям бесконечно разнообразно себя показывает. Также это можно проиллюстрировать творчеством отдельных постинтернет-художников: скажем, Катя Новичкова создает скульптуры на основе найденных в сети *JPEG*-картинок, а затем превращает эти скульптуры обратно в *JPEG*-картинки, попутно рефлексировав этот потенциально бесконечный перевод. Иными словами, режим пористости — это разделяемое современным человеком ощущение, что, куда ни ткни или как ни поверни, везде что-то будет, что-то образуется, как если бы мир состоял из бесконечного количества пор или как если бы мы сами выступали такой пористой материей.

(<https://en.wikipedia.org/wiki/Databending>)

<sup>4</sup> Г.В.Ф. Гегель. Наука логики. В 3 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1971. С. 130.

В этом смысле режим пористости, как и режим рассеянности, является актуальным способом не только переживания, но и существования вещей. Если Гегелю еще нужно было специально приближать к себе вещь, чтобы рассмотреть ее феноменальную структуру, то сегодня вещи, будучи сверхнасыщенными информацией, сами приблизились к нам, масштабировались, и их поры открываются нам уже не в специальном акте созерцания, а изнутри повседневного опыта. Пористость и рассеянность — это то, что мы увидели, когда зумировали, масштабировали ризоматическую структуру интернета, предвосхищенную в «Тысяче плато»: ризома, думается, была еще слишком грубой, слишком плоской, слишком издали наблюдаемой моделью той реальности, в которой мы находимся сегодня.

Пористость и рассеянность — две грани, два основных термина, которыми мы схватываем реальность постинтернет-ситуации. Но между этими терминами нет согласия, они спорят друг с другом: являются ли поры мира результатом его рассеяния или же рассеяние мира — эффектом его пористости? Оставим этот спор — спор о рассеянном либо пористом абсолюте — технотеологам будущего. (Впрочем, уже сегодня этот вопрос ставится в связи с различными видениями будущего веба: так, децентрализованное хранилище данных *Swarm*, основанное на технологии «блокчейн», предлагает скорее пористую «философию» глобального цифрового мира, а функционально аналогичная ему, но иначе реализованная Межпланетная файловая система, *InterPlanetary File System*, — скорее рассеянную.)

Современный абсолюте рассеян, растерян, порист. Но когда мы говорим об абсолюте, мы, конечно, имеем в виду нас самих, точнее, наше недорасколдованное абсолютное начало. Язык теологии нужен для артикуляции этих недорасколдованных, недопереведенных остатков, унаследованных от домодерной эпохи, — сгустков священного, растворенных в повседневности и аффицирующих нашу чувственность. Язык искусства нужен для их более точной профилировки. Вместе с тем эстетическая растерянность указывает на наше «мучительное непонимание»: являются ли эти остатки и впрямь остатками («пережитками», говоря словами Просвещения) или же они как таковые неустранимы и в этой своей неустранимости представляют собой последнюю, абсолютную реальность?

*Текст написан по мотивам лекции, прочитанной автором в Философском клубе на Винзаводе.*

# «Православие, нравственность и расчет»



Кадр из фильма  
Андрея Звягинцева  
«Левиафан»

*Анализ одного случая строительства  
церкви в постсоветской России:  
в чем выгода от пожертвований  
для предпринимателей?*

*Немецкий исследователь Тобиас Кёлльнер провел двенадцати-месячное полевое исследование в одном из типичных городов европейской части России — где пытался разобраться в мотивациях бизнесменов, делающих пожертвования церкви.*

Кто не знает типичный русский пейзаж, где виднеются луковичные купола православных храмов. Во времена социализма многие церкви в России были разрушены, пришли в упадок или были использованы для других целей, например, в качестве складов, производственных цехов, радиостанций



или музеев. На сегодняшний день Русская православная церковь (РПЦ) является учреждением, пользующимся в России наибольшим доверием (Дубин, 2006:84). Происходит возврат изъятых в прошлом церковных зданий и строительство новых, в том числе на тех местах, где они находились до Октябрьской революции. Хотя многие люди и поддерживают возвращение зданий РПЦ, у некоторых есть сомнения, связанные с тем, что этот процесс повлечет за собой исчезновение многих хороших музеев, а новые здания будут востребованы лишь небольшим числом прихожан.



Собор в Дивееве, который был создан с помощью частной компании

Самая серьезная проблема, с которой сталкивается церковь, — это финансирование строительных работ. Согласно Конституции Российской Федерации, церковь отделена от государства, в связи с чем деньги не могут быть беспрепятственно предоставлены церкви. Но с начала президентства Владимира Путина официальное разделение между государством и церковью утратило четкие границы, и государство стало во многих отношениях поддерживать РПЦ. Одним из способов поддержки является объявление церковных зданий архитектурным наследием, что позволяет РПЦ получать государственные средства для их восстановления. Тем не менее РПЦ до сих пор сильно зависит от пожертвований частных предпринимателей. В частности, строительство новых церковных сооружений требует больших материальных затрат. Лишь в немногих случаях при-

хозянам удалось осуществить реставрацию самостоятельно, без помощи епархии и богатых бизнесменов. В таких случаях вклад вносится в форме рабочей силы, а не в виде денег. Прихожане составляют близкий круг людей, многие из них проводят каждую свободную минуту на строительной площадке и помогают реставрировать церковь.

«

## **Пожертвования являются попыткой расплатиться за совершенные грехи и оправдать свое богатство перед другими.**

»

Благотворительность, физический труд и жертвования РПЦ представляют собой сугубо моральные обязательства и носят в большой степени нравственный характер. Поэтому я связываю жертвования бизнесменов и физический труд со сферой морали. Мораль, как утверждает Джерет Цигон (2011), можно разделить на три разных, но взаимосвязанных аспекта: 1) институциональный; 2) общественный дискурс; 3) воплощенный образ мыслей (воплощенная предрасположенность). В данной статье я в основном заинтересован вторым аспектом — общественным дискурсом.

В этой статье я сосредоточу свое внимание на жертвованиях предпринимателей, т.к. мое исследование было направлено именно на эту категорию людей. Я покажу, что отличительной чертой, свойственной предпринимательским жертвованиям, является комбинация религиозных, нравственных и корыстных мотивов. Таким образом, жертвования являются попыткой расплатиться за совершенные грехи и оправдать свое богатство перед другими.

### Церковь Казанской иконы Божией Матери

Когда я начинал свое исследование, первый камень новой церкви уже был заложен на месте старой, разрушенной во времена социализма, в 1970 году. Новая церковь находится не так далеко от центра города, на одной из центральных площадей, рядом с Вечным огнем<sup>1</sup>. Церковь посвящена Казанской иконе Божией Матери — одной из главных икон в России. Она была «построена на золоте», как сказали мне местные люди, потому что два предпринимателя помимо других людей пожертвовали деньги на строительные работы. Каждый из них пожертвовал 10 миллионов рублей, но, скорее всего, этого не было достаточно, так как ожидаемая стоимость составляла от 25 до 28 миллионов рублей.



Открытие церкви  
Казанской иконы  
Божией Матери,  
описанное в тексте

Когда я присутствовал на благословении и освящении церкви, строительство было уже завершено, но внутри она была еще пуста. Иконостасов, росписи и икон пока не было. По настоянию архиепископа освящение состоялось в день Казанской иконы Божией Матери — 4 ноября, до официального открытия храма. На церемонии присутствовало много людей, большинство из них прибыло раньше назначенного времени. Кроме местных политиков и высокопоставленных священнослужителей ос-

<sup>1</sup> Вечный огонь в память жертв Второй мировой войны был установлен на старом месте церкви. Новая церковь расположена на бывшем участке кладбища. .

новную часть присутствующих составляли пожилые женщины из близлежащих районов, которым прежде, чтобы посетить церковь, приходилось идти в самый центр, и поэтому они одобряли строительство новой церкви по соседству.

Архиепископ, мэр, местный глава фракции «Единая Россия» и предприниматель Геннадий, один из спонсоров строительства, присутствовали на официальной церемонии открытия и произнесли речи. Архиепископ и мэр высказали благодарность Геннадию и всем другим благотворителям<sup>2</sup> за их помощь и похвалили здание церкви. Когда мэр назвал имя Геннадия, он попросил его сделать шаг вперед, чтобы представить всем присутствующим. Геннадий коротко рассказал о строительстве церкви и проблемах, которые возникали, но, казалось, был рад завершить свою речь и сделать шаг назад. Далее архиепископ прочел молитву и окропил церковь святой водой, затем последовал крестный ход вокруг здания. В конце церемонии архиепископ снова поблагодарил Геннадия и подарил ему икону Казанской Божией Матери. Геннадий выразил ответную благодарность и подчеркнул важное значение церкви для людей в этом районе.

### **Три интерпретации пожертвований**

Религиозная мотивация пожертвования — доминирующая интерпретация как в академической и церковной литературе, так и в повседневных разговорах. Прежде всего, пожертвования воспринимаются и описываются как форма покаяния за свои грехи. Только через покаяние возможно спасти душу. Исторически сложилось понимание пожертвований как, в первую очередь, формы покаяния. Платонов (1995:25) аргументирует: «В сознании русских существует идея покаяния или искупления за богатство, потому что богатство всегда связано с грехами». Чтобы обосновать это заявление, Платонов цитирует русские пословицы, которые отражают представления о богатстве: «живота (богатства) не копи, а душу не мори» или «пусти душу в ад — будешь богат» (1995:25—26). Действительно, такое видение ситуации в той или иной степени до сих пор имеет смысл, потому что богатство современных предпринимателей воспринимается как нелегально нажитое, многие ставят способности накопления денег под вопрос.

<sup>2</sup> Хотя более 200 человек пожертвовали деньги на строительство церкви, Геннадий и его знакомые заплатили самую большую часть.

Второй важный аспект пожертвований, актуальный и для Геннадия, — политическая мотивация, то есть возможность увеличения влияния и власти благодаря пожертвованиям в пользу церкви. Согласно Бурдые ([1983] 2001), благотворительные пожертвования церкви могут быть истолкованы как способ превратить экономический капитал в социальный, повышающий общественный статус и уровень престижа дарителя в светском мире. Затем, когда стал, например, депутатом (как и поступил Геннадий), повышенный социальный статус и престиж можно превратить в политическое влияние. Такое восприятие разделяют многие русские.

«

**Архиепископ, мэр, местный глава фракции «Единая Россия» и предприниматель Геннадий присутствовали на официальной церемонии открытия церкви.**

»

Кроме того, удивителен для меня был третий аспект пожертвований. Геннадий отмечал, что архиепископ обращается к нему лично и называет по имени. Здесь близкие отношения между ними становятся очевидными, и кажется, что архиепископ исполняет почти роль духовного отца предпринимателя. Предложение дать денег на строительство церкви часто делает советник, и, в самом деле, Геннадию сделать это предложил архиепископ. Оба уже знали друг друга раньше и ездили вместе на деловые встречи<sup>3</sup>. После завершения строительства архиепископ подарил Геннадию старинную икону в знак благодарности за его щедрые пожертвования.

<sup>3</sup> Одна из этих поездок — в Италию, чтобы поклониться перед мощами святого Николая, — была совместно организована епархией, городской администрацией и несколькими предпринимателями.

### **Выгоды от пожертвований**

В антропологии пожертвования часто обозначаются как «чистый дар» (Пэрри, 1986; Пэрри и Блох, 1989; см. также: Малиновский, [1922] 1994:177—78, концепция «чистого дара») без расчета на выгоду. Подобно случаю в Индии, который приводит Пэрри, в России также существует сильная идеология невзаимности; в особенности священники пытаются отвергать представления о духовном благословении как о продажном явлении и отрицают любую личную выгоду от пожертвований. На самом же деле пожертвования приносят благотворителям различные выгоды. Самый распространенный способ отблагодарить жертвователя — это выдать ему сертификат. Эти сертификаты зачастую выставляются на всеобщее обозрение в офисе. Иногда в ответ преподносятся, например, драгоценные иконы или же проводятся освящения и молебны. Имена жертвователей в течение определенного периода времени (40 дней, месяц или целый год) публично объявляются в ходе церемоний в самых известных монастырях. К тому же благотворителям нередко выделяется привилегированное место на кладбище, прямо рядом с церковью. Уайт (1988) упоминает аналогичные ответные дарения в своем описании пожертвований монастырям Франции еще в XI и XII веках. Он также выделяет временной аспект и обращает внимание на то, что церковь или монастырь, будучи бессмертной общиной, может хранить и возвращать дары вечно.

Но тем не менее трактовка пожертвований и ответных даров как торговой биржи является ошибочной. Опираясь на приведенное Грэгори (1982) различие между подарками и товарами, я расцениваю пожертвование церкви как относящееся именно к подаркам. Грэгори заявляет, что «товарные биржи устанавливают отношения между предметами обмена, а подарки устанавливают связь между людьми». Отношения между Геннадием и архиепископом, очевидно, указывают на последнее. Кроме того, нельзя измерить ценность обмена подарками и пожертвований. Для этих даров нет общепризнанной цены, их ценность можно установить только по изменениям социальных рангов, которые они влекут (см. также 67—69). Было бы бессмысленно подсчитывать, какое количество молитв соразмерно внесенному пожертвованию. Тем не менее различия в статусе ответных церковных даров действительно существуют и могут быть ранжированы с точки зрения продолжительности чтения молитв (40 дней или весь год) или пре-

стижа монастыря. Таким образом, я утверждаю, что предпринимательские пожертвования в пользу церкви могут быть как бескорыстным даром, так и средством реализации личной выгоды. Оба аспекта неотделимы друг от друга и представляют собой две стороны одной и той же деятельности.

«

**Самый распространенный  
способ отблагодарить  
жертвователя — это  
выдать ему сертификат.  
Эти сертификаты зачастую  
выставляются на всеобщее  
обозрение в офисе.**

»

Помимо «невидимых результатов» и церковного благословения обращает на себя внимание рост престижа и социального статуса в светском окружении. Постсоциалистические преобразования привели к изменениям и неустойчивости общественного положения, и нувориши (*nouveaux riches*) столкнулись с дилеммой «по причине расхождения между экономическими ресурсами и социальным статусом» (Сэмпсон, 1996:93). Чтобы достичь элитного статуса, предприниматели пытаются «решить проблему несоответствия приобретенных ими материальных ресурсов отсутствию культурного лидерства» (см. 94). Пожертвования РПЦ и разным другим учреждениям помогают преодолеть расхождение и дают возможность участвовать в общественных мероприятиях, что в конечном итоге приводит к росту престижа. Так как РПЦ представляет собой учреждение с высоким уровнем доверия, пожертвования в ее пользу являются предпочтительными при формировании

морально одобряемого социального статуса. Аналогичное объяснение ситуации применимо и к средневековой Франции, когда «светские князья... использовали основание аббатства... как средство повышения уровня своего престижа в светском мире и как способ установления, объединения и расширения своей политической власти» (Уайт, 1988:30). Поэтому понимание пожертвований РПЦ как средства преобразования своего капитала (Бурдые, [1983] 2001) является вполне обоснованным. Экономический капитал посредством пожертвований преобразовывается в социальный, обеспечивая более высокий уровень престижа. А престиж, в свою очередь, является залогом политического успеха на выборах, который может принести значительные преимущества.

Тем не менее мне также хотелось бы показать ограниченность попыток создания положительного имиджа предпринимателей и новой элиты путем пожертвований. Многие усилия бизнесменов не приводят к возрастанию престижа, и довольно часто в глазах народа предприниматели остаются недостойными доверия в нравственном отношении. Дискуссии, которые стараются пролить позитивный свет на предпринимательские пожертвования РПЦ, сталкиваются с противоречащими им рассуждениями, например, социалистическим пониманием торговли как спекуляции и аморальностью чрезмерного использования богатства. Поэтому я описал предпринимательские пожертвования как смесь религиозной мотивации, нравственности и расчета.

### **Примечания**

Я хочу поблагодарить Институт этнологических исследований Общества им. Макса Планка в г. Галле (Германия), который посредством своего финансирования сделал это исследование возможным. Также я хочу выразить благодарность Владиславе Владимировой, Андреасу Емчеву, Кириллу Истоминому, Агате Ладыковской, Ани Синг, Петру Штегеру, Крису Ханну, Детелине Точевой и Ляле Яльчин-Гекман за их помощь и полезные комментарии к ранним версиям этой статьи.

### **Библиография**

Бурдые, Пьер. [1983] 2001. *Формы капитала. Социология экономической жизни*, редакторы: Марк Грэнветтер и Ричард Сведберг. Бульдер ЦО, Вествью пресс.

Грэгори, Кристофер А. 1982. *Подарки и товары*. Лондон: Акаде-



мическая пресса.

Дубин, Борис. 2006. Легкое бремя. Массовое православие в России 1990— 2000-х годов. Религиозные практики в современной России, редакторы: Кати Русселе и Александр Агаджнян. Москва: Новое издательство.

Малиновский, Бронислав. [1922] 1994. Аргонавты западной части Тихого океана. Простек Хейтс, ИЛ: Пресса Вэйфлэнда.

Пэрри, Джонатан. 1986. Подарок, индийский подарок и «индийский подарок». Мэн 21, № 3: 453—73.

Пэрри, Джонатан и Блох, Марис. 1989. Деньги и мораль обмена. Введение в «Деньги и мораль обмена», редакторы: Джонатан Пэрри и Марис Блох. Кембридж, МА, Пресса Кембриджского университета.

Платонов, Олег. 1995. 1000 лет русского предпринимательства. Из истории купеческих родов. Москва: Современник.

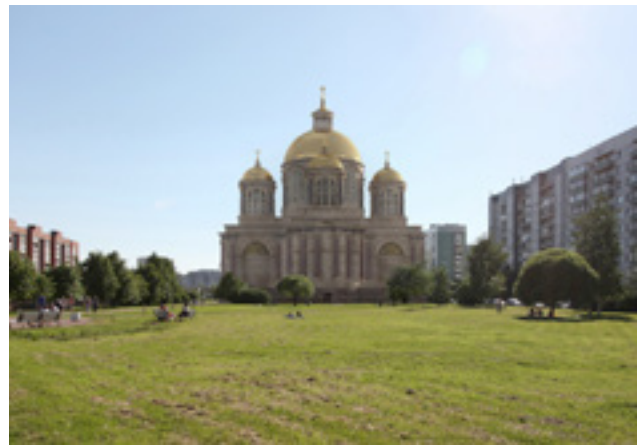
Сэмпсон, Стивен. 1996. Превращать деньги в Культуру. Различия между восточноевропейскими нуворишами. Поиск потерянных определенностей... Антропология труда и бизнеса в меняющейся Европе.

