

HARMONIA MUNDI

УДК 7.01;124;211.5

В. Н. Дробышев

«СЛАБАЯ» СОВРЕМЕННОСТЬ

Сегодняшняя постсекулярность [см.: 1] с очевидностью демонстрирует, что европейская культура немыслима без своих христианских истоков, актуальную трансформацию которых выражает постмодернистское богословие. Мы сразу заговорили о богословии, а не о философии, не говоря уже об истории, социологии или тем паче о культурологии, поскольку именно оно непосредственно обращено к христианской вере, вокруг которой вращается культурная жизнь Европы. Если не учитывать атеизм, все более приходящий в упадок, то наиболее радикальный пересмотр христианства обнаруживает себя в рамках протестантского богословия, которое после Карла Барта резко склонилось к имманентности. Благодаря Паулю Тиллиху и Дитриху Бонхефферу как-то вдруг стало ясно, что Бог есть «глубина бытия», подобная платоновской *хоре*, а трансцендентность означает только лишь темноту этой глубины, которая вовсе не мешает, а, напротив, даже обязывает, сосредоточить все свои усилия на обустройстве поверхности — «града земного». По своему масштабу этот сдвиг вполне сопоставим с Реформацией, которая, как теперь становится еще более очевидным, несла в себе мощный секулярный заряд. Но речь все же идет именно о христианской секулярности, примерно так же, как в отношении буддизма приходится говорить о секулярности индуистской.

Пройдя через попытку разрушения религиозной структурированности культуры и ударившись о дно самого плоского атеизма, теология в лице «богословий после смерти Бога» выразила и сформулировала на самых разных путях попятное движение, составляющее современную постсекулярность, которая фактически ведет к возвращению указанной структурности, но уже освобожденной от «онто-теологических» заблуждений и принуждений. Вновь становится ясным, что культура держится на «культе», причем и тогда, когда она его отрицает или даже насильно стирает из массовой памяти. «В какой-то степени сама секуляризация может быть расценена как явление современного религиозного апофатизма веры. Такая подавляемая, неосознаваемая религиозность может наблюдаться во многих произведениях искусства двадцатого века» [2, р. 358].

Итак, теология является сердцем и мозгом культуры. Все прочие практики от политики, науки, искусства до эзотерики или НЛП строятся в экзистенциальной перспективе, которая находит свое непосредственное выражение именно в теологии — в слове веры и слове, непосредственно обращенном к вере. Поворот к имманентности и возвращение религиозности с необходимостью нашли самый

живой отклик в философской мысли, которая тотчас концептуализировала этот нео-реформационный сдвиг. Первым делом была сдвинута трансцендентность, извечно разделявшая Бога и мир. Возник целый спектр мнений в целом производящий впечатление, что трансцендентность всегда была плохо продуманной иллюзией [см.: 3]. В том случае, когда философы шли по пути, проложенному Л. Фейербахом, судьба трансцендентности виделась для них в самом ясном свете, что наверно лучше всего выразили Жиль Делез и Феликс Гваттари, показав, как всякое трансцендирование оказывается способом интенсификации имманентности, и даже такие мыслители как Б. Паскаль или С. Кьеркегор были орудиями этой интенсификации. Но и тогда, когда речь шла о том, чтобы усилить трансцендентность и тем самым дать отпор охватившему европейский дух пан(эн)теизму с позиций христианской ортодоксии [4], на место опыта веры ставилась вера в опыт разума, сумевшего вырваться из плена имманентности, — здесь сама вера по сути отставлялась в сторону, а вся эта операция производилась над рожденной ею культурой.

Хотя эти теолого-философские войны бушуют на поверхности культуры, нельзя сказать, что они никак не влияют на те глубины, в которых решается вопрос веры, и что сами они не зависят от движений, исходящих из этих глубин. В конечном счете, законы, по которым живет эта глубина, были и остаются недостижимыми, как и уходящий в нее экзистенциальный парадокс *временения* к вечности. Это становится особенно ясным тому, кто не обманывает себя культурологическими рассуждениями о том, что прогресс науки и техники разуверил европейский дух в библейских чудесах, а цифровые технологии похоронили воображение, которое некогда было поражено картинами Апокалипсиса. Во многом, если не в главном, эта недостижимость и определила нынешний возврат религиозного.

