

Дональд Прециози

**ПАМЯТЬ И АМНЕЗИЯ:  
СУЩНОСТНАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСКУССТВА И РЕЛИГИИ**

Сама постановка вопроса о взаимосвязи между понятиями, которые обыкновенно обозначаются сегодня как искусство и религия, уже может считаться ответом: ставя вопрос, мы предполагаем, что двум этим понятиям свойственны определенность и независимость, а также то, что каждое из них обозначает обусловленный тип вещей и требует рассмотрения и как существующее само по себе, и в его связи с другим.

Однако то, что два или более понятия вербально сопоставимы, не обязательно создает между ними настоящие связи, несмотря на усилия политиков, пропагандистов или тех, кто рекламирует машины, водку или обувь. Историк и теоретик искусства Юбер Дамиш назвал «поддельной простотой» подобные сопоставления, при которых «два неточно определенных термина <...> соплагаются в угоду демонстративности, чаще всего служащей целям идеологии», поскольку установление подобных связей в зависимости от обстоятельств может обозначать единство в той же степени, что и противопоставление, и связанность одного с другим в той же степени, что и их взаимоисключаемость.

Как же быть с сопоставлением искусства и религии? Я предположу, что взаимосвязь в этом случае более чем случайность или следствие обстоятельств, но является естественной и основополагающей. Это следствие того, что обе стороны в этом тождестве – искусство, художественность, творчество или материальность, с одной стороны, и религия, религиозность, духовность или нематериальность, с другой стороны, – на протяжении истории так часто пересекали границу и становились частью противоположного, что следует подвергнуть тщательной проверке саму идею о каждом из понятий как об автономном или онтологически самостоятельном.

Мое предположение состоит в том, что взаимосвязь между тем, что мы называем религией, и искусством настолько фундаментальна, что ставит под сомнение автономное существование одного вне его связи с другим. Каждое из них – тень или призрак другого; призрачный контур одного явно видим в аппарате или структуре другого. Иными словами, обе половины тождества указывают на дифференциальные отношения. То, что называется искусством, таким образом, является не «вещью», а определенном типом взаимосвязи между вещами, идеями или явлениями, естественно, отличными от типа взаимосвязи, определяемого религией.

Но какую характеристику в таком случае следует дать этим отношениям? Если за каждым из понятий подразумевать отдельный процесс, метод взаимодействия или использования чего-либо (потенциально – чего угодно), то не лучше ли выбрать термины «художественное исполнение» и «религиозность», чтобы выделить перформативный аспект каждого из них и отойти от их материальности или вещественности.

Аналогичный процесс можно обнаружить в лингвистике. А именно, рассмотреть концепт фонемы, в котором «значение» отдельного звука состоит в том, чтобы обозначать отличия от других фонем, других маркеров отличий. Значение звука «ц» в русском языке – обозначать отличие от других, например «ш», с тем чтобы сделать возможным различение больших единиц, таких как слова, которые значимы сами по себе. Другими словами, не имеющие прямого значения звуки при их сочетании конструируют более значимые сами по себе явления (морфемы, слова, синтаксические структуры, предложения, тексты).

Являются ли связи между тем, что мы определяем как искусство и религию, уникальными – отличными от других возможных сопоставлений, таких, например, как искусство и наука, религия и политика? Возможно ли дать такое описание онтологии, которое будет депонентным, то есть неполным и имеющим значение лишь постольку, поскольку охватывает собой целый набор явлений, связанность которых – не просто результат случайности или обстоятельств? Что может послужить оправданием утверждению – например, представленному в данной работе, – о том, что искусство и религия имеют особые, неповторимые взаимосвязи? Или это сопоставление на системном уровне все-таки сходно с прочими, но характеризуется более глубокими связями?

Предложенный мной заголовок также сопоставляет понятие памяти и очевидно противопоставляемое ему понятие амнезии. Какое именно отношение искусство имеет к амнезии? Исцеляет ли искусство от амнезии, является ли оно средством от забвения, а не его причиной? Может показаться очевидным, что произведения искусства, или – в более общем плане – созданные человеком артефакты хранят память о недавнем или глубоком прошлом. Артефакты, казалось бы, служат постоянным напоминанием о событиях, явлениях и переживаниях – непреходящих и непоколебимых, но при этом изменчивых и зависимых от контекста.

Именно последнее порождает основной вопрос: изменчивость и неопределенность сущности как искусства, так и религии. Все проблемы такого рода основательно проясняются, если взглянуть на них с точки зрения определенной модальности значения; выбранную мной модальность смыслообразования, которую я буду условно называть теизмом, я буду использовать для обозначения тождественности между явлениями, где  $X = Y$  в любой ситуации вне зависимости от контекста. Однако, как будет сказано ниже, любая тождественность определяется ее отношением к прочим не-тождественным связям. Итак, что же все это означает применительно к вопросу отношения искусства к религии или отношения памяти к амнезии? Рассмотрим этот вопрос далее.