Уайт, Стивен Д. 1988. Обычаи, родство и подарки богатым.

Laudatio Parentum в Западной Франции, 1050—1150. Чапел-Хилл, СК: Пресса Университета Северной Каролины.

Цигон, Джерет. 2011. Многократные формы нравственности и религии в постсоветской России. Нью-Йорк и Лондон: Бергхан.

# «Как появляется заказ? Заказ появляется по милости Божией»



Собор во имя  
Сошествия Святого  
Духа на апостолов  
© Максим Атаянц

## *Истории российских художников и архитекторов, работавших с православными заказчиками*

*Кажется, что сегодня мы знакомы с образцами религиозной культуры и православной эстетики так же хорошо, как с официальной риторикой Русской православной церкви. Но, как и любое искусство, искусство церковное — это процесс и постоянная практика, развернутая лицом к истории и ежедневно эту историю создающая. Каково сейчас художнику жить и действовать внутри церковного организма? Как устроена его работа и в чем ее особенности? В каком состоянии находится церковное искусство?*

*Обо всем этом мне удалось поговорить с весьма разными людьми. Мои собеседники живут в разных городах, стоят*

на принципиально разных позициях и входят в церковное искусство с разных сторон. Кто-то занимается выработкой нового архитектурного языка, кто-то настаивает на верности традиционным образцам; кто-то пришел в церковь в процессе духовных поисков, кто-то — поисков эстетических, а кто-то оказался втиснут в систему отношений с церковным искусством насильно. Услышать рассказ о каждом из этих опытов — редкая возможность увидеть оборотную сторону церковного фасада.

Марина Симакова

<http://cc-qc.ru/aboutus.html>

### Творческое объединение **«Квадратура круга»** (Филипп Якубчук и Даниил Макаров), архитекторы, Москва

#### О себе и своем месте в церковном искусстве

**Филипп Якубчук:** Вообще архитектура меня заинтересовала, когда я в ранней юности был поражен храмовым зодчеством. И в какой-то момент у меня возникло недоумение: почему современная храмовая архитектура больше не является такой прорывной, передовой, какой она была в прежнее время?

**Даниил Макаров:** В свое время через культовую архитектуру я хотел заняться такой **абсолютной архитектурой**. Культовая архитектура, с которой я имел дело, когда еще учился, была православной. При окончании обучения моим дипломным руководителем стал Андрей Анисимов, архитектор, много лет занимающийся только православным зодчеством. Я спроектировал православный молодежный центр, получил определенные компетенции и проникся православным зодчеством еще больше. После я устроился работать в **«Мастерских Андрея Анисимова»**, где проработал три года. Сейчас в рамках «Квадратуры круга» мы с Филиппом и с Иваном Земляковым занимаемся разработкой проектов современных православных храмов. Мы не находим в современной православной архитектуре той глубины, которая была у архитектуры исторической, и пытаемся понять, почему так происходит и как это изменить.

<http://gefter.ru/archive/12935>

**Якубчук:** Эта архитектура не производит на людей такого эффекта, как в прежние времена. Есть одна важная фраза, зафиксированная в летописи. После того как русские послы побывали в соборе Святой Софии в Константинополе, они сказали: «Не знаем, на небе мы были или на земле». Сейчас храмы не производят такого впечатления, и есть ощущение, что это какая-то ошибка.

<http://www.tovrest.ru>

**МАКАРОВ:** Сегодня все объединения и архитекторы, работающие с церковным зодчеством, занимаются воспроизведением тех или иных исторических образов. Мы же работаем и с нецерковной, и с церковной современной архитектурой.

**ЯКУБЧУК:** При этом мы знакомы с каноном и не пришли со стороны, мы — христиане и неравнодушны к предмету. Мы не лезем со своим уставом в чужой монастырь, но в то же время мы — архитекторы, живущие сегодня. Мы не пытаемся вернуться на сто лет назад, мы говорим: давайте делать актуальную архитектуру, которая вырастает из сегодняшней реальности.



Проект храма в с.Анисимово, который понравился приходу, но был отклонен по ряду причин епархиальной комиссией © «Квадратура круга»

### О профессиональном сообществе

**МАКАРОВ:** Людей, работающих конкретно в этом направлении церковного зодчества, очень немного. Существует т.н.

**Гильдия храмоздателей**, организованная архитектором Андреем Анисимовым, в которую пытаются собрать всех, причастных к созданию храмов.

**ЯКУБЧУК:** Здесь есть проблема. Из-за того что в советское время невозможно было строить новые храмы, те, кто этой темой интересовался, вынуждены были заниматься реставрацией — это было единственной возможностью соприкоснуться с культовой архитектурой. Многие люди, которые начинали строить новые храмы в постсоветское время, вдохновлялись именно реставрацией. Они хорошо знают старую церковную архитектуру и считают, что нужно ее воспроизводить. Это привело к деформации: люди, позиционирующие себя в качестве специалистов, выпадают из контекста современной архитектуры. Они считают, что в церковном зодчестве совсем другие законы красоты, что нельзя входить в него с эстетическими критериями современной светской архитектуры. В этом смысле есть

<http://www.gildehram.ru/>

какая-то обособленность сообщества церковных архитекторов, но она не придает ему организованности.

#### **О сложностях и институциональных препонах**

**Якубчук:** Есть определенная культурная инерция: люди распространяют незыблемость православных догматов на все, что связано с Церковью. Незыблемым считается все вплоть до архитектурных форм — это типичная неофитская позиция. Неофитами все в Церкви воспринимается как сакральное: люди еще не научились отличать действительно сакральные вещи от обычных культурных форм, актуальных лишь здесь и сейчас, меняющихся безо всякого ущерба для религии. Это, пожалуй, главная проблема: люди видят в современных формах посягательство на основы веры, хотя это не так. Любой историк архитектуры скажет, что церковная архитектура всегда была архитектурой своего времени, а в отдельные периоды — передовой архитектурой своего времени.

«

**Люди видят в современных  
формах посягательство  
на основы веры, хотя это  
не так.**

»

**Макаров:** Приведу два примера. Первый — это часовня в деревне Ефимово, где нашим заказчиком являлся приход и непосредственно священник. Мы нашли образ, который ему ближе всего, ему он понравился, но проект отклонили на уровне благочинного. Когда проект разрабатывается для прихода, он проходит очень много стадий одобрения — благочинный, епархиальная комиссия и дальше вплоть до местного епископа. В другом месте проект очень полюбился приходу: мы тщательно прорабатывали каждую деталь, смогли ответить практически на все запросы. Тем не менее проект отклонили на епархиальной комиссии, которая специализируется

на реставрации. Отклонить проект храма могут в любом звене иерархии, через которую он должен пройти, чтобы получить одобрение. Что касается финансирования, то самая банальная и распространенная сегодня ситуация — когда ищется крупный спонсор-меценат, который в этот храм не будет ходить. Небанальная и интересная практика — когда храм удается построить силами прихода, силами распределенного сбора, краудфандинга.

**Якубчук:** Идеал, к которому мы стремимся, — это коллективный заказчик, т.е. когда заказчиком является сам приход. Отчасти это соответствует традиционной практике строительства храмов. Улица или деревня, посад, сообщество строили храм по своей инициативе. И на качестве архитектуры это тоже сказывалось положительно, но сейчас такое происходит редко.



Часовня в Ефимово  
© «Квадратура  
круга»

### Церковное зодчество в контексте арт-практик

**Якубчук:** Чем церковная архитектура отличается от любой другой? Если сравнивать храм с офисным центром, то офисный центр — это 1% образа и 99% функции. В храме все наоборот: 99% образа и 1% функции. Если сделать продольный разрез храма, то вы увидите, что внизу тонким слоем по полу размазаны люди, а сверху какой-то нереальный, непонятно зачем нужный объем.

**МАКАРОВ:** В церковной архитектуре присутствует иррациональный элемент, что, по идее, должно давать больше свободы архитектору. В этой связи вспоминаются исследования Кубы Снопика по польским послевоенным храмам. Мы его как-то спросили: «Почему ты исследуешь храмы, если тебя с точки зрения религии эта тема не трогает?» Он ответил: «Потому что я не видел ничего более иррационального. Меня привлекает иррациональное». Пожалуй, иррациональное в церковной

архитектуре и есть нечто очень важное. Может быть, это то место, где и прячется вдохновение, благодать, Бог.

Существовало и существует представление, что заниматься храмовым зодчеством должен архитектор хорошо образованный, лучший архитектор, и при этом монах, желательно священник — человек, который находится максимально внутри церковного организма и может дать наиболее точный ответ. Но история говорит о том, что иногда достойные храмы получаются у людей нецерковных. Иногда хорошие храмы получались и получаются вообще и не из храмов даже! Один из примеров — [Никольская церковь](https://ru.wikipedia.org/wiki/Храм_Святого_Николая_Чудотворца_(Каган)) в Кагане (Узбекистан), перестроенная отцом Павлом Адельгеймом из обычного частного дома. Это также один из редких случаев строительства храма в советское время.

**Якубчук:** Христианская архитектура интересна тем, что она родилась в результате идеального действия, действия словом. Первые христианские храмы возникли из языческих базилик. Пришли христиане и сказали: у нас теперь алтарь будет только с одной стороны — с востока, откуда мы ждем Спасителя. Само пространство с прекрасной архитектурой было создано язычниками, и, когда христиане вышли из катакомб и их стало численно больше, многие базилики стали христианскими храмами. Не внося изменений в архитектуру храма, унаследованную от язычников, христиане словом структурировали его пространство: у нас будет один алтарь одному Богу. Так что если архитектор — чуткий человек, который воспримет и воплотит нужды заказчика, то ему не обязательно быть верующим. Кто знает, может, приобщение к строительству храма как-то тронет его, в том числе в религиозном смысле.

### **Павел Корзухин, иконописец, Санкт-Петербург**

#### **О себе и своем месте в церковном искусстве**

Мое место в церковном искусстве пока где-то на ступеньках внутри колокольни. Мир так стремительно обновляется и молодеет, что уже дедушки в шортиках толкают ножкой скейтборд. Я же стараюсь не покидать зоны комфорта, моей колокольни, пусть и не очень высокой, просто пока еще недостроенной. Художником я осознавал себя всегда, но нигде не учился систематически, кроме детской художественной школы со стандартно унылыми натюрмортами из банок, драпировок и вечной головы Аполлона Бельведерского. Годами

[https://  
ru.wikipedia.  
org/wiki/Храм\\_  
Святого\\_Нико-  
лая\\_Чудотвор-  
ца\\_\(Каган\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Храм_Святого_Николая_Чудотворца_(Каган))

вис в Эрмитаже и Русском музее, непрерывно рассматривал и впитывал архитектуру родного города, ходил в театры, в оперу и на балет, и на филармонические концерты, просиживал в академических и музейных библиотеках и запасниках. Я рос в среде ленинградской гуманитарной интеллигенции. Внимание, увлеченность и радость, доставляемая процессом творчества, — вот основная школа.

«

**Видимо, у них серьезные  
благодетели из крупного  
уральского бизнеса.  
Они искали архитектора,  
который понимает  
в классицизме.**

»

С конца 1980-х и до начала 1990-х я учился в университете на кафедре истории искусств. Времена были веселые, но темные и опасные и в плане карьерных перспектив абсолютно неопределенные. Вот тогда-то мне предложили сделать дизайн интерьера ночного клуба. И поехало! С 1995-го до конца нулевых я занимался интерьерным дизайном увеселительных заведений, а также их полиграфическим и наружно-рекламным сопровождением, издавая массы флаеров, афиш, обложек для кассет и компактв. Затем я переключился на апартаменты хозяев этих же заведений и ко всем прочим навыкам получил обширный профессиональный опыт в монументальной живописи и руководстве целыми коллективами, в том числе и иностранных рабочих, вплоть до 50 человек.

Интерьеры клубов были сплошь оригинальные, правда, ни один из них не сохранился. И тут я включаю некий кокетливый мистицизм, прослеживая связь с судьбой своего прапрадеда Алексея Ивановича Корзухина, передвижника, а впо-



следствии академика живописи, также церковного живописца и иконописца, ни одной из фресок которого не сохранилось. Храмы, в росписи которых он принимал участие, — храм Христа Спасителя в Москве, Кафедральный собор в Риге, форосский храм, Знаменский собор — все были разрушены. Теперь его обширное наследие (холст-масло) разлетелось по всей стране, от Калининграда до Дальнего Востока, и даже по ближнему зарубежью.

Мои клубные интерьерные опыты всякий раз организовывались в некое ритуальное пространство, чем откровенно грузили публику, которая приходила, чтобы просто весело поklubиться. Я все чаще стал слышать в свой адрес иронию: «Тебе бы храмы расписывать!»

Богоискательский фон присутствовал в моей жизни всегда, независимо от обстоятельств. Неизбежные перемены готовились, накапливаясь разного рода знаковыми случаями, совпадениями, синхронизмами, а подчас и просто прямыми указаниями, и вот грянул переворот! Это случилось в [храме подворья Оптиной пустыни](https://ru.wikipedia.org/wiki/Успенская_церковь_на_Васильевском_острове). Я тогда пережил мощный катарсис и сопутствующее ему ощущение прохождения точки невозврата. Я тогда почувствовал, что *Вернулся Домой!* Все стало на свои места, явилось ясным, спокойным и однозначным.

Последовал калейдоскоп событий, приведших меня в иконописную мастерскую, и стали заводиться абсолютно новые, *другие*, знакомства, а старые отпадать. Началось обучение иконописному ремеслу, в течение которого меня не отпускало ощущение, что я готовился к этому делу всю предыдущую жизнь с самого детства! Первая же икона отправилась в алтарь действующего храма, что немало меня удивило и воодушевило. Иконопись в целом оказалась весьма жесткой духовной практикой. Пришлось менять образ жизни, обретать новые привычки, отказываться от прежних. Но это не спорт или что-то подобное, здесь ты занимаешь свое четкое место в мироздании и, восприняв положение просителя и соискателя, молишься о ниспослании тебе того и сего, ясно сознавая, что это то да се будет дано / не дано исключительно по Его милости. Так открылся необычайно трудный и необычайно желанный путь к обретению покоя и тишины.

### **О профессиональном сообществе**

Поначалу я вел себя осторожно и неуклюже, присматриваясь, прислушиваясь, говоря невпопад и отпуская шуточки не в тему.

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Успенская\\_церковь\\_на\\_Васильевском\\_острове](https://ru.wikipedia.org/wiki/Успенская_церковь_на_Васильевском_острове)

Но оказалось, что иконописцы — нормальные, живые люди и многое у них как у обычных художников, и меня это даже малость расстроило. У них тут и конкуренция, и некая ревность, и иерархический пиетет, обуславливающий в том числе и ценовую политику. Однако все доброжелательно и вежливо, соблюдают благочестие, совсем не принято кого-то явно хвалить или откровенно ругать. Но ведь признание профессионалов важно для каждого художника! И это не дает мне покоя. Правда, я успокаиваю себя тем, что иконы мои пишутся для верующих прихожан, а им они нравятся и батюшкам нравятся. Словом, ничего не задерживается в моей мастерской.

Сейчас иконописцев очень много, и общее впечатление такое, что лютует некое массовое соревнование в мастерстве овладения техникой. Впечатление, что соблюдение неогреческого канона превратилось в самоцель. Достаточно соблюсти все до единого правила — и все, ты написал икону. Да, конечно, написал... Да, в иконописи есть канон, выработанный святыми людьми за многие столетия через опыт горних контактов. Он, канон, как остов, на который может смело опереться молитвенник-изограф, просящий ниспослать ему Духа для оживления своего труда. Но современные выдающиеся мастера — это мастера техники. И крайне неудобно мне об этом говорить, но отсутствие сакральности в иконе не побуждает к молитве. Так а зачем же она тогда писана? Очень гладкое письмо, ровно лежит и блестит золото, безупречная техника... и все.



Павел Корзухин.  
Святая  
Равноапостольная  
Нина  
Просветительница  
всех Грузии, 2014

Это любование рукой мастера, сотворившего сувенир. Они говорят: икону потом намалят! Но как же ее намаливать, если она к тому не побуждает?

И вся православная практика в целом, и православное церковное искусство как неотъемлемая ее часть являются мощнейшими из существующих духовных практик. Они очень сложны, потому что почти сплошь парадоксальны. Это и высочайшее духовное, самое свободное из всех видов изобразительного искусства, с одной стороны, и жестко регламентированное ремесло — с другой. Через какое-то время оказывается, что ты буквально живешь этим, а оно живет в тебе и тобой.

«

**Я еврей, и мне эта ситуация  
показалась щекотливой.**

**Я никогда не хотел  
заниматься росписью храма,  
для меня это было как для  
Солженицына вступить  
в партию.**

»

#### **О сложностях и взаимоотношениях с Церковью**

Как появляется заказ? Заказ появляется по милости Божией, в тот самый момент, когда ему следует появиться, и ни секундой позже или раньше, но всегда вовремя и не без мистицизма. Вот пример. Я упражнялся в иконописи, трудясь над очередной доской сугубо из соображений оттачивания навыков рисунка и живописи. Это не было заказом. Получилось выразительно, но неизвестно какой святой. А это непорядок, так вообще-то не делается. Я стал искать в интернете иконографически подходящего святого. Нашел мученика Леонида Коринфского.

Через два с половиной года меня в социальной сети находит знакомая, которую я не видел и не слышал 30 лет. У нее подруга ищет икону св. Леонида, чтобы подарить ее своему тезоименному духовнику. А ему, этому батюшке Леониду, требуется иконописец, чтобы расписывать храм. Этим иконописцем, естественно, оказываюсь я. Привожу ему икону в подарок, гляжу на батюшку... ой, полное физиономическое сходство с написанным мною образом! И зовут так же. Только очки снять — и все, вот точно он! Вот так получают порой заказы.

Я очень люблю нашу Церковь. Она живая, бурлящая и противоречивая, потому что все в ней новоначальные. Старцев из славного прошлого почти не осталось. Но теперь являются тут и там довольно мощные, умные, честные, деятельные батюшки. Конечно, в Церкви присутствуют всевозможные люди, как и в остальной жизни. Но главное — это единый вектор общего направления. Врата ада так и не одолели Церковь, да и не одолеют ее никогда. Аминь.