Но это возвращение совершалось в условиях теологического противостояния всякого рода тотализации, которая в прошлом веке привела к ужасам, далеко превзошедшим средневековые войны против инакомыслия. Поэтому его определяющей чертой стало то, что на философском языке получило имя «слабости». Здесь конечно же понимается «слабая теология» [см.: 5] или (как вариант, в основном предусмотренный для постсоветской России) «бедная теология» [6]. Говоря о «слабой современности», мы имеем в виду именно эту концептуализированную философией религиозную «слабость», которая является определяющей и для современного искусства.

Хора, которую мы выше упомянули, стала одним из наиболее важных, если не самым важным, понятием в деконструкции — философском направлении, которое честно, прямо и глубоко концептуализировало «слабость». О ней невозможно сказать коротко, поэтому отметим здесь лишь ее определяющее апофатическое значение, состоящее в том, что она заняла место Единого, на котором держалась вся старая «метафизика» с ее «онто-теологическими» грехами. Хора отрицает не только сверхсущий Абсолют, который диктовал бы какие-то строгие правила всему бытию, но и абсолютность как таковую, делая себя безликим (и вообще бессубъектным) *адресатом* всякого действия (не обязательно человеческого или инстинктивного), которое совершается в бытии и которому она «дает

место», сама не являясь ни местом, ни пространством, в котором бы такие места создавались, ни даже вмещением вообще, если понимать под ним хотя бы малейшее усилие, совпадающее с пассивностью. Избегая необходимого, но неуместного здесь углубления в этот концепт, мы сошлемся на его более известного «родственника» — буддистскую Пустоту, в которой тает всякая сила, даже если она рассчитывала покорить вечность. Рефлексивное засечение адресации к хоре определяет собою тот «слабый» дискурс, который пришел на смену своему «сильному» предшественнику, и в терминах которого становится ясной сущность современной художественной культуры.

* * *

Художественное прочтение христианской культуры в том ее виде, в каком она пребывает сейчас, слишком многообразно, чтобы в нем самом найти чисто эстетическую черту, которую можно было бы отождествить с концептуальной «слабостью». Достаточно поставить рядом классический балет или гиперреализм и, скажем, *optical art* или додекафонию, чтобы отказаться от таких поисков. Однако сама по себе несравнимость направлений современного искусства и дает искомую «слабость», поскольку она не оставляет камня на камне от какого-то «единого прекрасного», которое задавало бы строгие каноны даже в рамках одного вида искусства.

Характерной чертой современного творчества является «перепрочтение» культурного наследия, оставленного эпохой «сильных» нарративов. «Ослабление» прошлого в постсекулярной ситуации неизбежно, как неизбежным было превращение языческих богов в демонов. Нам не известны исследования, в которых определялся бы «удельный вес» этого художественного приема, но его широкая распространенность не вызывает сомнений. Теперь «чтение» какого-нибудь великого художника становится не только частью экспонирования или исполнения его работ, но и как бы частью самого его творчества. Мы получаем эстетическое переживание не столько от самих картин, постановок или музыкальных произведений, сколько от того дискурса, в который они вписаны сейчас (конечно же, дискурс не обязательно должен быть выражен в словах, им может оказаться способ экспонирования, аранжировка, декорирование, режиссура и т. п.). Мы уважаем те религиозные чувства, которые когда-то вдохновляли художника, но воспринимаем его художественный акт не так «тео-лого-центрически» как он, а совсем иначе: с помощью современного мастера (не обязательно живописца, им может стать и куратор, мастер-администратор) мы как бы преодолеваем «сильный нарратив» первоначального творца, чтобы испытать «религиозность вообще», безотносительную к Христу и его жертве.

Искусство подавляет «сильную» веру не только тем, что вписывает сильные художественные нарративы в нейтральную структуру музейности, пролиферирует карнавальность, профанирует сакральное или делает предметом искусства повседневность, размывая тем самым грань между ними, но и тем, что разрушает соперничество между стилями и направлениями, как и между сюжетами, которые

перестали распределяться по рангу эстетического достоинства в зависимости от возвышенности или низменности своего предмета. Для оправдания этих стратегий уже не требуется апелляция к свободе художника, который творит «не спросясь ни у кого»; оправдание теперь вообще не нужно, важно само наличие жеста, который можно истолковать в качестве художественного. Причем, чем больше сила его эстетического воздействия, тем большее бессилие она утверждает, тем плотнее закрывает она горизонт, за которым скрывается хора, чтобы вернее воззвать к ее абсолютной слабости, которую не может пересилить даже Бог, для которого нет ничего невозможного.