В 1951 году в своей книге «Истоки тоталитаризма» философ и социальный критик Ханна Арендт (1906–1975) отмечала, что агрессивность тоталитаризма проистекает не столько из его жажды власти, сколько из его идеологически обусловленного стремления придать миру последовательность. То есть сделать мир упорядоченным, однородным и чистым; более упорядоченным, чем он есть в данный момент, даже если деконструкция и преобразование мира может повлечь за собой маргинализацию, преследования, изгнание или даже уничтожение людей или народов, воспринимаемых как нечистые, кем бы они ни были, где бы ни находились и по каким признакам были бы отнесены к категории нежелательных иных.

Проблема в том, что такого рода инаковость имеет не только внешний характер, но и внутренний: какую часть самого себя я выделяю или выношу за скобки как «иное»? В связи с этим мне вспоминаются слова Александра Солженицына: «...линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека. И кто уничтожит кусок своего сердца?» Сверхъестественная природа этого резко проявляется, когда приходится рассматривать или давать объяснение феномену принесения своей жизни в жертву – особому типу суицидальных действий, который сегодня становится делом все более обычным, особенно в тех обществах (и не только на Ближнем Востоке), где преобладают монотеистические варианты теистических версий той формы искусства, которую мы называем религией.

Отдельно стоит рассмотреть мученичество (англ. martyrdom – акт «свидетельства») – исполняемое во имя трансцендентного – божества, духа, силы или существа; я хочу сказать – во имя самой идеи бога; идеи, которая есть художественное изображение или вымысел, космологическая театрализованность – то, что поэт Уильям Батлер Йейтс в своем замечательном стихотворении «Плавание в Византий» метко назвал «подделкой вечности», вход в которую каждому будет дан при смерти.

Философ и художественный критик Саймон Кричли в своей недавней книге «Бесконечно требовательные», исследуя этику политических и религиозных убеждений и опираясь на Ханну Арендт и других авторов, утверждает, что в современном мире политический аппарат государства должен выступать в роли инструмента социального картографирования,

представлять собой культурную топографию и психологическую упорядоченность. Принципиальное значение здесь играют умелая режиссура или мастерство театрализации. В качестве выразительного примера он приводит речь, произнесенную Мартином Хайдеггером в 1933 году при вступлении на пост ректора Фрайбургского университета, в которой он разделил студентов на три направления общественной деятельности: служение работе, служение войне и служение знанию (Arbeitsdienst, Wehrdienst, Wissendienst). Строго говоря, эта гражданско-психическая многофункциональность была выстроена четко по модели трехчастного деления «души» идеального гражданина, предложенной Платоном 2500 лет назад в утопическом диалоге «Ta Politeia» (в русском переводе – «Государство»). С этой лекцией Хайдеггер выступил через три дня после вступления в нацистскую партию.

Здесь, однако, важно заметить, что подобная тактика не является уникальной для нацизма. Для Кричли политика и демократия были двумя названиями одной и той же практики. Демократию нельзя назвать одним из вариантов, она не является чем-то неподвижным и неизменным, она даже не сводится к процессу достижения общественного согласия, консенсуса. Демократия, по сути дела, это практика того, что он называет «диссенсусом», – в качестве более однозначного термина возьмем «критический анализ». Под этим я понимаю обеспечение – ручным или промышленным способом – осведомленности о непредвиденности, изменчивости, художественной или фиктивной природе социальных и политических реалий, продвигаемых и охраняемых государством, общественностью или этнической группой под видом «естественных» – например, зачастую это милитаризация гражданской сферы. Другими словами, я говорю о практике тоталитаризма.

Но если демократия – это непрерывный процесс или явление, то в сопоставлении с какими явлениями следует дать ей определение? Чему именно она противопоставляется? И хотя на это можно было бы ответить: аристократии, плутократии, клептократии или олигархии, лучше отразит суть такой ответ: демократия противопоставляется теократии или теократической политике. А это, строго говоря, означает, с точки зрения семиотики, фиксированность значения, внеисторическое соположение и, предположительно, постоянную подгонку означающих и означаемых вдоль одной линии. Другими словами – тоталитаристский характер убеждений; искусственное ограничение значения, его валентности и изменяемости.

Исторически сложилось так, что в значительной, а то и большей части воплощений тоталитаризма имела место театрализация стыда: публичное объявление или признание собственной неполноценности и своих недостатков. Стыда, играющего центральную роль в проявлениях мученичества, – в древности и современности, на Востоке и на Западе. Одним из классических проявлений самопосрамления в ранней западной христианской традиции было изложение Блаженным Августином мыслей об отвращении к себе и омерзении, вызванном собственным телом, как о реакции на свою прежнюю жизнь, полную излишеств и беспорядочных

связей. Позволим себе напомнить, что Августин сформулировал и ввел (за 1500 лет до Фрейда) понятие «первородного греха» как неизменно отрицательного и постоянного качества человеческой личности как таковой.