Павел Корзунин.  
Святой  
Праведный Иоанн  
Кронштадтский,  
2013

### Максим Атаянц, архитектор, Санкт-Петербург

#### О себе и своем месте в церковном искусстве

Есть мой образ, нарисованный в СМИ, — он не искаженный, но, конечно, искусственно созданный. А с церковным зодчеством у меня история следующая.

Вследствие тех лишений, которые Русская православная церковь претерпела с начала XX века, она, в отличие от като-

<http://archi.ru/architects/world/112/mario-botta>

лической и протестантской церковей, была полностью лишена определенного опыта. Это опыт попыток использования модернистского языка для церковных зданий. Опыт этот неоднозначный. В Италии много подобных бетонных церквей. Знаменитый швейцарский архитектор **Марио Ботта** построил интересную церковь недалеко от Лугано. С точки зрения пластики и композиции это талантливо сделанная штука, но я хочу вспомнить эпизод, связанный с поведением моих молодых студентов (Максим преподавал в *The American School of Switzerland*. — Ред.). Попадая в самую простую, захудалую церковь, они делали над собой усилие и вели себя подобающим образом. А когда мы приехали в церковь, построенную Боттой, я увидел, как студентки запрыгивают на престол и начинают фотографироваться. И не потому, что они хотели «сплясать на амвоне». Они просто не поняли, где находятся! Сейчас у церковного зодчества идет мучительная выработка языка, у меня как у архитектора-традиционалиста есть определенное понимание, как и что нужно делать. В связи с этим ко мне и обращаются.

«

## Очень много людей из криминального бизнеса, замаливающих своих грехи.

»

<http://www.sestry.ru/church>

Например, в Екатеринбурге есть монастырь с большой историей, **Ново-Тихвинский**. До революции там было чуть ли не до 1000 монахинь, мини-государство со своими источниками дохода. Недавно этот монастырь возродился — возродились церковные промыслы, иконописная школа и т.д. Видимо, у них серьезные благодетели из крупного уральского бизнеса. Они искали архитектора, который понимает в классицизме. Я туда поехал и с удовольствием принимал участие в работе.

Я никогда не беру денег за то, что связано с церквями. Это означает, что я трачу собственные деньги на оплату труда своего коллектива, поэтому чрезмерно этим заниматься, к сожа-

лению, не могу. Мне так интереснее, потому что я понимаю, куда идут эти деньги. Иногда это даже мешает, заказчикам удобнее заплатить — но мне так неудобно. Я никогда не получал официальных заказов от какого-то большого начальства. Это вписывается в мою стратегию: я никогда и ни разу ничего за бюджетные средства не делал и не имел государство в качестве заказчика. Все за счет каких-то прямых личных контактов.

Сам я принадлежу к Армянской апостольской церкви и являюсь старостой главного армянского храма в Петербурге — церкви Святой Екатерины. Так что проектирование храмов для Русской православной церкви — это такая дружеская деятельность. Армянскими храмами, конечно, тоже занимаюсь, и даже как заказчик. Деревня, откуда мое семейство происходит, во время войны начала девяностых была полностью разрушена. Я там замыслил построить церковь, связался с местным архиепископом, затем приехал к нему с проектом, и на следующий день мы поехали освящать место. Стройка длилась полтора года и была тяжелой — и организационно, и финансово — из-за отдаленности, отсутствия ресурсов, воды, электричества, дорог нормальных. Это, кстати, был единственный в моей карьере случай, когда не было никаких противоречий между заказчиком и архитектором. Я принял решение, что все будет по старым технологиям делаться, вручную. Постройка храма привела к получению заказа на большую приходскую церковь в Дилижане, и так я оказался актуализирован в качестве армянского архитектора.

### **О сложностях и взаимодействии с заказчиком**

Однажды один священник, замысливший большой храм, пришел ко мне. Я, кстати, был четырнадцатый архитектор, к кому он пришел. Вообще в Петербурге наблюдается перекося в насыщенности города храмами. Петербург до революции мало развивался в северную сторону, а в советское время на севере города образовались грандиозные массивы, где сотни человек живут, а храмов нет. Так было принято решение строить большой храм, на 2500 человек минимум. Серьезная задача для архитектора. Однако в этом проекте не было стержневого благодетеля или госструктуры — все двигалось долго, за счет мелких пожертвований. И был в процессе строительства занятый эпизод. Мы специально проектировали так, чтобы ничто никому не мешало, чтобы были парк, храм и больше ничего — никаких поповских «свечных заводиков». И вдруг появилась

команда из трех депутатов, инициировавших группу граждан, которым из-за храма (цитирую) «негде гулять с собаками». Они не могли подать в суд на общину, потому что документы были идеальными, и подали в суд на администрацию города. Дошло до Верховного суда, но в итоге все было одобрено, храм сейчас строится.

«

**Церковь функционирует так, как надо, именно на низовом уровне — церковная благотворительность, поддержка нищих прихожан. А вот на административном уровне все по-другому.**

»

Противоречия между заказчиком и архитектором институционально неизбежны. Если их нет, то надо задуматься. Многие считают обязательным, чтобы архитектор был глубоко воцерковленным человеком. Это резонно. С другой стороны, давайте не будем этим подменять профессионализм. Как минимум, архитектор должен представлять, что происходит в храме, — профессиональный подход здесь предполагает высокий уровень понимания специфики. Как правило, это совпадает, хотя бывают компенсаторные случаи, когда человек пытается оправдать свой не очень высокий профессионализм тем, что горит духовно.

Профессиональное сообщество я вижу только снаружи. Я никогда не старался к нему принадлежать. Я знаю, что в Петербурге есть секция церковного зодчества при Союзе архитекторов. В епархии есть глубоко образованный священник, который уполномочен курировать и согласовывать все строящиеся

<http://spbda.ru/professors/aleksandr-fedorov-arhimandrit-professor-zaveduyuschiy-ikonopisnym-otdeleniem/>

храмы, — отец [Александр \(Федоров\)](#).

Что касается всякого рода критики священнослужителей, то у меня прагматический подход. Пока священника не запретили в служении, мне все равно, какая у него репутация. Ведь у нас же как: церковное начальство всегда поносят с противоположных позиций с одинаковой степенью ярости. Я к этому отстраненно отношусь. Те, с кем я имею дело, — люди порядочные.

### Парадоксы и положение церковного зодчества

Большой парадокс заключается в том, что здание церкви по всей логике построения должно быть одним из главных градостроительных узлов, формирующим вокруг себя среду. Любая градостроительная среда — это каркас из зданий, который обрастает мясом, и крупные храмы являются центром этого каркаса. С другой стороны, в ситуации отделенности церкви от государства строительство храма невозможно заложить как часть изначального проекта. Это сиротский подход, когда здание, которое должно доминировать, строится постфактум на бросовых участках.



Церковь во имя  
Иоанна Крестителя  
© Максим Атаянц

Девелоперы, с которыми я сотрудничаю, занимают следующую позицию: нельзя навязывать строительство храма по своей инициативе, это будет чрезвычайно унижительно для тех, кто будет жить рядом. Если появится община, то люди придут, скинутся, мы тоже поучаствуем. Да, тогда будет нормальная низовая инициатива — в норме только так и должно быть.



## Александр Чурсин, художник, Краснодар

### О себе и своем месте в церковном искусстве

<http://www.russiawithout.me/ghetto>

<http://recycleartgroup.com/>

[https://ru.wikipedia.org/wiki/ЗИП\\_\(арт-группа\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/ЗИП_(арт-группа))

Я художник, занимаюсь **своего рода реалистической живописью**. Я из той же тусовки, что и группа **Recycle**, и арт-группировка **«ЗИП»**. Мы все оканчивали один институт — Краснодарскую художественно-промышленную академию, это аналог московской Строгановки. Я учился на монументальной живописи, хотя не собирался заниматься росписью или мозаикой, особенно учитывая ангажированность преподавателей советской тематикой. Я просто хотел научиться рисовать, получить академические навыки, а на станковую живопись курс не набирали.

На пятом курсе у нас сменилось руководство, с ним у меня возникли серьезные конфликты, я хотел уйти из академии, почти бросил ее. И вот мне звонят из деканата и предлагают все-таки получить диплом, но для этого мне надо было сделать эскиз для верхнего придела в новом храме. Вообще-то я еврей, и мне эта ситуация показалась щекотливой. Я никогда не хотел заниматься росписью храма, для меня это было как для Солженицына вступить в партию. Тем не менее я попытался всем этим увлечься, во время освящения придела стоял со всеми на коленях несколько часов — хотел как-то проникнуться. В итоге я быстро сделал эскиз, потому что сроки горели, и приступил к росписи. Спустя полгода обнаружилось, что по канону там должны были быть другие иконы. Я этого не вынес. Работу мою зачистили, а я оттуда ушел.

Вообще, есть люди, которые из поколения в поколение занимаются церковным искусством. Они в это верят. Я думаю, что человеку, который этим занимается, нужно быть верующим. Я верю в современное искусство и поэтому им занимаюсь. Религия для меня была темой исследовательской, а не предметом веры. Но церковное искусство и современное искусство, мне кажется, одну функцию выполняет — поддерживает веру. И то и другое — идеология.

### О неоднозначности впечатлений

На освящение храма приехали главные прихожане на больших дорогих машинах, было ощущение элитарного мероприятия. Очень много людей из криминального бизнеса, замаливающих свои грехи. При этом с деньгами за работу было очень трудно — их приходилось буквально выбивать. С батюшкой мы тоже

встретились в его большой машине. Потом мне объяснили, что если лично батюшке дарят подарок, то он не может отказать. Я понял, что не вправе был его осуждать, но все равно было тяжело это принять — служителя Господа представляешь себе иначе. Ведь это человек, которому я каждое утро должен был целовать руку, и его моральный облик имел для меня значение.



Церковь во имя  
святой Елены  
© Максим Атаянц

Но было и хорошее. В храме была бригада рабочих, которая занималась облицовкой, строительными работами. И каждый день мы с ними вместе обедали в столовой, сидели за одним столом, а за соседним столом сидели нищие, которые вечером получали оставшуюся еду. Я тогда понял, что церковь функционирует так, как надо, именно на низовом уровне. И она действительно работает — церковная благотворительность, поддержка нищих прихожан. А вот на административном уровне все по-другому. Я был внутри, взаимодействовал с этой структурой. Надо ее так менять, чтобы она работала для людей.

**Елена Кузнецова-Гусева, иконописец и художник-оформитель, Московская область**

**О себе и своем месте в церковном искусстве**

Я окончила художественный колледж декоративно-приклад-

[http://www.  
hrampokrov.ru/](http://www.hrampokrov.ru/)

ного искусства, занималась иконописью в кружке при церковно-приходской школе. В какой-то момент меня позвали участвовать в росписи **храма Покрова Пресвятой Богородицы** в Ясеневе, где я тогда жила. Параллельно я собиралась поступать в иконописную школу при Троице-Сергиевой лавре, но на собеседовании архимандрит Лука сказал мне, что в этом нет большого смысла, если у меня уже есть хорошая практика в храме. Еще я тружусь дизайнером-оформителем: оформляю храмы к праздникам, украшаю иконы цветами. Оформление светских праздников и мероприятий — ниша занятая, а в храме все это еще не так развито.

«

**Бывает, что просят  
написать икону ребенку  
на крестины. Я спрашиваю,  
чего хотят. Говорят, что  
хотят как у Рублева.**

»

Я с детства знаю настоятеля монастыря в Самарской области, родители у меня к нему ходят. Он знает, что я занимаюсь иконописью, от него бывают заказы. Иногда в группу зовут расписать какой-нибудь храм. У меня много знакомых, которые с этим связаны, мы друг другу помогаем — если кто-то что-то не успевает, подменяем друг друга. С кем-то я познакомилась в лавре, кто-то пришел от знакомых из Православного Свято-Тихоновского университета, где я тоже училась.

Если человек далек от храма, ему просто трудно понять, каково это — писать икону. Светскому живописцу не очень понятно, почему икона так долго пишется, ведь там делать нечего — это довольно-таки просто с точки зрения классической живописи. А ты ее пишешь долго, выписываешь слой за слоем, обращаешься к Богу, хочешь, чтобы людям она понравилась, ощущаешь ответственность.

### **О запросах заказчиков и состоянии веры**

Я пишу иконы для друзей, знакомых, некоторые люди меня случайно «ВКонтакте» находят. Бывает, что просят написать икону ребенку на крестины. Я спрашиваю, чего хотят. Говорят, что хотят как у Рублева. Я пишу, а заказчики жалуются: «Ой, лик какой-то бледный! Ребенок увидит и испугается. Можно здесь все-таки щечки розовенькие сделать?» Я объясняю, что так не положено, а они спорят: «Мы вам деньги платим, исправьте, пожалуйста». А дело-то не в деньгах! Звоню батюшке, который в иконописи разбирается, советуясь с ним. Он говорит, что исправить можно, но в рамках разумного, чтобы без ресниц как у куклы Барби. А переубедить людей не получается.

Вообще если обратиться к истории иконописи, то можно увидеть, что раньше все внимание уделялось лику, а сами иконы и вовсе часто под металлический оклад убирались. А сейчас каждую складочку, каждую бусинку на облачении выписывают. Это уже становится похожим на лаковую миниатюру. Красиво, конечно, выходит, но отвлекает внимание. Очень сложно иной раз объяснить отличие иконы от картины.

Ценообразование в этой сфере для меня остается загадкой. Я это делаю для себя и иконы пишу почти по себестоимости, хотя настоятель монастыря говорит, что это странно, что себя надо любить. Иногда смотришь — маленькие иконы стоят по 50—60 тысяч. Почему? Мне было бы стыдно с людей такие деньги брать.

Конечно, то, что происходит сейчас с РПЦ, на всех влияет. Недавно батюшка сказал, что вера сейчас все больше про количество, а не про качество: раньше людей в храмах было гораздо меньше, но они на самом деле верили.

### **Юлия Сулейманова, реставратор, Москва**

#### **О себе и своем месте в церковном искусстве**

Я начала рисовать достаточно рано, путь мой был традиционен в прямом смысле этого слова. Детский Дом творчества, Художественная школа им. Ватагина, Колледж художественных ремесел, МГХПА им. Строганова. Я не люблю спешки в творчестве, мне нравится процесс подготовки, неторопливое исполнение. Реставрация как раз сочетает в себе эти пункты. Что касается реставрации в храмах, то это основная специализация нашей

кафедры, где есть реставрация станковой живописи и икон. Старые церковные росписи меня завораживают, всегда возникает вопрос: «Как они так сделали? В то время?».

Реставрация и церковное искусство всегда шли рука об руку. Это вопрос очень тонкий: нужно разъяснить, что церковное искусство — это большой временной организм, в котором чуть ли не каждые полвека являются достоянием определенной эпохи и **поновление** категорически запрещено. Становясь реставратором, ты берешь ответственность за качество проделанной работы, от нее зависит дальнейшая жизнь памятника. Мы всегда должны помнить о культуре, о наследии, оберегать и сохранять его. И глубоко верующий, и верующий, и атеист могут заниматься реставрацией. Ведь главная задача реставратора — сохранить, продлить жизнь памятника для будущих поколений. Не важно, кто он — его миссия и так велика.

[http://  
iconography.  
academic.  
ru/284/понов-  
ление](http://iconography.academic.ru/284/поновление)



Александр Чурсин  
работает над  
росписью



Фрагмент росписи  
храма  
© Александр Чурсин

### О положении вещей

Существуют комиссии, которые решают, является ли памятник культурным наследием, требуется ли реставрация. Список участников этой комиссии прописан в специальном документе. С учетом всех нюансов подбирается метод реставрационно-консервационных мероприятий. Обязателен реставрационный совет, где обсуждаются все «за» и «против». А дальше все в руках реставратора.

Один из главных вопросов в реставрации — поиск финансирования. Много зависит от настоятеля: если он ищет помощь, спонсоров, то дело сдвигается с мертвой точки. Пока ты студент, кафедра предоставляет места практики, и уже тогда становится видно, что крупным объектам вроде Кремля, Трои-

це-Сергиевой лавры, да и в целом всем в Московской епархии не о чем беспокоиться. Сейчас я делаю диплом в Ярославской области, селе Красново, и там ситуация совсем иная, реставрационные работы идут на добровольных началах, оплачиваются только материалы.

«

**Недавно батюшка сказал,  
что вера сейчас все больше  
про количество,  
а не про качество.**

»

**Антон Кушаев, художник, Москва**

**О себе и своем месте в церковном искусстве**

Я учился в Московском художественном училище прикладного искусства (бывшее МХПУ им. Калинина). После этого поступил в иконописную школу в Троице-Сергиевой лавре, учился и жил внутри монастыря три года. Затем пошел в Свято-Тихоновский институт, но там недолго учился: я уходил, возвращался, восстанавливался, опять бросал. Тогда я уже начал активно работать с фресками, в основном это были росписи, в меньшей степени иконы. Вот уже 10—12 лет я занимаюсь росписью: это постоянная работа на объектах, на лесах, включая фрески больших размеров. В общей сложности я принимал участие в росписи около 20 храмов; было и несколько проектов, которыми мы с товарищем руководили сами. Приходилось очень много ездить, и не только по России: например, мы расписывали православный храм в Марокко, собор в Вене, в Белоруссии.

Сейчас я учусь в институте «База», и у вас возникает закономерный вопрос: как человек, который всю жизнь большое количество времени посвящал церковному искусству, вдруг пошел заниматься искусством современным? Для меня же нет принципиального различия между ними, нет ощущения,

что искусство внутри себя имеет какие-то границы. Я понимаю, что все меняется, но верю, что искусство в каком-то идеальном смысле остается искусством.

### Трудности институционального порядка

Мой заказчик — это, как правило, священник, настоятель храма, если храм приходской, либо епископ. Бывало и такое, что заказчик — епископ какой-то епархии, руководящий всякими работами по восстановлению, росписи и пр. Часто имеется небольшая комиссия, которая утверждает проект, следит за процессом, принимает окончательную работу.