* * *

Мария Гертруда Баль дает прекрасную возможность проследить на конкретном примере работу этого художественного механизма вкупе с его осмыслением в теологической перспективе. Она говорит о «Караваджо сегодня». Рассматривая то в его живописи, что делает ее для нас живым эстетическим событием (в частности, мужской эротизм), она пишет: «И если религия, этимологически, если не по существу, реляционна, то вероятно, сама чувственность картин Караваджо *есть* их теологическое содержание, для которого ссылки на изображенную им догматическую позицию, являются не более чем рамкой. Реальность такова, что современные — постмодернистские — концепции искусства также больше вкладываются в реляционный потенциал искусства, его перформативность, чем в его иконографию» [7, р. 9]. Рассматривая картины «Распятие Св. Петра» и «Обращение Савла», а также способ их экспонирования в церкви Санта Мария дель Пополо, Баль отмечает, что поток туристов в эту церковь объясняется отнюдь не их жаждой приблизиться к Богу. При этом полноценный осмотр этих шедевров для них практически невозможен, что лишь усиливает сквозящее в деталях картин ощущение того, что фигуры на них приходят к зрителю не как святые, а как актеры, играющие этих святых. Как видим, грань между эстетическим и теологическим в этом видении стерта не в силу того, что эстетическое воплощает религиозное или прячется за ним, а в силу того, что они совпадают за спиной «сильной» религии, которая даже не заметила, как из столпа культуры она превратилась в культуру-как-религию. Баль включила ее в сами произведения в качестве контекста, и она стала частью единого многопланового экспоната. Возможность такого видения определяется, в частности, тем, что «старая религия» просмотрела культ тела, религиозность которого оказалась гораздо шире того, что ее авторитарность могла бы предложить для жизненного многообразия. Она уже тогда, в эпоху контр-реформации, была эстетически подорвана «слабостью», которая сильнее всякой силы.

Эстетическое само по себе является той средой, в которой сила в первую очередь обречена растаять и испариться, подобно стоической душе, поскольку художественная форма есть ближайшее и самое непосредственное «орудие» хоры. Но и содержание художественного творчества сегодня как никогда несет в себе «прививку» слабости, оставившей далеко позади юмор и карнавал, на которые

религия в лучшем случае смотрела «сквозь пальцы», как и воинствующий анти-клерикализм, сохраняющий в себе все пороки своего «сильного» врага. Если в платоновском «Котловане», например, еще слишком много горького юмора, который вызывает к равноценному противостоянию силе, то в современной ему «Пьете или революции ночи» Макса Эрнста сила побеждена, а на сцену выходит бесконечная покорность, которая не нуждается в юморе, поскольку никакая мощь уже не способна ее одолеть.

Не менее показателен используемый Баль концепт обрамления. Практически она, по ее собственному свидетельству, руководствовалась им при организации выставки картины (заявленной как шедевр, коим она не является) Геррита Питерса Свелинка «Юдифь показывает голову Олоферна народу Ветилуи» (заметим попутно, что история Юдифи является одним из библейских примеров слабости, покоряющей силу). Не вдаваясь в подробности экспозиции, остановимся на замысле Баль. Он состоял в том, чтобы посредством специального обрамления (начиная от буклетов и кончая набором и расположением других картин, а также организацией пространства экспозиции) уйти от традиционной практики экспонирования, которая оставляет произведение иллюстрацией религиозного метанарратива. Экспозиция была выстроена так, что сама картина стала «рамкой, перетекающей в окружающие ее работы, объединенные по разным основаниям» [7, р. 16]. Тема полотна Свелинка и ее известные интерпретации (в частности, тема знаменитых женщин убийц, начиная от библейских Иаили, жены Хевера, Далилы, хотя не убившей, но «ослабившей» Самсона, и Саломеи) не были каким-то образом нарушены или затушеваны, но они были подчинены обрамлению, которое «взрывало» их изнутри. «Выдвижение на первый план обрамления и деконструктивное рассеивание канонической интерпретации истории Юдифи явилось стратегией достижения актуальности богословия как культурного анализа» [7, р. 17].

Результатом, по замыслу Баль, должно было стать создание своеобразной нейтральной среды, в которой происходило бы умножение смыслов, без подчинения их какому-то одному определяющему толкованию. Характерна роль постмодернистской религии в этом замысле — она является тем, что обеспечивает традиционную интерпретацию произведения (которое, собственно, и возникло благодаря ей) и в то же время разоблачает мифологичность его сюжета. Эта религия утверждает старые догмы и рассказы как мифологемы, т. е. как образы, никогда не достигающие чистой «веры без веры», но обеспечивающие ее поводами и мотивами для непрерывной генерации смыслов, в которой эти образы столь же непрерывно низвергаются, дабы не превратиться в идолов.

Возможно, для постмодернистского эстетического дискурса нагруженный «слабостью» концепт «обрамления», действительно, является одним из ключевых. Он непосредственно отсылает к изменчивости границ художественного акта, что, в свою очередь, исключает жесткую детерминацию его самого и заключенного в нем произведения (если они различены как действие и его материальный результат) со стороны какой-либо силы, способной их задать. «Последней» границей в конце концов оказывается хора — лишенная очертаний безместность,

благодаря которой только и могут возникать места, совпадающие с ней, но не способные ее исчерпать. Хора ни с чем не борется и не отделяет годное от негодного, копии от симулякров. Скорее наоборот, последние составляют наиболее адекватную ей стихию, поскольку они провоцируют умножение различий, действуя против «сильных» прообразов уже не только «слабую силу» юмора, но и саму «слабость», которая создает места по ту сторону борьбы догматических сил. (Здесь мы позволили себе смешать деконструкцию с «планом имманенции», полагая, что логика делезовской Виртуальности явно не противится подобному «ослаблению»). «Постмодернистскому богословию тогда не требуется решать, существует Бог или нет, и имеет ли один Бог привилегии над другими богами в многообразном обществе. Вместо этого, следуя строго в русле человеческой субъективности, которая образует эту культуру и ею же сформирована, такое а-теологическое богословие может взломать сковывающие ограничения, наложенные авторитарной религией, и открыть возможности различных форм реляционности, которые невосприимчивы к старым, непродуманным запретам» [7, р. 21].

* * *

Но представим себе силу, которая знает о том, что она обречена на прехождение, и что утверждаемая ею Истина есть всего лишь истина, призванная уйти в бездонное небытие, ожидающее все истины. Пусть это будет, например, христианство, осознавшее, что всего его догмы и предания — всего лишь миф или красочная оболочка, за которой до поры скрывается «вера без веры». Сможет ли эта сила состояться и утвердить себя, если ее сущностью является как раз преодоление этой всепожирающей бездны? Может ли вообще появиться что-то сильное в перспективе абсолютной слабости? Если сила не идет дальше осознания своего бессилия перед «слабостью», то она являет собой то, что Гегель назвал несчастным сознанием, которое в лучшем случае может перерасти в стоическое ожидание своего конца. Зато далекая от этого скептицизма «просвещенная» сила будет исключительно толерантной, и свое владычество она будет искать не в запретах, а, наоборот, в стимуляциях, которые сделают ее власть питательной почвой для самых разных культур. Она будет подобна геному существа, который содержит миллиарды комбинаций, позволяющих ему продолжить себя в самых непредвиденных ситуациях за счет непрерывных мутаций. Она (насколько ей позволит ее мудрость, воспроизводящая этот инстинкт приспособления к текучести мира) станет самой Жизнью или хотя бы иммунной системой, защищающей жизнь от окостенения в унификациях и тотализациях, которые не способны устоять в борьбе со временем.

Такая сила вполне возможна. За ее примерами далеко ходить не нужно, их можно найти в любом городе и, особенно, в любой столице (земном граде). Столичность, уже ставшая предметом внимания постмодернистского богословия [см.: 8], есть в существе своем умение «высасывать соки» из всякой силы, которая смогла состояться в качестве той или иной человеческой практики, будь

то религия или политика, торговля или война, наука или искусство. Сама по себе сила как конкретная самость ей не интересна (один очень умный актер однажды заметил, что Петербургу люди не нужны; можно даже добавить, что люди ему мешают, если только они не смотрят на него туристическими глазами и не занимаются его бесконечной реставрацией).