Надо сказать, что церковное искусство в его идеальном, историческом понимании, если ориентироваться на Византию или позднюю античность с христианской тематикой, у нас не может быть реализовано в большинстве тех мест, где я работал. Возникают споры, недопонимание друг друга. Уровень образованности заказчика в этих вопросах катастрофически низкий. В первое время у меня это вызывало какую-то оторопь, но потом я понял, что с этим ничего нельзя сделать. Из-за этого часто возникали ситуации, когда приходилось долго и медленно «пробивать» заказчика, объясняя ему, что мое предложение лучше, что схема росписи должна быть именно такой, потому что есть некая логика, своя схема, свой нарратив литературы.

Бывают буквально анекдотические ситуации. Влияют личные предпочтения, случаются заявления о том, что так будет красивее или «богаче». Могут быть мистические, духовные видения заказчика — «так будет духовнее». Здесь стоит вспомнить, что в церковном искусстве с самого начала всегда присутствовала некая критика — критика власти, социальной



Мерная  
икона: Кирилл  
Иерусалимский  
© Елена Кузнецова-  
Гусева



Мерная икона:  
Патриарх Тихон  
© Елена Кузнецова-  
Гусева

несправедливости. Как-то раз мы расписывали собор, и у нас была огромная стена со сценой Страшного суда. Есть традиция в Страшном суде изображать епископа, священника и царя как основных представителей власти, которые тоже могут оказаться в аду, потому что от этого никто не застрахован. И вот мы написали фигуру епископа — такова традиция изображения, но когда сам епископ приехал смотреть нашу работу, то попросил фигуру убрать. Мы все откровенно смеялись, но пришлось послушаться, потому что иначе был бы конфликт. Это характерный случай для современного церковного искусства.



Юлия Сулейманова  
за работой в храме  
Рождества Христова  
в г. Ильинск:  
укрепление  
красочного  
слоя и подвод  
реставрационного  
грунта

### О профессиональном сообществе

Церковное искусство — специфическая достаточно среда.

Бывает, что находят в интернете нашу страничку или какую-то информацию о нас, и появляется заказ. В основном, правда, работает «сарафанное радио». Работают и устоявшиеся связи с людьми, которые постоянно что-то заказывают или связываются с теми, кому необходима наша работа.

Профессиональное сообщество — сложная тема. Между собой люди, безусловно, общаются, но нельзя сказать, что существует некая гильдия. Люди как-то делятся друг с другом информацией, периодически проводятся форумы, конференции, встречи, круглые столы, проходят выставки икон и проектов, связанных с фресками. Выпускаются небольшие журналы и альбомы. Вроде бы общественная жизнь в этом смысле существует, но я сам к ней отношусь с большим скепсисом из-за того, что профессионализм в этой области крайне низкого уровня. Это связано не только с отсутствием школ, но и с глубоким непониманием истории христианского искусства, его корней. Так как деньги в этой области крутятся пусть и не гигант-



ские, но большие, работа превращается в этакую раскраску, фикцию, карикатуру на настоящее церковное искусство высоких образцов, будь то константинопольская школа или ранее христианское искусство центральных регионов Византии. Кроме того, это очень разрозненное сообщество — и в идеологическом плане, и во вкусовых и эстетических ориентирах, и сейчас все это мне видится каким-то камланием над умершим телом церковного искусства.



© Антон Кушаев

### Проблемы и перспективы церковного искусства

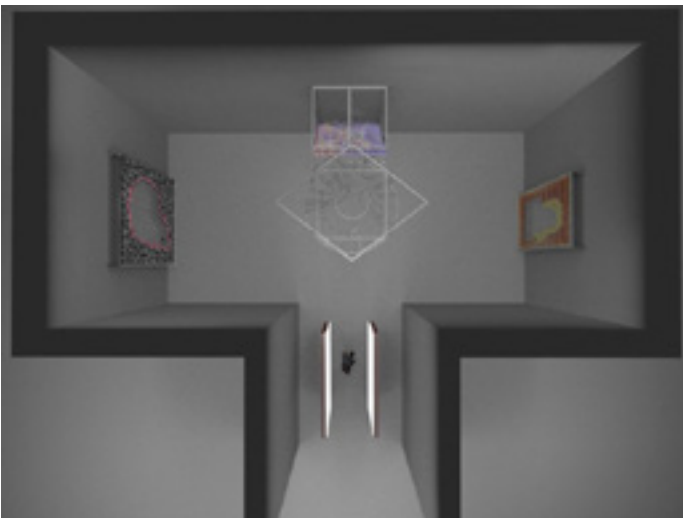
Для человека, который пытается создать что-то в области церковного искусства, в первую очередь важна укорененность. Не скажу, что в традиции, потому что это достаточно спорная формулировка, но укорененность в знании истории христианского и позднеантичного искусства, раннехристианской философии, богословия, которое было напрямую связано с темой возникновения образа. Это раннее богословие икон, исторические подробности Вселенских соборов, Седьмого Вселенского собора в частности. С одной стороны, это сложно, а с другой — это необходимое знание. Вместе с тем человеку, который сейчас пытается на этой ниве работать, нужно понимать, что время изменилось, Страшным судом никого не напугаешь и, может быть, это не нужно; да и изменился сам взгляд на образность, на возможность образа. Я, наверное, нетипичный в этом смыс-

ле художник, потому что для меня во всем этом заключается непреодолимое противоречие. Я понимаю, что его невозможно преодолеть, но в то же время с ним необходимо работать. Для большинства современных церковных художников эти вещи вообще не важны, и их работа представляет собой просто иллюстрации или качественное срисовывание со старых образцов. Такова основная тенденция — взять книгу и по фотографии известного архитектурного образца вроде фресок Дионисия в Феррапонтове все нарисовать. Срисовать, абсолютно не вдаваясь в подробности — почему, где, зачем, — не говоря уже о темах, связанных с христианским богословием, исторической литургией и богословием образа. В этом есть дух мертвого консерватизма: срисовывание и мультипликация убивают саму возможность сделать что-либо. Вот у католиков, например, есть Билл Виола, который делает видеоиконостасы в Париже. Католической церкви вообще часто удавалось усилиями одного человека преодолеть эту раскраску, иллюстрацию современного нищего богословия. Что касается меня, то я, всю жизнь занимаясь живописью и фресками, понимаю, что многое поменялось. Поменялся сам взгляд на живописное — его можно понимать и исследовать в разных областях. Сегодня мне интересны и видео, и графика, и работа с объектами. Интересно искать глобальные идеи, новые форматы. Интересно исследовать, что же такое искусство, пытаться нащупать границы его поля.



Одна  
из современных  
работ  
© Антон Кушаев

# О странном месте религии в современном искусстве. Пять историй



Олег Кулик. «Рамы».  
Галерея «Риджина»,  
2013

*Глава из книги историка искусства  
Джеймса Элкинса о его опыте  
преподавания художникам в Чикаго.  
Впервые на русском*

*В своей книге «О странном месте религии в современном искусстве» Джеймс Элкинс анализирует расторжение брака между искусством и религией — и неудачи их встреч в современном мире. Лекцию Элкинса по той же теме можно прочесть [здесь](http://segunte.livejournal.com/26749.html). Глава «Пять историй», хотя и почти не содержит теоретических рассуждений, задает структуру всей книги.*

[http://  
segunte.  
livejournal.  
com/26749.html](http://segunte.livejournal.com/26749.html)

Школа Чикагского института искусств — одна из крупнейших художественных школ, и мы привержены новейшему искусству. Студенты не поступают к нам, если их искусство старо-

модно или консервативно. Приемные комиссии больших отделений, таких, как отделение живописи, кино, видео, новых медиа и скульптурных практик, обычно не принимают тех, кто слишком серьезно реагирует на «Обмоченного Христа» Андреаса Серрано или порнографические фотографии Джеффа Кунса.

И все же у нас есть религиозные студенты и даже Ассоциация христианских студентов. Эти студенты не часто делают открыто религиозное искусство. Или они находят способ совмещать современное искусство со своей верой, или поступают на более прикладные отделения вроде отделений исторической консервации, визуальных коммуникаций или моды, где они могут более-менее оставить свое религиозное искусство при себе и обучаться практическим навыкам.

### Ким



Edward Boccia.  
Omophogenous  
Eye

За год лишь немногие студенты совершают попытки делать открыто религиозные работы — очень немногие, возможно, двое-трое из двух тысяч. По моему опыту, они предпочитают не приносить религиозные работы на занятия — особенно в высшей школе. Наши преподаватели не страдают предрассудками, но религиозное содержание искусства просто не подлежит критике. Религиозный смысл работы игнорируется или списывается как нечто настолько личное, что нет смысла о нем говорить. Так что очень немногие религиозные студенты делают работы для школы, предпочитая хранить их в тайне.

Поскольку я являюсь преподавателем истории искусства, а не руководителем мастерской, я порой вижу тайные рабо-

ты, которые не показывают мастерам. Моя первая история — о Ким, корейской студентке, которая делала большие абстрактные шелкографии и литографии. Однажды она спросила меня, не хочу ли я посмотреть на ее «настоящие» работы.

Дело было на факультете печатной графики, под конец воскресного дня, когда вокруг не было ни души. Она вынесла большую литографию, где-то два фута в высоту и фут в ширину.

«

**Я читала Ролана Барта,  
Клемента Гринберга  
и Мишеля Фуко. Я понимаю  
их идеи. Но я счастлива,  
как эта рыбка.**

»

Литография имела схематически-рекламный вид. Внизу была изображена планета Земля, а над ней — черно-синий космос. На Земле Ким изобразила сотню маленьких фигурок, тянущих руки вверх. Руки были преувеличены, а тела, наоборот, уменьшены, так что планета выглядела как свернувшийся ежик. Ладони их были воздеты, как в молитве, но не соединены. Вверху изображения помещалась светящаяся сфера, напечатанная чистым белым, от нее к Земле тянулась одна гигантская рука.

Ким была стеснительной и не очень хорошо говорила по-английски.

«Ну как?» — спросила она.

Сначала я ничего не хотел говорить о планете с кучей молящихся фигур и большом НЛО с протянутой рукой. «Очень красивая литография, — сказал я. — Прекрасный синий цвет».

«А рука?» — спросила она.

«Да, рука тоже прекрасно нарисована».

Наши корейские студенты часто превосходно рисуют. Благодаря национальной системе художественного образования, которая основана на академическом искусстве XIX века,

в рисунке они превосходят большинство американских и европейских студентов с большим отрывом и часто об этом хорошо осведомлены. Но одновременно они немного стесняются своих умений, потому что понимают, что западным студентам это совершенно безразлично. Большая божественная рука Ким была прямо как с картины Леонардо.

«А как вам по содержанию?» — спросила она. Теперь разговора было не избежать.

«Ну, для тебя она хороша. Но я согласен, что не надо показывать это мастерам. Они не поймут».

Она кивнула и спросила: «Почему нет?»

Ким посещала мои семинары по постмодернизму. Ясно было, что она не вполне справляется с заданными для чтения текстами, хотя и старается. Я знал, что она не понимает классные обсуждения.

«Ну, если говорить в категориях, которые мы обсуждали на занятиях, это будет китч, люди сочтут это слишком сентиментальным».

Ким ничего не сказала. Я же думал, понимает ли она концепты китча и сентиментальности.

«Я думаю, сентиментальность прекрасна, — сказала она. — Она связана с чувствами и эмоциями».

Она показала мне картинку, которую сделала в начале курса по литографии. На ней нарисованная рыбка радостно плескалась на нарисованных волнах. В небе сияло солнце. От него исходили маленькие лучики. Солнце окружали три одинаковых облака, каждое из которых было плоским снизу и пышным сверху.

«Это автопортрет», — сказала она.

«Не может быть — он слишком счастливый».

Я посмотрел на картинку внимательнее, пытаясь обнаружить признаки автопортрета. Рыбка была такой, как обычно рисуют дети: по форме она напоминала слезу, один плавник был сверху, другой снизу, большой круглый глаз и улыбающийся рот, который завершался чертой, напоминающей скобку.

«Я счастлива».

«Ты всегда счастлива? Ты никогда не грустишь или не бываешь немного озабочена?»

«Не в моем искусстве».

Я решил развить этот момент. «Помнишь, на занятиях мы говорили про двусмысленность и сложность и про то, что постмодернистское искусство обычно очень сложное?»

«Да, — сказала Ким и, как прилежная ученица, перечислила авторов, которых мы читали. — Я читала Ролана Барта, Клемента Гринберга и Мишеля Фуко. Я понимаю их идеи. Но я счастлива, как эта рыбка».

Я сдался.

«

## На коленях у Мадонны сидел плюшевый мишка с закрытыми глазами.

»

«Я бы сказал, что если ты хочешь делать искусство для себя, то это прекрасная работа. Но если ты хочешь выставить ее на Западе или заниматься современным искусством, тогда ты не можешь делать такие сентиментальные, счастливые работы, как эта. И, как ты понимаешь, ты не можешь делать религиозное искусство, по крайней мере, настолько очевидно религиозное, как это».

«Почему нет?»

С точки зрения Ким, такие идеи, как сложность, двусмысленность, трудность для понимания, отсутствие веры и недостаток чувства, были всего лишь идеями западной критики и нужно было сделать возможным производство такого искусства, которое было бы одновременно религиозным и оптимистическим. Я не мог подобрать правильные слова, чтобы объяснить, что сложность и все остальное и есть постмодернизм, что они и есть современное искусство.

«Просто модернизм — он такой» — вот и все, что я смог выдать из себя.

## Реема



Шанзия  
Сикандер.  
Столбы  
удовольствия.  
2001

В детстве, как и у многих мальчиков моего возраста, у меня был вышитый бисером пояс, который продавался как настоящее индейское искусство. Тот факт, что у моих родителей на стене в застекленных рамках висели две индейские вышивки XIX века, меня не беспокоил — в том возрасте я думал, что такие же пояса у индейцев, которых я видел по телевизору, и когда я надевал его, то чувствовал себя **Тонто**.

Это воспоминание никак не помогло мне с Реемой, студенткой старших курсов отделения ткацких искусств, которая пригласила меня к себе в мастерскую. Она делала скульптуры, украшенные бисером. Она показала мне набор небольших шкатулок, также полностью покрытых бисером. Внутри них помещались небольшие объекты: маленькие фигурки и миниатюрные фотографии, вышитые по краям. Реема также «писала» бисером, и ее крупной работой, которую она делала весь зимний семестр, была икона — натянутый холст размером с русскую икону, с заостренным верхом. В центре, где полагалось быть фигуре святого, помещался контур Виллендорфской Венеры, по которому она «писала», заполняя его бисерной вышивкой. Законченный фрагмент выглядел как мозаика. Золотой бисер, выбранный в качестве фона, напомнил мне сусальное золото, а коричневый бисер по краям отсылал к деревянной

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Тонто\\_\(персонаж\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Тонто_(персонаж))



раме. Сама «Венера» была вышита ярко-розовым и оранжевым.

Реема была взрослой женщиной, на тридцать лет старше своих однокурсников, и ее идеи об искусстве уже твердо сформировались.

«Это икона женственности, — сказала она. — Я делаю эту вещь для себя и своих друзей».

Я спросил, на каких художников она ориентировалась.

«Не столько на художников, сколько на писателей». Она указала на книжную полку с десятками книг — больше, чем обычно бывает в мастерской нормального студента-живописца. Я заметил несколько книг Кастанеды и одну книгу Джозефа Кэмпбелла.

«Как тебе пришло в голову сделать это в виде вышивки?» — спросил я. Я думал, она могла видеть несколько бисерных коробочек Лукаса Самараса.

«Это предложила мой педагог по ткачеству как упражнение на уроке. После того как я прочитала текст Линды Ноклин “Почему не было великих художниц?”, мне не хотелось писать картину обычным способом».

«А как ты выбрала Вилендорфскую Венеру?»

«Я нашла ее в книге о доисторической Европе. Я читала о доисторической жизни, и фигурки Венер были частью матриархата, это были богини, существовавшие до мужских богов, до Одина, Тора и кельтских божеств».

Я размышлял, как бы вызнать, почему она выбрала для доисторического образа форму русской иконы, но Реема пошла в другой конец мастерской и вынула из папки рентгеновский снимок. Она подняла его на свет, чтобы я мог его рассмотреть.

«Это моя грудь, — сказала она, и я обратил внимание на ее имя в углу снимка. — Я делала маммограмму и подумала, что могу сделать из этого еще одну икону».

В первые годы в школе искусств студенты научили меня большему, чем я их. Реема дала мне почитать несколько книг, о которых я и не слышал, — о богинях древней Европы, о важности женских символов и женского искусства. Тогда я так и не решился спросить, зачем она смешала православие с древним матриархатом и планировала ли она поместить свои иконы в алтарь.

**Брайан**

Андрес Серрано.  
Христос в мочке.  
1987

Брайан уселся на стул в моем кабинете. Он работал на ночной работе менеджером клуба, а все оставшиеся силы тратил на занятия в школе искусств. На нем были обтягивающая футболка цвета индиго, черные штаны и черные ботинки чудовищного размера, а также дешевые красные носки. Один из дюжины вариантов униформы арт-мира.

«Последнее время я делаю большие фотографии», — сказал он.

Папки при нем не было.

«Я оставил их в холле, здесь они не поместятся».

Мы пошли в приемную, где он оставил сверток гигантских цибахромов. Я придерживал рулон, пока он его разворачивал. Цвета и разрешение поражали — признак дорогой пленки и бумаги.

«Они великолепны, — сказал я. — Печать, должно быть, стоила целое состояние».

«Шестьсот долларов каждая большая фотография и по три сотни за шестифутовые. Я снял их на камеру 8x10, чтобы разрешение выдержало такое увеличение».

Фотографии почти заполнили приемную факультета. Когда

он полностью развернул первую, мне пришлось прижаться к стене между стульев. Это было изображение Элвиса на кресте.

«Позировал друг, он — профессиональная модель», — сказал Брайан, как будто меня это должно было впечатлить. На Элвисе была набедренная повязка, а сам он был окружен развевающимися ленточками, цветными кусочками пластика и обрывками фольги. Рождественские огоньки сияли сквозь переливающуюся оберточную бумагу. Элвис выглядел так, как будто поет песню «*Heartbreak Hotel*».

«

**Моя мать была очень  
религиозна. Но я во все это  
больше не верю — в сутаны,  
священников, церковь  
и в то, что папа римский  
всегда прав.**

»

На следующей фотографии была запечатлена женщина, позирующая в качестве Мадонны — и певицы, и настоящей Мадонны. У нее на коленях сидел плюшевый мишка с закрытыми глазами. Снимок сиял сиреневым, красным и желтым цветами. Одна из ленточек была украшена отпечатками свастики.

«Это Пьета», — сказал я.

«Я сделал так, чтобы фон отклонялся назад и вся картинка была в фокусе. Видите искажение?»

Тело Мадонны было расположено под сильным углом, но все детали были видны потрясающе резко. Брайан использовал ту же технику, что и Энсел Адамс в его фотографиях альпийских лугов, чтобы все цветы на поверхности луга были одинаково в фокусе.

Я знал, что разговоры о Христах и Мадоннах никуда не ведут, но все же попытался:

«И как на них реагируют? Кто-то оскорбился?»

«Ну... — сказал Брайан после паузы, которую сделал то ли от усталости, то ли потому, что ему надо было подумать. — Один парень заинтересовался моей камерой, потому что она такая дорогая. Еще спрашивали, где я достал такую фольгу».

Он оперся о стену одной рукой. «Думаю, на следующей съемке буду использовать только просвечивающую фольгу. Мне нравится, как с ней получаются странные голубые и оранжевые цвета, особенно если брать флуоресцентные краски и софиты».

Смысла говорить о религии и идеях не было, Брайан явно устал. Он начал сворачивать фотографии.

История эта произошла, когда я только начал преподавать в Школе Чикагского института искусств. Если вы не принадлежите к арт-миру, вас может удивить, что художник может делать антирелигиозное искусство, не имея ничего против религии или даже склоняясь к религиозности. Но религия так плохо совместима с искусством, что может случиться всякое.

Позже Брайан начал фотографировать обнаженных моделей, и его снимки стали еще более огромными и откровенными. Последние фотографии, которые я видел, были очень резкими и сексуальными. О них он говорил с большим удовольствием. Они были достаточно хороши для показа в галерее, и в них не было ни следа религии.

## Риа



Анатолий  
Осмоловский.  
Поклонение.  
2008

Моя четвертая история — о Рии, студентке скульптурного отделения, которая пригласила меня посмотреть свою керамическую скульптуру, посвященную четырнадцати остановкам Крестного пути. В католицизме остановки традиционно отме-

чают моменты шествия Христа на Голгофу. Обычно они представлены в росписях внутри церквей, и верующие обходят их, ненадолго останавливаясь у каждой. У некоторых церквей располагаются своего рода тропинки, вдоль них расположены скульптурные группы, каждая из которых представляет одну остановку. Я не мог себе представить, как может выглядеть скульптура, изображающая все четырнадцать остановок сразу.

Работа Рии оказалась большой керамической церковью, где-то в два с половиной фута в высоту. Она была сделана из глины вручную, и здание казалось шатким, как будто сделанным из полурастаявшего желе. Это был большой неуклюжий объект, который напомнил мне викторианский особняк — с угловыми башнями, фронтонами и круговыми обходами. Он был облит серой и белой глазурью, которая стекала с него, как сахарная глазурь с торта. Я обошел его вокруг, заглядывая в маленькие дверцы и оконца. Четырнадцати остановок нигде не было видно.

«Я их убрала», — сказала Риа.

Я заглянул в чердачное окно. Обожженная глина на полу внутри домика была неровной, как будто от нее что-то отодрали.

«Так что, там внутри были фигурки?»

«И надписи, все, что обычно бывает».

«А где были надписи?»

«Снаружи. Теперь они закрыты глазурью».

«Так теперь это не изображение четырнадцати остановок? — предположил я. — Это просто большой пряничный домик, как в сказке?»

Рии эта версия не понравилась: «Для меня это четырнадцать остановок».

«Ты из католической семьи?» — спросил я, хотя и так знал ответ.

«Да, моя мать была очень религиозна. Но я во все это больше не верю — в сутаны, священников, церковь и в то, что папа римский всегда прав».

«А четырнадцать остановок?»

«Что-то в них есть, не знаю. Я хочу добиться ощущения, что-то в этом роде».

«Но теперь от них ничего не осталось».

«Я надеюсь, что они все же являются реальным элементом работы».

Я подумал: реальная глазурь, реальная глина и вода, никаких персонажей в черных сутанах.

Она благоговейно удалила из своей работы религиозные символы, рассчитывая, что оставшееся сохранит в себе то, что действительно ей важно.

### Джоэль

Когда я пришел в мастерскую Джоэля на живописном отде-



Джеффри  
Вэллэнс.  
Дева Гваделупы.  
2000

лении, все ее стены были покрыты изображениями некоего объекта в форме сердца. Он напоминал помесь сердечка, какие дарят на День святого Валентина, и керамической чашки или упрощенную анатомическую схему с одним сосудом слева и с другим, обрезанным, сосудом сверху. Я спросил, откуда у него эта идея.

«Не знаю, я просто начал рисовать их в прошлом году». Джоэль выглядел весьма скромно. Он носил жидкую юношескую бородку, волосы его были всклокочены.

«Но вообще это сердце?»

«Вообще да, но оно означает много всего». Он взял блокнот и открыл на странице, изрисованной символами. Он передал его мне, и я стал его листать. Страницы были испещрены символами и заметками. Блокнот мог принадлежать скорее ученому, нежели художнику.

Я дошел до страницы, где символы располагались в виде таблицы. «В прошлом году я посещал группу юнгианского анализа сновидений», — сказал Джоэль.

Я вернул ему блокнот, и он открыл его ближе к концу, где все было заполнено повторяющимися сердцеобразными сим-

волами. «Нам сказали записывать все, что мы видели во сне, и эта форма была одной из таких вещей».

На одной из стен мастерской Джоэль приколол 50 или 75 карандашных рисунков сердца либо нескольких сердец. Некоторые из этих форм были вытянутыми, другие сплюснутыми. Один рисунок был выполнен точечками, наподобие атмосферных рисунков Сёра. Другой был выполнен мягким карандашом с помощью отрывочных зигзагообразных линий, как если бы Джоэль практиковался в подражании немецкому экспрессионизму. На задней стене он повесил картинку, написанные масляной пастелью на картоне. Они были толще, пастознее и ярче, со смазанными неясными фонами. Очевидно, это были вариации той же формы.

Он также приколотил к стене кусочки дерева, которые служили полочками для маленьких керамических версий сердец. Как и живописные сердца, керамические были полными, объемными и блестящими.

«Ты видел работы Джима Дайна?» — спросил я. Сердца Дайна — вероятно, самые известные примеры использования этой формы.

«Да, я их видел».

«Твоя юнгианская группа обсуждала с тобой значение этих сердец?»

«Я больше на нее не хожу. Я точно не знаю, что значат эти сердца. Я просто хочу еще с ними поработать».

«Что они, по-твоему, значат? У тебя есть идеи об их смысле?»

«Ну, сердце — это универсальный символ любви, верности и чувств», — говорил он неуверенно и равнодушно, как ученик, которого просят проспрягать глагол. «Некоторые из них напоминают искусственные сердца...» — добавил он.

«Так что, они имеют отношение к любви?»

«Ну да, наверное».

Я стал сомневаться, есть ли ему вообще дело до того, чем он занимается. В арт-школах нередко можно встретить студентов, которые делают одно и то же, при этом не особо интересуясь этим.

«Дело в том, что мне очень нравится рисовать эту форму. Я о ней много думаю, но говорить об этом не очень люблю».

Это прозвучало искренне и немного смущенно. Я обошел мастерскую. У входа были приколоты открытки с картинами Шардена, Бена Николсона (английского художника середины

XX века) и почти абстрактного натюрмортиста Джорджо Моранди. Рюкзак в углу был открыт, в нем виднелся недоеденный сэндвич. Пол был усеян бумажками и очистками от пастельных карандашей. Очевидно, все это и была его жизнь.

«То есть они имеют некое личное значение, — сказал я, — хотя ты и не выяснил пока, какое именно».

«Для меня — да».

«И оно не юнгианское».

«Я вышел из группы».

«Но значение сердец не имеет отношения к работам Дайна, Моранди или Шардена?»

«Я надеюсь, что имеет, но, наверное, все же нет».

Джоэль продолжал делать картины и скульптуры с этим сердечным мотивом до конца учебы. Я с тех пор с ним не общался, но полагаю, что он не продвинулся в искусстве. Его работа была слишком личной и не имела в основе своей отношения к современному искусству. Кажется, его все же волновало, хороши ли его картины, но не уверен, что критика, которую он мог получить в школе, могла его тронуть. Значение имела форма сердца, а также то, что никто не мог объяснить ему ее значение.

Остаток этой книги я посвящу исследованию и объяснению идей Брайана, Ким, Реемы, Рии и Джоэля. Они представляют пять главных подходов к проблеме производства религиозного искусства. Если вкратце:

Ким: традиционное религиозное искусство;

Брайан: искусство, критически настроенное к религии;

Реема: искусство, которое хочет основать новую веру;

Риа: искусство, которое порывает со всем, что ложно в религии;

Джоэль: искусство, которое создает новую веру, но делает это бессознательно.

Думаю, я могу показать, что буквально все попытки соединить искусство и религию, по крайней мере, с конца международного модернизма, который случился около 1945 года, подпадают под одну из этих пяти категорий. Каждая из пяти имеет свою историю, сильные и слабые стороны — и каждая из них подтверждает мою пессимистичную уверенность в том, что совместить искусство и религию нельзя.

*Перевод с английского Александры Новоженовой*



# Между речью и письмом



Detailed\_picture  
Сожжение ведьм  
в Средние века

*Психоаналитики Александр и Ольга Бронниковы — об аутистах как единственных атеистах, о психоанализе как практике случайного, о парадоксах труда как товара — и многом другом*

*Этот номер «Разногласий» начинался с двух текстов: письма главного редактора и статьи Бориса Ключникова — где шла речь о связи веры в Бога и сомнения в ней, о логических и пространственных структурах, в которых сплетаются внутреннее и внешнее, в которых может быть нечто и верным, и неверным. В завершение номера и в продолжение темы — текст*

*психоаналитиков о модифицированной логике, позволяющей понять, что же открыл Фрейд под именем бессознательного.*

\*\*\*

*— И правильно, — сказал Парменид, — но если желаешь поупражняться получше, то следует, кроме того, делать вот что: не только предполагая что-нибудь существующим, если оно существует, рассматривать выводы из этого предположения, но также предполагая то же самое несуществующим.*

*Платон. «Парменид»*

*Женщины, метаязыка, космоса, сексуальных отношений...  
не существует.*

*Жак Лакан*

В «Будущем одной иллюзии» Фрейд пишет о двух специфически человеческих способах обойтись со страданием — о религии и науке. Он противопоставляет их, считая, что психоанализ относится скорее ко второму дискурсу, чем к первому. В одном из интервью Жак Лакан, напротив, остроумно связывает эти дискурсы, заявляя, что религия может помочь науке в том, чтобы придать смысл всем тем странным вещам, которые благодаря науке стали нас окружать. Таким образом, он видит функцию религии в том, чтобы сообщать смысл. Например, Лакан отмечает, что религия придает смысл такой не слишком понятной вещи, как жизнь. Этот текст Лакана вышел во Франции с названием «Триумф религии» — в силу того, что именно триумф он ей и пророчил, гораздо менее оптимистично высказываясь при этом о будущем психоанализа.

Кажется, что эту фразу уместнее читать как адресованную не человечеству вообще, но гораздо уже — именно психоаналитикам, как своего рода ироничное замечание по поводу психоаналитического сообщества, которое может не заметить, что перестало быть психоаналитическим, но стало разновидностью сообщества религиозного, чем-то вроде тех сообществ, которые Фрейд изучал в «психологии масс», — церкви или войска. Таким образом, здесь читается возможность промаха, возможность того, что нечто не клеится.

Однако вопроса о том, как может «склеиться» психоаналитическое сообщество, по преимуществу занятое тем, что не клеится (промахи, проступки, оговорки, ошибочные

действия, симптомы), мы здесь прямо касаться не будем. Начнем лучше с того, что — в том числе благодаря психоанализу — известно. А известно то, что хорошим клеем для общества людей является чувство вины, в контексте которого промах или ошибка предстает как грех. Человеческие ляпы, которые исследовал Фрейд, а Лакан назвал образованиями бессознательного, и есть то, что в религиозном дискурсе получает статус греха. Сюда как нельзя лучше вписывается идея о том, что согрешивший в уме согрешил воистину, т.к. вина, как это известно из исследований невроза, не обязательно возникает в условиях сознательного проступка, для нее достаточно лишь мысли.

«

**Сложно смеяться,  
когда вам приказывают:  
«Смейтесь!»**

»

Не стоит наивно думать, что психоанализ в противовес этому обществу вины «раскрепощает» желание на манер американской сексуальной революции, когда главную вину за отсутствие наслаждения возлагали на общество с его запретами. В тексте «Телевидение» Лакан резко отзывается о тех, кто придерживается подобного мнения, называя таких людей глупцами. Скорее всего, потому, что в этом и состоит парадокс наслаждения: высказано оно может быть лишь между строк (об этом, например, говорится в тексте Лакана «Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда»). Если издать закон, который сказал бы людям: «Наслаждайтесь свободно!» — это не отменило бы его статуса закона как того, чему необходимо подчиняться, а значит, свободы от этой необходимости, свободы наслаждения на этом пути не получить.

Мы видим здесь, что императив — или, иначе, функция авторитета — возникает как бы автоматически, стоит только начать говорить. И этот авторитет заставляет считаться с собой, ставя под сомнения первоначальные намерения, с которыми

речь задумывалась. Простой пример из повседневной жизни: профессор, читая лекцию, говорит студентам приятную новость — они могут не тянуть руки, если хотят что-то спросить: «просто кричите с места». В следующий момент один из студентов по привычке тянет руку, на что профессор вдруг резко заявляет: «Я же вам уже сказал — не тяните руку. Кричите!» Таким образом, то, что сначала выступало как снятие дисциплинарных ограничений, накладываемых университетским дискурсом, в следующий момент возникает в качестве нового странного императива.

Перед нами промах, который является иллюстрацией того, что наслаждение может высказаться разве что между строк. Подобно тому, как это происходит в шутке; ведь все знают, что сложно смеяться, когда вам приказывают: «Смейтесь!» — так же как все знают, что наслаждение, выражающееся в виде смеха, опирается на то, что в любой остроте (как, в пределе, и в любом тексте) есть нечто недосказанное, которое символизируют обычно вопросом «дошло?». Финал описанного выше «раскрепощающего» педагогического предписания не подразумевался начальным сознательным намерением профессора, но в дело вмешалась речь, которая, вызвав к жизни функцию авторитета, подставила подножку благим намерениям, обитавшим в сознании этого преподавателя. Функция эта напрямую связана с актом высказывания и одновременно имеет не менее прямое отношение к тому, что Лакан обозначил заглавной буквой Ф.

Стоит сделать здесь небольшую ремарку, касающуюся размышлений человека, чье имя на эту букву Ф начинается: ремарку о размышлениях Фомы Аквинского о знаниях научных и знаниях религиозных. Эта ремарка, в частности, позволит понять высказывание Лакана о том, что верующими в наши дни являются все. Фома пишет о том, что религиозное знание основывается на божественном откровении, истина, о которой идет в нем речь, — истина откровения, но не истина, к которой разум приходит своими силами. Потому он говорит, что доказательства в теологии опираются на авторитет. И хотя в науке подобный ход доказательств с опорой на авторитет является наислабейшим, но в теологии это самый сильный вид доказательства, потому что авторитет этот исходит из области божественного.

Конечно, при всей сомнительности подобного хода мысли не стоит думать, что мы слишком далеко ушли от идей св.

Фомы. Простой пример приводил в своих лекциях психоаналитик Жан-Мишель Вапперо. Речь идет об известном способе доказательства с опорой на масс-медийное откровение: «Послушай, я говорю правду. Я сам вчера читал это в газете (видел по телевизору, слышал по радио)...» Не говоря уже о таких повсеместно принятых маркерах истины, как цитаты: «Маркс сказал», «Фрейд сказал», «Лакан сказал», «Мой психоаналитик сказал»... Главное, что из этого можно извлечь, — так это то, что нечто истинно просто потому, что это сказано.

«

**«Маркс сказал»,  
«Фрейд сказал»,  
«Лакан сказал»,  
«Мой психоаналитик  
сказал»...**

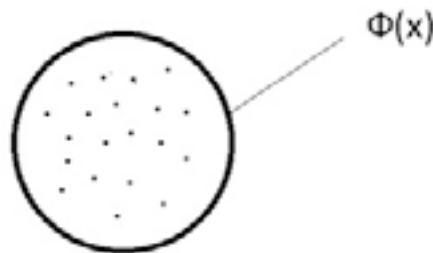
»

И еще раз подчеркнем, что не стоит думать о «прогнесе» по отношению к святому Фоме по причине самой структуры речи. Речи, в которой каждый раз, когда она имеет место, актуализируется функция авторитета. В этом смысле Речь — это Бог. Что и проясняет идею Лакана о том, что все говорящие существа верят. Что, конечно, вовсе не значит, что они так думают. Одна маленькая девочка сообщила однажды своим подругам, что теперь она уверена, что Деда Мороза не существует. Она взволновала общество своих подруг этим заявлением, но удалось у нее спросить: «Откуда ты это узнала?» Ответ был поучительным. Нет, она не прочитала об этом в газете, но получилось нечто того же порядка: «Мне сказала об этом моя мама». Осталось только спросить ее: «Почему ты не веришь в Деда Мороза, но так веришь маме?» — чтобы указать на то, что вопрос веры еще далеко не снят с повестки дня. Но многие исследователи указывают на форму атеизма, известную общественности под диагнозом «аутизм», который

представляет собой этическую позицию, как раз состоящую в отказе от Речи.

Вернемся к лакановской матеме  $\Phi$ . Этот концепт  $\Phi$  и есть то, что претендует на звание предиката, на основе которого создается множество тех, кто под него подпадает, т.е. тех, кого лаканисты любят называть «говорящими существами».