Своеобразным символом столичной религиозности была известная статуя неведомому богу в Афинах, которую вполне можно считать реальным воплощением «слабой теологии». О мощи ее «слабости» красноречиво свидетельствует более чем скромный результат обращения к афинянам апостола Павла, посмеявшего наполнить бездну, которую она олицетворяла, всемогущим Богом. Но чтобы покорить силу, необходимо, чтобы она была. И если неживая природа или дикие звери силятся по неразумию, ничего не зная о хоре, то — как заставить человека, обремененного этим знанием, прикладывать к чему-то усилия? Или человек — это только лишь привычка к жизни, и на каком-то этапе разум начинает этой привычке мешать? Может быть, в том и состоит назначение предначертанного Ницше, Фуко и Делезом «сверхчеловека», преодолевающего «форму-человека», чтобы освободить инстинкт жизни от излишней разумности?

Главное, что смущает в этой «ослабленной» перспективе — ее «экзистенциальная недостаточность». Человеческое существование определяется сознанием вечности, которой оно с очевидностью противоречит своей временностью. Просто выкинуть это сознание из головы невозможно, а хитростью, нуждой или насильем выбить его оттуда можно только вместе с человечностью. Хора могла бы решить составляющее это сознание противоречие, если бы она гарантировала бесследное исчезновение экзистенции после ее смерти, но эта ее гарантия ничуть не надежнее той, которую дает «сильная» религия, обещая вечную жизнь. Человеку не дано опыта, в котором бытие было бы способно прекратить себя без остатка и без возврата, поэтому такое исчезновение не менее абсурдно, чем невозможная жизнь без смерти. Это значит, что современный выбор в пользу «слабости» мотивирован не столько надежностью ее экзистенциальных гарантий, сколько соблазном земного многообразия, увлечение которым помогает забыть о «суете сует», погрузиться в иллюзию смерти веры в «вере без веры» или «неверы», подобной «нежити которая, будучи живым мертвецом, остается мертвой» [9, с. 66].

Такой выбор является прежде всего эстетическим, что и находит свое выражение в набирающем обороты превращении всякого человеческого деяния в художественный акт. Со своей стороны отметим, что знаменитый арт-объект М. Дюшана («Фонтан») представляется нам весьма и весьма символичным для этого превращения, ведь он являет его суть — распыление экзистенции в теле (и более всего в его низшей, по старым меркам, части), которое одно становится подлинной самостью, столь же текучей, как и само мироздание. Но такова сущность нашей брошенности в мир — мы не можем, как говорил Иван Карамазов, «вернуть билет» и даже не знаем наверняка, кому его можно было бы вернуть, а потому вынуждены выбирать между верой и «неверой», Моцартом и Кейджем, писсуаром и Платином.

ЛИТЕРАТУРА

1. Узланер Д. Введение в постсекулярную философию // Логос. 2011. № 3 (82). С. 3–32.
2. Epstein M. Post-Atheism: From Apophatic Theology to «Minimal Religion» // Russian postmodernism: new perspectives on post-Soviet culture. NY: Berghahn Books, 1999. 528 p.
3. Caputo J. D., Scanlon M. J. Do We Need to Transcend Transcendence? // Transcendence and Beyond. Bloomington: Indiana University Press, 2007. P. 1–14.
4. Marion J.-L. The Impossible for Man — God // Transcendence and Beyond. Bloomington: Indiana University Press, 2007. P. 17–43.
5. Caputo J. D. On Religion. London, NY: Routledge, 2001. 148 p.
6. Эпштейн М. Н. Пост-атеизм или бедная религия // Октябрь. 1996. № 9. С. 158–165.
7. Mieke Bal. Postmodern Theology as Cultural Analysis // The Blackwell Companion to Postmodern Theology. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 3–23.
8. Кокс Х. Мирской град: секуляризация и урбанизация в теологическом аспекте / Пер. с англ. О. Боровой и К. Гуровской. М.: Восточная литература РАН, 1995. 263 с.
9. Жижек С. К материалистической теологии // Логос. 2008. № 4 (67). С. 55–66.