Символизируют происходящее на этом уровне обычно простым кругом, который вводит дихотомию внутри/снаружи, подобно тому, как мыслят то или иное сообщество — на некоторых основаниях можно быть внутри него или находиться за его пределами. Те, кто внутри, подпадает под предикат  $\Phi$ : это такие «х», для которых концепт  $\Phi(x)$  выполняется, т.е. является истинным. Это в нашем случае те, кого мы обозначим, как и профессора, который позволил студентам кричать, «споткнувшись о речь» (на рисунке они символизированы точками внутри круга  $\Phi(x)$ ):



Уже здесь можно и стоит указать на специфику идей Лака-на по отношению, например, к Алену Бадью, выступающему в качестве философа современности. Это тем более уместно, что позиция, которую мы тут приписываем Бадью, свойственна далеко не только ему. В чем она состоит? В том, что Бадью утверждает, что современное общество задано не через некий предикат, который претендовал бы на звание универсального, но через то, что такого предиката сейчас, в отличие от традиционного общества, просто нет. Бадью прибегает для иллюстрации к способу задать множество тех, кого можно назвать «современные мужчины и женщины», который состоит не в указании общего свойства его элементов, но в простом перечислении. Например, можно создать множество просто через перечисление, пусть в него войдут: лягушка, помидор, современный художник, Библия... Бадью делает упор на от-

сутствие общего принципа вхождения в это множество (в современное общество или в область современного искусства), на отсутствие своего рода инициации, а потому он склонен характеризовать современность как общество людей неиницированных, «общество подростков». И так, и Бадью, и многие другие на разные лады перепевают эту идею, которая заключается в отсутствии универсального предиката в наши дни... Тем интереснее читать Лакана.

Мысль его представляется чуть более тонкой. Для начала надо обратить внимание, что Лакан говорит вовсе не про отсутствие универсального предиката (для этого вполне сгодится наш  $\Phi$ , символический фаллос), но про то, что он дает сбой, промах, что нечто, связанное с универсальным, не клеится. Подобно тому, как не клеится мир во всем мире, о чем можно прочесть интересные вещи, например, в переписке Фрейда с Альбертом Эйнштейном.

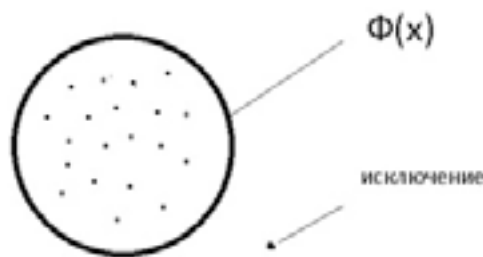
Этот промах хорошо знаком тем, кто занят теорией множеств. Если вы возьмете самую распространенную ее версию, аксиоматическую теорию Цермело—Френкеля, то обнаружите в ней массу интересного, но будет и то, что вы в ней не обнаружите. Следствием одной из аксиом этой теории является отсутствие универсального множества. Возможность его создания упирается в парадокс, который был обнаружен Берtrandом Расселом и получил имя **«парадокс брадобрея»**. Одним из выходов из этого тупика, который психоаналитики называют классическим, является не перечисление в стиле Бадью, но конструирование универсального множества одной теории в рамках другой теории. Таким образом, универсальное данной теории основывается не в ней самой, за ее пределами, предстает как исключение из общего правила. Простой пример. Допустим, вы строите теорию конечных множеств. Т.е. для всех индивидов данной теории верно, что они представляют собой конечные множества. Однако множество всех конечных множеств само конечным не является, оно не подпадает под универсальный предикат «быть конечным». А значит, оно возможно только в той теории, где утверждается существование множеств бесконечных. Как скажет Лакан в одной из своих работ: «Универсальное основывается на существовании, которое его отрицает».

Самое удивительное, что эту мысль можно обнаружить у Маркса (конечно, не в терминах теории множеств). Маркс отмечает, что труд — универсальная мера стоимостей. Количе-

[https://  
ru.wikipedia.  
org/wiki/Пара-  
докс\\_Рассела](https://ru.wikipedia.org/wiki/Парадокс_Рассела)

ством труда определяется стоимость товара. Но может ли сам труд оказаться в этом универсальном множестве товаров? Нет! Но отсюда рождается еще один вариант «выхода» из тупика, еще один вариант компенсации этого промаха, состоящий в том, чтобы особым образом решить вопрос о стоимости труда, сделать его своего рода исключением из правила. И решение это было названо «капитализм».

Говоря простым языком, еще раз отметим: вывод состоит в том, что универсальное возможно только при условии необходимого исключения, наличия того, кто под этот универсальный предикат подпадать не будет, при условии, что в обществе равных с необходимостью обнаружится тот, кто равнее других. Графически это будет значить, что эта точка будет находиться снаружи нашего круга  $\Phi(x)$ :



Универсальное сохраняется лишь благодаря наличию исключительного. Назвать этот исключительный элемент можно именем, которому возносят молитву «Отче наш», что Лакан и сделал, обозначив его термином «Имя Отца».

То, что универсальное сохраняется благодаря ему, можно выразить и так: функция того, что выше мы назвали «авторитет», поддерживается именем Отца. В отсутствие этого исключительного человека будет удерживать на плаву лишь то, что в психоанализе называют «воображаемая идентификация» — копирование, перенимание воображаемой формы. Отсюда и возникает неплохая встроенность в общество тех, кому ставят диагноз «психоз», но до той поры, пока они могут опираться на это измерение «as if», «как будто бы»: например, вести себя в отношениях по образу своих ближних, делать сообщества наподобие уже имеющих и т.п. Но все это часто рушится, когда происходит столкновение с вопросами не воображаемого характера. Одним из таких вопросов *par excellence*



является вопрос отцовства, надбиологический характер которого Фрейд и Лакан всячески подчеркивали. Надбиологический характер значит, что в вопросе продолжения рода в случае людей задействованы не только биологические циклы, но и означающее. Подобно тому как Фрейд, ссылаясь на этнологические данные, говорит о племени, где женщина, желая забеременеть, уходила бродить в лес, там встречала некий камень, возвращалась и говорила, что камень стал отцом ее ребенка и он будет носить это имя — «Камень». Такая банальная вещь, как камень, и выполняет здесь функцию исключительно. Конечно, не в неведении, что дети возникают как следствие полового акта, состоит суть дела, но в том, что, даже зная это, необходимо еще нечто, что относится к регистру символического.

Во имя защиты этого исключительного, но и банального (как это много раз подчеркивает Вапперо) многие готовы пойти далеко, вплоть до преследования тех, кто исключительность эту предположительно ставит под сомнение. «Крестовыми» походами под знаменами той или иной церкви, сообщества или, например, школы психоанализа нередко оборачивается подобный способ сохранить универсальное. Этот способ выстраивания общества, эту позицию говорящих существ Лакан назвал мужской.

И еще раз напоследок вспомним здесь идею Бадью, сравнив ее с тем, что говорил Фрейд за сто лет до него, в книге «Исследования истерии». Напомним, что идея его была в том, что множество можно задать простым перечислением без попытки увидеть за этим некий принцип, некий предикат. Но напомним также о том, что может если не вызвать критику этой идеи, то хотя бы призвать к большей аккуратности в подобных высказываниях, ибо подобная неаккуратность может иметь вполне рискованное следствие, которое будет состоять в забвении того, что Лакан назвал откровением Фрейда и что получило имя «бессознательное». В «Исследованиях истерии» тоже есть пример, когда одна пациентка Фрейда просто произносила вслух все, что ей приходило на ум, создавая таким образом множество сказанного. Выглядело это множество, на первый взгляд, совершенно разрозненно, ничто, казалось, не объединяло элементы, которые в него входят; выглядело оно, одним словом, вполне «современно». Эта женщина сначала сказала, что ей пришло на ум всего лишь одно слово: «привратник». Она совершенно не представляла, что бы это

значило. Как не представлял этого и Фрейд, потому он попросил ее продолжить составлять это множество. Тогда появился второй странный элемент — «рубашка», за ним третий, четвертый и т.д. Фрейд повторил вопрос: «Ну и что это все значит?» Тогда неожиданно дама вспомнила то, что сделало эту цепочку вполне осмысленной: действительно, однажды случилась ситуация с ее сестрой, где были и рубашка, и привратник... Таким образом, отсутствие среди сказанного элемента, кото-

«

## Западное сознание тщательно обходит фрейдовское бессознательное.

»

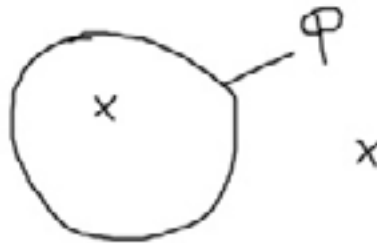
рый бы поддержал функцию предиката, на котором основывается множество сказанного, вовсе не значит того, что этого предиката вообще не существует, т.к. он из множества сказанного может быть просто-напросто исключен, вытеснен. Отсюда и аккуратность, свойственная Фрейду, — не слишком сильно верить, что то, что кажется бессмысленной кучей, куда доступ ничем не задан (как иногда описывают современное общество), таковой и является. Ведь и ответ Лакана в «Телевидении» на вопрос о проблемах с наслаждением, которые связывают с дурным устройством общества, состоял в том, что общество это и существует лишь благодаря тому, что Фрейд, собственно, и назвал вытеснением.

Однако еще один вопрос, уместный здесь, звучит так: «Это всё?» Есть ли альтернатива дискурсу, триумф которого виделся Лакану? Или нет? Это всё или не всё?

### Не всё

Здесь мы вступаем на территорию, где среди лакановских пси-

хоаналитиков разных школ нет ни согласия, ни ясности. В этом сложном месте, называемом лаканистами «*pas tout*», или «не всё», мы совершаем поворот, который при первом приближении можно охарактеризовать через смену модальностей: на месте необходимости появляется невозможное. То есть там, где раньше универсальное возникало лишь при необходимом наличии исключения, возникает невозможное. Невозможное здесь подразумевает отсутствие «исключительного», этот элемент не существует ни внутри, ни снаружи круга, который мы обозначили буквой  $\Phi$ . Отсутствие этого элемента мы обозначили крестиком:



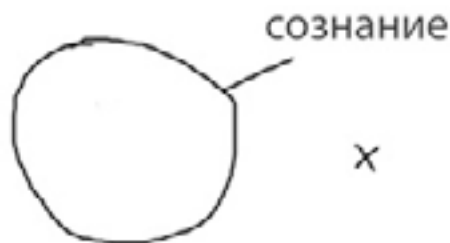
Как это понять? О чем тут идет речь?

— Речь здесь идет, к примеру, о расселовском каталоге всех каталогов, которые не содержат себя. Каталог таких каталогов не может находиться ни внутри, ни снаружи себя. Ибо если он будет внутри, то он должен быть снаружи (т.к. внутри него только те, кто не внутри себя), а если он снаружи, то он должен быть внутри, исходя из собственного определения. Отсюда делается вывод о несуществовании такого объекта, а основания дискурса современной теории множеств претерпевают модификации, чтобы подобного объекта избежать — в противном случае теория противоречива.

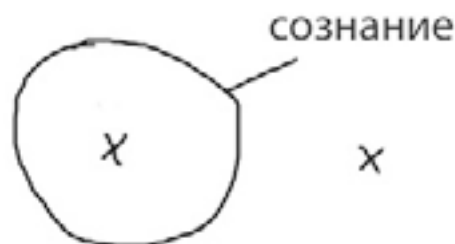
— Речь здесь, к примеру, о парадоксе, который можно вычитать у Маркса в книге «Капитал». Товарным фетишизмом зовет Маркс веру людей в то, что товар может быть ценным сам по себе (т.е. в себе иметь некую меновую стоимость). Золото не самоценно, оно будет не дороже песка, если его будет добывать так же легко, как и песок. *Товар ценен не сам по себе, но благодаря труду* (содержащемуся в нем). Но стоит самому труду оказаться на месте товара, и мы приходим к странному выражению: *труд ценен не сам по себе, но благодаря труду*.

Отсюда сложности и ухищрения, которые так ловко разоблачает Маркс и которые служат политической экономии средством обойтись с этим «скользким» и противоречивым объектом «труд».

— Речь здесь, к примеру, о фрейдовском бессознательном. Лакан несколько раз подчеркивал, что бессознательное, которое открыл Фрейд, отличается от того, что можно помыслить как простое отрицание сознания. Другими словами, его нельзя нарисовать снаружи круга сознания:



Как нельзя его нарисовать и внутри, ибо к сознанию бессознательное не сводится: оно не подпадает под предикат «быть сознательным», так как представляет собой, по словам Лакана, знание, которое себя не знает.



Эта идея Лакана (и Фрейда) о бессознательном противоречит дискурсу школы психолога Вильгельма Вундта, который возник благодаря философу Джону Локку. Этот дискурс Вапперо называет дискурсом западного сознания. Западное сознание тщательно обходит фрейдовское бессознательное. Обходит в силу того, что с точки зрения классической логики сознания

бессознательное предстает как нечто невозможное, нечто, чье существование сделало бы дискурс противоречивым. Почему? Потому что для Локка мысль по определению сознательна: нельзя мыслить, не зная этого. Для Локка мысль несознательная не есть мысль. В данной логике исчезает тот зазор, на котором строится, к примеру, шутка про актера, забывшего, с чего начинается монолог Гамлета. Пытаясь вспомнить его начало, он с сомнением произносит: «Быть» или не «Быть»?

«

## Вопрос Другого пола пытаются исключить, к примеру, в форме сжигания ведьм.

»

Суть этого зазора в том, что неверно было бы утверждать, что актер не забыл фразу, но и неверно сказать, что он ее не произнес. Понятно, что подобные явления на каждом шагу встречаются в психоаналитическом кабинете... Напротив, в логике Локка если я что-то говорю, то я знаю, что я говорю. Забытое при этом есть то, чего я не знаю (т.к. забыл), а значит, его нельзя произнести (сказать).

— Ну и *the last but not the least*: речь здесь о новости, которую привнес психоанализ по отношению к дискурсу философии и религии, поставив в ряд вещей, которые нельзя помыслить, не только собственную смерть (как делала философия), не только Бога (как делала религия), но и Другой пол. Отсюда и дискурсы, так или иначе вопрос Другого пола пытавшиеся исключить, чтобы не сталкиваться с собственной противоречивостью, к примеру, в форме сжигания ведьм. Именно со стороны женщин Лакан помещает невозможность — или, наоборот, чтобы помыслить другой пол, он говорит о невозможности.

Что хочется особо подчеркнуть, так это то, что инаковость Другого пола, о которой идет здесь речь, не мыслится так, как мыслится «исключительность» со стороны мужчин.

В случае исключительности мы сталкиваемся с отрицанием универсального предиката: когда все есть А, то с необходимостью существует хотя бы один, который не А. Этот один — иной по отношению ко всем, но то «иное», о котором речь идет в данном случае, устроено иначе, ибо здесь «иное» возникает не в форме отрицания предиката, а в форме невозможности. В первом случае речь шла о том, что нет худа без добра, что нет одного без другого. В данном случае речь идет о том, что перед нами ни одно, ни другое, ни внутри, ни снаружи. Скажем так: иное по отношению к необходимому Лакан предложил мыслить, отталкиваясь от невозможного<sup>1</sup>.

Нечто не обнаруживается ни внутри, ни снаружи границы, очерченной предикатом. Если бы это нечто существовало, то дискурс, в рамках которого оно было бы записано, предстал бы как противоречивый, потому что наличие этого нечто нарушает закон исключенного третьего, который в нашей «графической» форме можно озвучить так: для любого «х» верно, что он находится либо внутри, либо снаружи круга, которым мы символизировали предикат  $\Phi$ .



<sup>1</sup> При этом, чтобы еще раз подчеркнуть характер этой инаковости, мы должны сделать ремарку и настоять на том, что данное прочтение идей Лакана не редуцирует, как это многие сделали, происходящее к логике, которую в математике приписывают такому направлению, как интуиционизм. Интуиционист, отказываясь от оперирования актуальной бесконечностью, будет писать вещи, внешне сильно похожие на то, что записал однажды Лакан под именем «pas tout». Однако в случае интуиционизма речь идет о том, что хотя сейчас исключительного и нет, но потенциально мы можем на него «наткнуться». Пример: представьте бесконечное множество людей. Теперь попробуем выяснить, умны они или нет. Мы знакомимся с каждым по очереди, один за другим, и оказывается, что на данном этапе все, с кем мы знакомы, умны. Что мы сейчас можем сказать про наше знание? Не все люди умны (так как мы еще не со всеми знакомы), но то, что умны не все, еще не значит, что мы встретили глупца (так как все, кого мы встретили, были умными). Поэтому на данный момент мы можем вывести с виду похожую на лакановские идеи формулу: глупого не существует, хотя умны не все. Так вот, это отсутствие не А (глупого) в данном случае рассматривается в ином контексте, чем невозможное. Ведь глупый человек может в конечном счете и найтись, это не обязательно невозможно, актуально его нет, но потенциально он есть. Конечно, в данном месте требуется чуть более обширное исследование, поэтому эту проблему отличия и схожести лакановских формул с логикой интуиционистов мы здесь скорее лишь отмечаем.

Итак, с виду перед нами — полный провал. Ранее мы спасали универсальное множество, моделируя его в другой теории, т.е. опираясь на исключительное, которое, подобно суверену, могущему приостановить действие закона, отличается от всех тех, кто подчиняется закону. Теперь такой возможности нет, а значит, следуя нашей логике и опираясь на наши нынешние данные, просто-напросто не должно быть никакого сообщества, если, конечно, мы не сможем нашу логику несколько модифицировать.

### Немного религии в логике

Фома Аквинский пытался показать, что теология — наука, в которой можно выстраивать доказательства. Доказывать нечто можно, отталкиваясь от данных откровения, отталкиваясь от утверждений тех, кому это откровение было явлено. Когда нечто утверждается в дискурсе откровения, то это нечто рассматривается как истина: истинно, ибо сказано... Здесь, таким образом, нет существенных различий между утверждением чего-то и его истинностью.

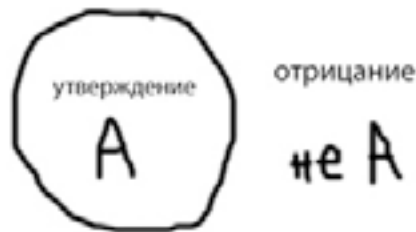
Теперь чуть внимательнее зададимся вопросом: когда мы рисуем наши круги, то что, собственно, мы делаем? Понятно, что мы вводим несколько различий, которые мы здесь для наглядности еще раз перечислим.

Круг делит плоскость на две части: внутри/снаружи. Это пространственное разграничение мы стали использовать, чтобы говорить о сообществе и его границах.



Круг символизирует некое высказывание. При этом возникает дихотомия: утверждение/отрицание. Если круг мы называем А, то внутри А утверждается, а снаружи отрицается, что мы пишем как «не А». Например пусть А будет высказыванием из серии «Идет дождь». Тогда внутри круга утверждается,

что он идет, а снаружи — что его нет.



Когда  $A$  предстает как класс, то внутри располагаются те, для кого  $A$  является истинным, а снаружи — те, для кого  $A$  ложно. Тем самым мы разделили наши точки — ну или наши объекты — на тех, кто в классе, и тех, кто вне его. Например, если  $A$  говорит, что кто-то — современный художник, то внутри будут те «х», которые ими являются, а снаружи — те, которые современными художниками не являются.



Кажется, что пока перед нами нет никаких сложностей... Просто круги. Немного задуматься заставляет лишь наложение картинок. Кажется, они говорят нам, что отношения между утверждением и отрицанием совершенно такие же, как отношения между истиной и ложью. Истина возникает именно там, где мы до этого рисовали утверждение, т.е. внутри. Возможно, нам просто вскружил голову святой Фома и мы перепутали два разных типа диаграмм — диаграмму, которая отображает высказывание, и диаграмму, которая отображает класс с его объемом? Однако, кажется, возможно этим головокружением воспользоваться. Тогда пока мы будем особым образом следо-



вать Фоме: допустим, что в нашем дискурсе на место Истины придет Утверждение.

Раньше в логике была пара Ложь/Истина, теперь посмотрим, что будет, если перед нами Ложь/Утверждение. Перед нами просто своего рода замена одной буквы на другую. Истину, к примеру, в логике обозначают символом 1, а теперь попробуем на месте этой единицы написать наше утверждение, т.е. просто букву А. Конечно, стоит оговориться и заметить, что 1 (истина) всегда 1, т.е. это константа. Что касается утверждения (А), то оно может быть как истинным (=1), так и ложным (=0), ведь оно только заняло место истины, будет функционировать в нашем дискурсе на месте истины, но одновременно А не слилось с ней, оно остается утверждением вроде «идет дождь», которое может принимать разные значения (быть как истинным в обычном смысле, так и ложным)... Этот необходимый нюанс стоит сохранить, иначе игра не стоит свеч. Поэтому еще раз отметим его. В классической логике то или иное высказывание (обозначим его буквой Р) может иметь два значения: «ложь» (0) или «истина» (1):



Теперь любое модифицированное высказывание имеет значения «ложь» (0) или «утверждение» (А):



Но и само утверждение (A) может быть как ложным (0), так и истинным (1): ведь, как мы и сказали, оно в нашем дискурсе просто функционирует на месте истины, оставаясь при этом обычным утверждением:

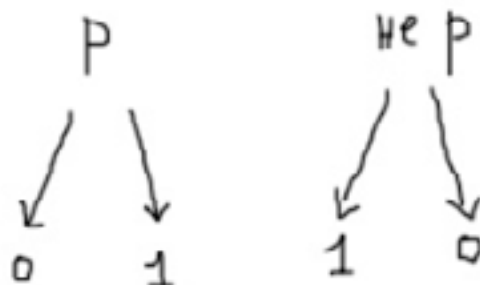


Перед нами своего рода двухэтажная конструкция, подобно тому, как есть два этажа в графе желания Лакана.

Еще раз резюмируем: в нашу логику мы ввели утверждение на место истины. Теперь, на первый взгляд, логика стала чуть более религиозной; с другой стороны, можно сказать, что теперь логика может учитывать измерение Речи и ее отношение к истине, о котором мы говорили раньше в связи с функцией авторитета.

### Одно важное следствие

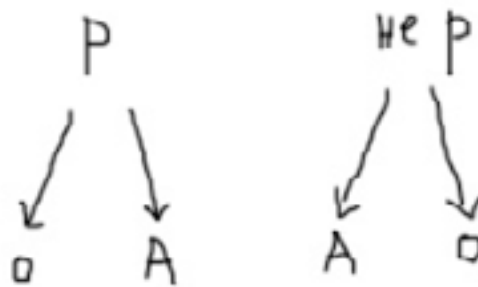
Одной из самых примечательных черт этой логики будет функционирование отрицания. Это увидеть не так трудно. Для начала просто вспомним, как можно определить отрицание в классическом дискурсе:



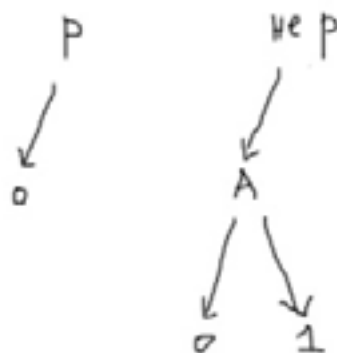
Отрицание можно представить как смену значений. Когда значение  $P = 0$ , значение не  $P = 1$ . И наоборот. Всегда выходит, что не  $P$  имеет значение, противоположное  $P$ , поэтому между  $P$  и не  $P$  нет эквивалентности:

$$P \not\leftrightarrow \text{не } P$$

По аналогии введем отрицание в нашей новой логике<sup>2</sup>. Т.е. просто через смену значений на противоположные: если значение  $P = 0$ , то значение не  $P$  будет  $A$ , и наоборот:



Теперь для наглядности возьмем тот случай, когда значение  $P = 0$ , а значение не  $P = A$ .



<sup>2</sup> Строго говоря, для этого отрицания необходимо было бы ввести другой знак, но здесь в целях экономии средств мы продолжаем писать аналогично классическому случаю, т.е. просто как отрицательную частицу «не». Мы делаем это упоминание лишь для того, чтобы избежать путаницы, т.к. в следующей части статьи мы будем отрицать  $A$ , но простым, т.е. классическим, способом, синонимом которого стала позиция «снаружи» круга, символизирующего высказывание.

Нетрудно заметить, что теперь утверждение и отрицание  $P$  не так противоположны, как в классическом случае.  $P = 0$ , а не  $P = A$ , но ведь потенциально значение  $A = 0$ . В этом случае и утверждение, и отрицание  $P$  будут эквивалентны, что немисливо для классической логики подобно тому, как когда-то для людей была немислива односторонняя поверхность (а потом изобрели ленту Мёбиуса). Итак, в случае, когда в нашем дискурсе на месте истины возникает утверждение, мы приходим к тому, что не всегда ложной является фраза « $P$  эквивалентно не  $P$ »:

$$P \not\leftrightarrow \neg P$$

Отсюда уже понятно, что модификация дискурса, которую мы тут осуществили, позволяет заново взглянуть на то, что выше мы представили как невозможное. Например, фрейдовское бессознательное Вапперо в одном из своих текстов определяет ни как сознание, ни как его отрицание, но как эквивалентность одного и другого:

$$\text{бессознательное} = \text{сознание} \leftrightarrow \text{не сознание}$$

### Не невозможное

По ходу дела отметим, что само возникновение буквы  $A$  в нашем дискурсе представляет собой иллюстрацию того, что Лакан относил к категории уже не невозможного, но случайного. Случайным он называл то, что перестает не писаться, при этом он противопоставлял случайное невозможному. Не невозможное для Лакана не возможно, но случайно. Вапперо примером случайного называл обнаружение доказательства теоремы, которое случается, но никто не знает когда. Или остроту, чьим следствием является наслаждение, которое хотя и обитало между строк, но было так или иначе высказано. Категория случайного пронизывает и психоаналитическое лечение, и строго не рекомендуется вводить в него разного рода специальные ограничения по времени и т.п. Этим, например, психоанализ можно отличить от медицины, где лечение скорее происходит в модальности возможного: мы предполагаем, что если мы сделаем с вами следующую процедуру, то, возможно, вам

это поможет (а может, и нет).

Случайное (или, иначе, когда нечто перестает не писаться) представляет собой возникновение буквы, имеющей своего рода «разрешающий» эффект или позволяющей скорректировать объект, с которым мы имеем дело. В любом случае речь идет о чем-то, чему удается «противостоять» невозможному, т.е. тому, что не перестает не писаться. Мы заговорили о случайном не случайно, но чтобы напомнить, что это вторая модальность наряду с невозможным, которую Лакан располагает со стороны Другого пола.

Чем же отличается утверждение (А) на месте истины от самой истины (1)?

«

**Когда переводят часы,  
то можно и проспать  
(проснуться позже, чем завел  
будильник), и одновременно  
встать вовремя (ведь часы  
перевели).**

»

В данной статье мы часто используем дихотомию внутри/снаружи. Попробуем применить эту дихотомию к нашим терминам: что, например, находится снаружи Истины? Можно предположить два ответа на этот вопрос:

- Снаружи истины находится ложь.
- Снаружи истины ничего нет.

Тогда нарисуем истину в виде окружности, снаружи которой наложим штриховку, символизирующую ложь:

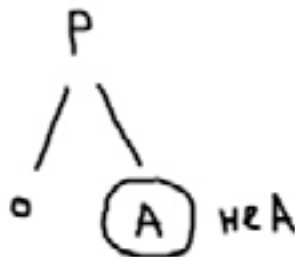


Теперь спросим себя: что находится снаружи утверждения А?  
На сей раз ответ будет следующим: снаружи А находится **не А**.



На самом деле перед нами — ключевой момент происходящего. В классической логике мы говорили о дихотомии внутри/снаружи, которую применяли к некоему высказыванию: внутри оно утверждается, а снаружи отрицается. Теперь же мы можем попробовать применить эту дихотомию не только к самому высказыванию, но и к его значению.

Как если бы в некотором смысле у любого высказывания появилось дополнительное измерение вроде второго «снаружи». Ну или вроде того, как Лакан описывал второй уровень нехватки, когда в библиотеке отсутствует книга, в которой не хватает страницы.

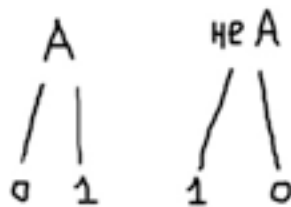


Если в случае пары 0 и 1 универсум дискурса исчерпывался единицей, тем, что внутри единицы, то в данном случае, когда А заняло место единицы, т.е. стало на место этого универсума, то тем самым это А не стало всем универсумом, т.к. есть нечто вне его (не А). Другими словами, если А заняло место истины, то получается, что А — это еще не вся истина. Близкая аналогия, которая позволила нам в несколько ином контексте говорить о понятии «прибавочная истина», состоит в том, что тут, образно выражаясь, как и при капитализме, вам оплачивают не все, что вы сделали.

В своих текстах Вапперо называет **не А** лакановским словеч-

ком *hors-univers* (вне-вселенной). Сам Лакан в своем семинаре 16 подчеркивает, что его выражение «вселенной дискурса не существует» означает, что невозможно, чтобы она стала всем.

Мы очутились в дискурсе, где на месте истины функционирует утверждение, но оказалось, что у него есть свое зазеркалье. Ибо классическое отрицание этого утверждения не обязательно является ложью, но возникает в качестве утверждения, вывернутого наизнанку: с точки зрения значений, **A** от **не A** отличается так же, как обычное утверждение отличается от обычного отрицания, т.е. значения **A** в случае **не A** просто инвертируются:



Что же несет с собой это «урезание» истины, этот ее недосказанный характер? Когда мы говорили о невозможности, то говорили про объект, о котором неверно сказать, что он подпадает под некий предикат, но и неверно сказать, что это не так. Несколько неформально<sup>3</sup> заметим, что в классическом случае можно сказать, что либо этот объект располагается за пределами истины (вне истины, т.е. в 0), либо выражение, которое его описывает, предстает как противоречие. Если крестиками обозначить места, где этого объекта нет, а точкой — то, где он мог бы быть, то выглядело бы это примерно так:



<sup>3</sup> В приложении «Кадры из режиссерской версии статьи» мы делаем чуть более формальный комментарий к выражению «располагается за пределами истины».

Понятно, что и речи быть не может о том, чтобы там его расположить, потому как истиной, или 1, классическая вселенная и ограничивается, вне ее нет ничего. Поэтому на месте точки ставим крестик, отметив при этом, что раньше наше описание невозможного ограничивалось двумя крестиками, а теперь появился третий. До этого было внутри  $\Phi$ , снаружи  $\Phi$ , а теперь еще и снаружи 1. Тем самым мы делаем небольшой шаг вперед.



О структуре подобного шага можно прочитать, например, в семинаре Лакана 1968 года, где он сравнивает множество означающих с расселовским противоречивым каталогом. В наших терминах это звучало бы так: допустим, что в этот каталог попадают те каталоги, которые не содержат себя и содержатся в 1. Теперь посмотрим на каталог всех таких каталогов: если он не содержит себя, то должен себя содержать. Если он себя

«

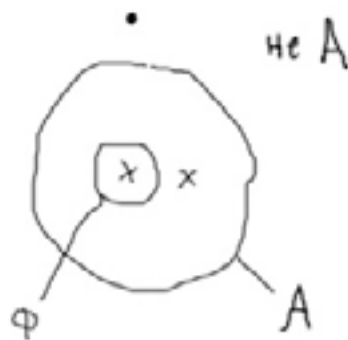
**Тот зазор, то различие,  
которое возникает между  
Речью и письмом.**

»

содержит, то должен себя не содержать. Но тогда, чтобы отметить противоречие, можно отменить для него другое условие — то есть он должен оказаться вне 1. Это сняло бы вопрос, потому как тогда его не надо было бы перечислять среди по-

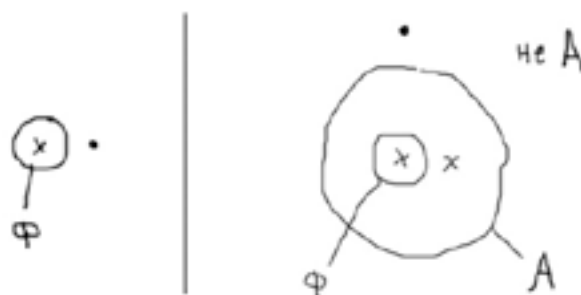


тенциальных кандидатов на принадлежность к нему — ведь, чтобы таким кандидатом стать, нужно выполнить два условия: быть в 1 и не содержать себя. Однако еще раз подчеркнем, что в классической вселенной вне 1 ничего нет, но уже понятно, что если на место 1 поставить  $A$ , т.е. перейти в дискурс, где утверждение занимает место истины, то ситуация будет выглядеть иначе:



Теперь по ту сторону Истины ( $A$ ) есть не  $A$ . Именно здесь, т.е. вне вселенной дискурса ( $A$ ), может расположиться объект, который внутри этой вселенной невозможен. К примеру, теперь каталог Рассела будем строить из тех, кто 1) не содержит себя; 2) находится в  $A$ . Тогда сам этот каталог можно расположить снаружи  $A$  непротиворечивым способом.

Мы можем сравнить то, что у нас получилось, с тем, что мы писали про функцию «исключительного»:



В первом случае нам необходимо было наличие исключительного, того, кто под  $\Phi$  не подпадает, находится снаружи универсального класса. Во втором случае нам пришлось в некотором смысле дублировать само это «снаружи», чтобы нечто, что невозможно в нашей вселенной, означало, что не для всех

верно обратное, т.к. эта вселенная не является всем, есть нечто вне ее.

Отсюда дискурс, в котором возможны ситуации, подобные тому, как когда переводят часы: можно и проспать (проснуться позже, чем завел будильник), и одновременно встать вовремя (ведь часы перевели).

Отсюда структуры, подобные тем, которые описывал Роман Якобсон, когда отмечал, что для выхода в метаязык никакого особого метаязыка не нужно, вполне можно говорить о языке, оставаясь в рамках того же самого языка. Поэтому если метаязыка нет, то это не значит, что все сводится к языку.

«

**Что-то умное,  
что приснилось, наутро  
кажется совершенно  
несуразным.**

»

Отсюда тот выход, который нашел Фрейд из ситуации переноса (любви пациента и психоаналитика). Он назвал любовь в переносе пожаром на сцене театра. Если на эту любовь ответить, то не будет психоанализа, а если отказать, то пациент уйдет. Аналитик в этом случае не может больше наблюдать из зрительного зала драму жизни, которую ему повествует пациент, потому что горят уже не декорации, а его собственное кресло. Что и заставляет мыслить аналитический дискурс, отталкиваясь от невозможного.

Отсюда можно подумать о том, что если среди тех, кого выше мы назвали «споткнувшиеся о речь», нет исключительного (того, кто не споткнулся), то это еще не значит, что им не удастся ничего высказать. Что, по всей видимости, привело Лакана к его размышлениям об особом способе функционирования авторитета в потенциальном психоаналитическом сообществе (это, безусловно, не дает повода для превращения этого общества в общество мнений, которое, например, критикует Бадью в своей «Этике»).

## Заключение

В заключение мы должны немного пояснить, чем происходящее в нашей модифицированной логике отличается от религиозного дискурса, и по возможности суметь указать на очень интересный изъян нашей буквы А.

Когда мы давали заглавие «Немного религии в логике» одной из частей нашей статьи, то хотели подчеркнуть тем самым, что в логике (или в науке) возникает нечто, чего в ней не было. Однако возникновение этого нечто, а именно того, что мы назвали А (утверждением на месте истины), дискурс логики не превращает в дискурс религиозный. Дело в том, что все наши размышления и выводы строились, как мы много раз подчеркнули, не исходя из того, что утверждение — это истина, что утверждение полностью заменяет истину, но исходя из того, что утверждение занимает место истины, с ней не сливаясь (не превращаясь в 1). Формально это значит, что наряду с А и не А в нашем дискурсе сохраняется и 0, и 1. При этом все те выводы, которые классической логике свойственны, сомнению не подлежат, но дополняются тем, чего среди них было не обнаружить.

Другими словами, перед нами не пример возникновения нового идеала, когда на месте старых истин провозглашаются новые, а эти старые истины отбрасываются во тьму внешнюю. Хотя именно это и случилось с самой классической логикой, которая отбросила идею истины, опирающейся на Речь, сохранив при этом лишь письмо<sup>4</sup>. Отсюда и введение в логику Утверждения на место Истины, чтобы измерение Речи вновь появилось, однако самым важным является не триумф этого измерения Речи, но тот зазор, то различие, что возникает между Речью и письмом, между Истиной из логики и Утверждением на месте Истины. Не будь этого различия, мы не смогли бы ни на шаг приблизиться к пониманию загадочного лакановского *pas tout*, «не всё». Другими словами, наш дискурс строился именно исходя из этого зазора, и именно наличие этого зазора, координация между собой того, что находится по ту и по эту его сторону, было главным принципом рассуждения — потому, например, что когда мы приписывали некоему высказыванию значение утверждения (А), то всегда имели в виду, что и само А может быть интерпретировано через 0 или 1. Именно на поддержании этого зазора, а не на отсутствии

<sup>4</sup> Речь здесь идет о формальных системах письма, в которых истинные высказывания получают путем применения правил вывода к аксиомам.

конкретного предиката мы могли бы основывать наш способ мыслить те или иные новые формы сообществ, в которых, как, например, в психоанализе, личное и публичное сосуществуют не так просто, как может показаться на первый взгляд, т.е. не являются тем, что легко представить, расположив одно внутри, а другое снаружи...

Тем самым мы хотя и следовали святому Фоме, но не во всем. Фома хотя и обсуждает разницу двух истин — религиозной и научной, но в его рассуждениях истина откровения сама не поддается интерпретации, точнее, она уже предстает как проинтерпретированная: для него не просто утверждение функционирует на месте истины — для него нет сомнений в том, что утверждение истинно. Отсюда и отличия этих дискурсов: религиозного и того, введение в который мы здесь старались представить.

Но отсюда и вопрос: что случится, если А действительно получит интерпретацию? Что случится, если, например, значением А будет 1 (как это порой и случается с любым из высказываний)? Что будет, если мы узнаем значение некоего высказывания, исходя из которого, нам необходимо будет сделать вывод, что А истинно (=1)?

Нетрудно увидеть, что в этом случае наша логика снова превратится в формальную. Простой пример: стоит в наших модифицированных утверждении и отрицании заменить А на 1, и их будет ничем не отличить от обычных утверждения и отрицания.



Таким образом, интерпретация приведет к исчезновению А, к возвращению на это место 1. А значит, исчезнут и все те особенности данной логики, ее теоремы, исчезнет то, что мож-

но было сказать на ее языке. Исчезнет подобно тому, как забывается что-то умное, что приснилось и наутро кажется чем-то совершенно несуразным. Исчезнет подобно тому, как Лакан описывал исчезновение того, что относится к акту высказывания, за его (высказывания) смыслом. Логический узел развяжется, и больше не будет способности сказать то, что удавалось в условиях его наличия. К примеру, эквивалентность утверждения и отрицания, которая до того имела право на существование, превратится в ложное суждение. Тогда модифицированная логика предстанет разве что как навязчивая ложь, как симптом, как противоречия, просачивающиеся в гармоничный гомеостаз жизни наподобие чумы, овладевшей Фивами во время правления Эдипа. Отсюда высказывание Вапперо о том, что в области этой логики не стоит слишком много доказывать, иначе могут исчезнуть сами средства доказательства. Отсюда черта, которой мы перечеркиваем наше А, чтобы сделать очевидным его изъян:

А также для того, чтобы напомнить читателю о лакановской матеме, которая так и называется «перечеркнутое А», где А для Лакана символизировало Другого (в частности, как место речи и истины).

И наконец, отсюда идея о пульсирующей структуре и закрытии бессознательного, которая в том числе предстает как шутка психоанализа над самим собой, ибо психоанализ — единственный дискурс, свидетельствующий миру как об открытии чего-то нового, так и о его закрытии.

<https://yadi.sk/i/q0Wz4yFGtczhp>

**Приложение — «Кадры из режиссерской версии статьи»**



# Дневник июля. Ничего личного

*Наталья Серкова верит — в прогресс, поиски Грааля и борьбу подлинно современного искусства со всем недостаточно современным*

Начать мне бы хотелось за упокой, чтобы закончить за здравие, а именно с упоминания двух тенденций, которые этими весной и летом наметились в России крайне четко. Первая — это постепенное размывание границ современного искусства на территории, с одной стороны, академического искусства, а с другой — так называемого уличного. Движение в сторону академии последние месяцы обозначилось в таких явлениях, как: выставка [«И все-таки я верю»](#) в ЦДХ в рамках выставки Союза художников «Молодость России», на открытии которой отметились молодое поколение арт-сообщества; на-

<https://www.facebook.com/events/1157164770969752>

значение главой Экспертного совета Московской биеннале ректора Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Семена Михайловского; проходящие с мимикрией под дискурс современного искусства масштабные проекты кураторов и художников из академических высших училищ, такие, как **«Место преступления»** и **«Угрозы»**; и, наконец, все более массовый приход в школы современного искусства бывших выпускников этих самых училищ. Подобная тенденция представляется небезобидной, и если в случае с Михайловским это вроде бы как понятно всем, то в остальных случаях дело идет своим чередом, и дискурс и тридцати лет как не выпущенного на волю современного искусства разбавляется застарелым искусством несуществующей страны. По-видимому, подобно тому, как неофициальное подмывало идеологическую почву Советского Союза, так же теперь академия реваншистски действует в обратном направлении. Вопрос о последствиях остается открытым.

Что касается так называемого уличного искусства, то о нем можно сказать коротко: в августе в Манеже пройдет **II биеннале уличного искусства «Артмосфера»**; в Экспертной комиссии — представители институций современного искусства. Не знаю, нужно ли уточнять, что здесь называют «уличным искусством», но на всякий случай поясню: это лишённые какого-либо внутреннего содержания формальные поиски, по сути своей проходящие по рангу декоративно-прикладного искусства, визуально исключительно насыщенные. Из-за первого их качества (отсутствия смысла) к «уличному искусству» уже всерьез доброжелательно присматривается номенклатура из Минкульта, из-за второго (визуальная яркость) оно очень популярно в среде от шестнадцати и старше. Вопрос о последствиях прилагается к вопросу о последствиях выше.

Со второй тенденцией дела обстоят интереснее. Назовем ее так: франкенштейново соединение «русского деревянного» с постинтернет-искусством. Современные молодые (а речь я веду здесь только о молодых) российские художники, в массе своей еще находящиеся головой в дискурсе «символизации ситуаций», «исследования проблем» и аккуратной, безболезненной работы по методу ассоциаций первого порядка, на формальном уровне приняли решение подключить себя к постинтернет-искусству, смешав тем самым твердое с кислым. Такова текущая выставка **«Окультуренные сорняки»** на «Старте»,

<https://www.facebook.com/events/549929458507133/>

<https://www.facebook.com/events/1738220266432259/>

<http://www.artmosphere.ru/pages/biennale>

<http://www.winzavod.ru/events/?id=1912>

[http://  
youngart.ru/  
ru/projects/48](http://youngart.ru/projects/48)

[http://www.  
triumph-gallery.  
ru/events/  
svezhaya-krov.  
html](http://www.triumph-gallery.ru/events/svezhaya-krov.html)

таково по кураторской работе **«Плановое устаревание»** в спортзале *Miltronic Club* на Цветном.

Не такова **«Свежая кровь»** куратора **Антонины Баевер** — качественно сделанный проект, поставивший задачу, которую давно пора поставить нам всем: привлечь, неважно как, на территорию современного искусства тех, кто знает, что такое постинтернет и чем торгуют *Vetements*, но ничего не хочет знать о «русском бедном». Будем честны: последние двадцать пять лет русское искусство занимается тем (и работа эта настолько же неблагодарна, насколько и необходима), что засыпает котлован почти шестидесятилетнего вакуума модернизма и постмодерна в искусстве и его теории, образовавшегося в СССР в середине 1930-х годов. Это четко проявлено и на формальном, и на смысловом, и на символическом уровнях. Мы, безусловно, справимся, но справимся при одном условии: не будем отрицать наличия этой задачи. Потому, в частности, так малоубедительны игнорирующие местный контекст формальные копирования работ постинтернет-искусства, явившегося результатом художественных дискурсов XX века, не знавших значительных темпоральных провалов.

«

## Франкенштейново соединение «русского деревянного» с постинтернет-искусством.

»

[http://kultura.  
mos.ru/  
presscenter/  
news/  
detail/3243095.  
html](http://kultura.mos.ru/presscenter/news/detail/3243095.html)

На этом месте мне бы хотелось перейти к разговору за здравие и к главной теме: V Московская биеннале молодого искусства. Среди двух стратегических выставок был сделан блестящий, на мой взгляд, **проект «ГИПЕРСВЯЗИ» португальского куратора Жуана Лайи**. Проект, крайне визионерский, насыщенный и убедительно работающий на территории объектно ориентированной философии, рассказывает о том, как «мы стали сущностями среди других сущностей



в непрерывном процессе становления» и как «понятие антропоцена приравнивает деятельность современного человека к геологическим явлениям глобального порядка». Дискурс становления в мире после человека исключительно человечесен, но уже, очевидно, иной, новой человечностью: той, которая, помещая человека в производство сред на правах, схожих с правами всех прочих объектов, наделяет человека опытом,

«

**Привлечь, неважно  
как, на территорию  
современного искусства  
тех, кто знает, что такое  
постинтернет и чем торгуют  
Vetements.**

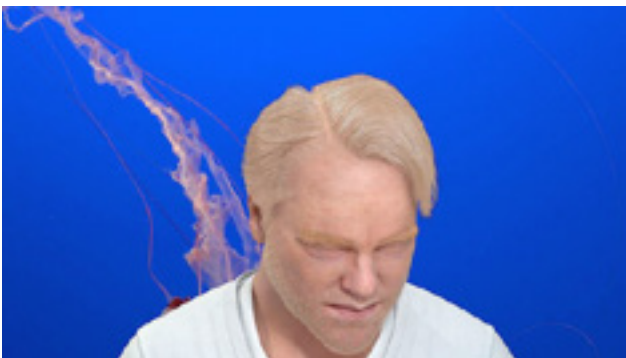
»

до того ему неизвестным, и, как следствие, переворачивает опыт, уже имеющийся. Вспоминаются выкладки Мераба Мамардашвили о «тексте, порождающем текст»: таков для него был текст Гераклита, таковы для меня Кьеркегор и Александр Гольдштейн. Именно такие тексты зачастую вызывают затруднения при попытке их не просто интерпретации, а усвоения как такового. Речь о таком тексте, который не дает (и, что важно, не претендует на это) готовых формул и нарративов; это текст, направленный, в первую очередь, на производство сред, ориентированный на создание событий, между собой складывающихся в подвижную, пересобираемую каждый раз структуру без центра (что характерно: не проблематизирующий эту подвижность, как, скажем, Кортасар, а имеющий ее имплицитно, по-живому вшитой). В такой структуре горизонталь превалирует над вертикалью, и непроясненность ситуации содержится в акцентах, расставленных на равном удалении друг от друга. Таковой порождающей сетью в некотором

[http://  
youngart.ru/  
ru/projects/1](http://youngart.ru/projects/1)

смысле стала «Свежая кровь» Баевер и целиком и полностью — «Г И П Е Р С В Я З И» Лайи. Задавание вопроса здесь заменено на длительность произведения, и это то, что ключевым образом отличает эти биеннальные проекты от Основного, который еще продолжает методику вопроса-ответа, академически развешивая по фальшстенам работы в ряд.

Говоря о горизонтали, я не могу не упомянуть IX Берлинскую биеннале, сделанную группой художников *DIS*. В попытках ее усвоения чувствуют несварение очень многие обозреватели и критики. Ее обвиняют в различных грехах: в чрезмерной ироничности; в неучитывании контекста; в поверхностном и одностороннем подходе; в отсутствии актуальной политической повестки; в претензии на обновление без попытки сдвинуть биеннальную машину куда-нибудь с ее места. На мой взгляд, подобные претензии вязнут, не замечая того, что сам метод производства современного искусства в своем изменении добрался уже до полной институционализации этого изменения. *DIS* как кураторы и как художники занимают не «взаимодействием» с институциональными машинами и, очевидно, не видят смысла в тысячный раз задаваться вопросами о мигрантах и капитализме (несостоятельность и спекулятивность претензий влияния современного искусства в этом смысле отлично демонстрируют актуальные события в Западной Европе). *DIS* делают и проще, и сложнее одновременно: показывают зрителю его же самого в длительности присутствия. Никакой иронии, все предельно серьезно: мы таковы,



каковы мы есть сейчас, и на этом все. Ни формулируемых проектов будущего (только, скажем так, проекты проектов, подобно работе о биткойнах и дополненной реальности, а также фэшн-истории самих *DIS* под лейблом *TELFAR*), ни рефлексии о прошлом. Но странным образом *DIS* производят такую среду,

внутри которой искусство, опосредуя настоящее, не предписывает будущее, но — захватывает его, отражая настолько же, насколько будущее в настоящем содержится. И зритель, обыватель, обычный и необычный человек — короче говоря, любой из нас, узнавая себя в девочке, снимающей селфи собственной пятой точки, соврет, если откажется признать в самом себе при подобном селфи-мейкинге разворачивание всех топиков сегодняшнего дня: мигрантов, злого капитализма, незащищенного прекариата и гадкой лживости биеннальной машины. Согласитесь, пятая точка от этого в Инстаграме хуже не становится, а вот ситуация, при которой все вышеназванные топики, включая пятую точку, начинают плавать на горизонтальной оси, только подтверждается.

Строго говоря, *DIS* сделали то, что делать было нельзя. Отзеркаливая настоящее, они, подобно первым модернистам, схлопнули, простите мой французский, сакральное с профанным искусства, удалив вертикаль, на оси которой до сих пор, после короткого замыкания 1939 года, держится современное искусство. Вторая мировая война, на практике осуществив заветы модернистского выхода искусства на площадь с последующей стрельбой в толпу, наглядно показала, что бывает, если удалять зазор между эстетической программой искусства и этической — жизни. Такое схлопывание, как стало ясно, делать нельзя, чревато, опасно, и спасти нас в этой петле возврата к модернистской парадигме может только постмодернистское прибавочное знание все той же прозорливой объектно ориентированной онтологии: когда больше нет человека, то кого мы можем потерять и чего опасаться? И далее: кому в таком случае задавать вопросы и от кого чего-то ждать? Проницательные *DIS* их не задают и не ждут, и это, как ни странно, становится исключительно болезненным опытом для тех, кто до сих пор пытается кому-то что-то объяснить с личных позиций.

В своем [недавнем тексте](#) я писала о виктимности среды современного искусства в России. В этот раз мне бы хотелось сказать пару слов о страхе. У великолепного Кьеркегора его «Понятие страха» завершается главой «Страх как спасающее силой веры», в которой говорится буквально следующее. Есть два вида страха; один — страх поглощающий, когда в отчаянных попытках разобраться с происходящим вокруг, болезненно чувствуя свою в том обязанность и этим скованность, мы в конечном итоге тонем в неверии в мировую состоятельность либо, захваченные мимикрией, во что бы то ни стало пытаемся

поймать уже кем-то объясненное за хвост; этот страх сродни дурной бесконечности, самоповторам, формальным копированиям и цитированию. Другой страх — страх спасительный, когда, уверовав, как птицы небесные, что, как известно, не сеют и не жнут, мы двигаемся вперед, точнее, мы прыгаем вперед, зная, что не знаем, и тем незнанием, глубоко вздохнув, пролагаем себе дорогу. Мой друг чудесно проиллюстрировал в нашем разговоре последнюю выкладку: так Индиана Джонс

«

**Уверовав, как «птицы небесные», что, как известно, «не сеют и не жнут», мы двигаемся вперед, точнее, мы прыгаем вперед.**

»

в поисках священного Грааля ничтоже сумняшеся прыгает в пропасть, и под ним за его несомнение появляется мост, тогда как бесчисленные бедные рыцари, снедаемые страхом, падали и разбивались о камни. Так вот, иллюстрации первого страха содержатся в начале этого текста, второго — в «Г И П Е Р С В Я З Я Х» и биеннале *DIS*, а также — в трогательном проекте Памелы Бреды «Одиночество простых чисел» в Основном проекте на Трехгорке. Чтобы взять из тысяч листов анкет людей, желавших навсегда улететь на Марс, одну, необходимо зайти в центр зеркального круга, где, если вы девушка в юбке, тут же отразится все, что у вас на данный момент под юбкой. Так темы чужого, далекого, по сути безликого одиночного бытия, не видящего смысла оставаться на этой планете и готового обменять ее на неизвестность, просто и мгновенно сопрягаются с вашей интимной телесностью, в сущности, неизвестно зачем вам и данной.

[http://  
cecilebevans.  
com/index.php/  
hyperlinks-  
or-it-didnt-  
happen/](http://cecilebevans.com/index.php/hyperlinks-or-it-didnt-happen/)

И это любопытный момент. Постчеловеческое и надличное совершает прямо-таки адорнианский кунштюк, по-модернистски стирая границу неучастия и вовлекая ваш персональный опыт в проживание показанной длительности. Еще один пример такого поворота — инсталляция с ключевым объектом-видео художницы **Сесиль Би Эванс** на «Г И П Е Р С В Я З Я Х» (к слову, название выставки заимствовано у этой работы). Мертвый, но отныне вечно живой актер Филип Сеймур Хоффман минорно рассуждает о пространных вещах под звуки аплодисментов, нарезку из Анны Кариной, бури на городском пляже и прогулки камеры по зеленым садам; в конце видео аниме-девочка интенсивно танцует в духе Бритни под японский кавер «Forever Young». Мои нервы окрепли от летних витаминов, но, признаюсь, синдром Стендаля на припеве меня настиг.

*Редактор напоминает, что его мнение не всегда совпадает с мнением авторов.*

Главный редактор: Глеб Напреенко

Дизайн: Анастасия Шенцева

Верстка: Наталья Игумнова

Авторы текстов: Максим Атаянц,

Александр Бронников, Ольга Бронникова,

Борис Гройс, Игорь Гулин, Тобиас Кёлльнер,

Борис Ключников, Павел Корзухин,

Елена Кузнецова-Гусева, Михаил Куртов,

Антон Кушаев, Даниил Макаров,

Глеб Напреенко, Наталья Серкова,

Марина Симакова, Юлия Сулейманова,

Александр Чурсин, Джеймс Элкинс,

Филипп Якубчук

Фоторедактор: Сергей Новиков

Литературный редактор: Ирина Тимашева

Ответственный редактор: Лиза Лерер

Выпускающий редактор: Катерина Манько