Конечно, чувство стыда не только не является исключительно августианским или западным, или христианским, но не ограничивается и другими монотеистическими религиями Ближнего Востока, такими как ислам или иудаизм – это не редкость для множества религиозных общин по всему миру. Например, в Восточной Азии это японская «Аум Синрикё», а в Южной Азии – буддизм Махаяны. И все же стыд обретает наиболее мощное воплощение и реализацию в тех обществах, которые находятся в рабстве фантазмагорической постановочности монотеистических религиозных учреждений. Это явно наблюдается в действиях джихадистов, совершивших самоубийственную террористическую атаку в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года: как заявил один из ее организаторов, 32-летний архитектор из Египта Мохаммед Атта, который сам находился на борту одного из самолетов, их главной целью было положить начало новой серии религиозных войн. Бесчисленных войн, которые приводят к опустошению территорий, уничтожению ресурсов, зверствам и геноциду, в течение последних 15 лет все больше и больше, особенно учитывая бурный рост в последний период структуры под названием Исламское государство (ИГ, ИГИЛ) и спрос на возрождение исламского «халифата». Определение последнему дается в прямой связи с тем, что принимается в качестве противопоставления ему: «Дар аль-харб» (араб. – территория войны), распространяющийся на весь немусульманский мир, который необходимо уничтожить для того, чтобы очистить свой мир. Продукт постановочного подхода в мусульманской части Африки, смежный с предыдущей идеей, носит название «Боко харам», суть которого в запрете и изничтожении западных идей.

Акты джихада – это самопровозглашаемые акты уничтожения чего-либо параллельно с принесением себя в жертву, совершаемые во имя – то есть ради художественного воплощения – высшей чистоты и совершенства божественного абсолюта. Художественная составляющая обретает такое воплощение, как если бы она была не вымыслом, не театрализацией. Как замечает в своих недавних исследованиях теолог и психолог Джеймс Джонс, такой подход обычно влечет за собой создание образа мстительной, низкой, патриархальной и абсолютистской божественной сущности, требующей индивидуального и коллективного послушания, подчинения и очищения.

Что здесь происходит с точки зрения искусства? Чем именно является религиозная художественность или творчество? Я хотел бы дать название такой сущности, используя древнегреческий технический термин, применимый исключительно к статуям богов, имеющим врожденную силу, – агальма, для обозначения которого теоретик психоанализа и выдающийся семиотик Жак Лакан ввел понятие «объект а малое», которое у него обозначало апорию в ядре семиозиса, неподвижный центр,

вокруг которого вращается мир знаков. Знак, не являющийся знаком. Здесь «а малое» означает агальму.

Удивительным образом это напоминает об одном из христианских культовых принципов – евхаристии: кусочек хлеба, который в единственный момент становится равным или идентичным тому, что в остальное время он только символизирует или чему просто служит «представлением», – телом Господа. Акт, который при всей своей определенности, вместе с тем по иронии обращает внимание на относительность и случайность репрезентации. Эти же самые вопросы очень подробно прорабатывались в XVII веке французскими лингвистами и богословами Пор-Рояля, чья семиотическая теория постулировала вселенную условных знаков во взаимодействии, при этом ее центр – это знак, который не является знаком и не является чем-то условным, – евхаристия. С точки зрения науки это напоминает массивную черную дыру, состоящую из антивещества, располагающуюся в центре скопления галактик, вокруг которой сосредоточено вращение всего вещества, из которого состоят галактики.

Чуть выше я говорил о формальном или институциональном принципе самопожертвования. Слово «жертва» родственно латинскому *grātus* – «желанный, приятный». Понятие самопожертвования, таким образом, влечет за собой инициативный нигилизм, явным образом обозначаемый не как «самоубийство», которое в большинстве монотеистических религий принимается за проявление трусости, а как драматическое свидетельство собственного несоответствия тому, в сопоставлении с чем это несовершенство является отрицательной характеристикой. А именно – совершенству трансцендентного и недостижимого абсолюта, художественному выражению абсолюта и трансцендентной чистоты идеи божественности. Тому, о чем греческий православный теолог Христос Яннарас говорил как о «неизмеримости и абсолютной непостижимости Бога». Из этой идеи вытекает то, что в греческой православной теологии получило название апофатизма: обретение знания о боге через отрицание, выражение всех возможных определений того, чем бог не является.

Лакан утверждал, что искусство – наиболее эксплицитный пример постановочности невозможности при всем желании достичь конечной цели, проявляющейся в создании фиктивного определения в пределах неопределяемого. Внутреннее противопоставление неопределенности – театрализованность. Те, кого в современных средствах массовой информации некорректно называют «террористами-смертниками», на самом деле исполняют монотеистический ритуал принесения в жертву заключенного в них самих несовершенства, чтобы раскрыть, заявить или свидетельствовать о том, чему это несоответствие является противопоставленным: а именно о чистом и абсолютном совершенстве бога. В высшей степени семиологический акт самопознания как самовоссоздания или перерождения через театрализованность самоуничтожения.

Второй лейтмотив моей статьи – дилемма Платона – относится к спокойно-двойственному отношению Платона к тому, что для него выражало несогласованность, несоответствие и ощутимую беспорядочность

собственного социального мира – к прямой демократии классического афинского города. Он предлагал изгнать (несмотря на их очевидную привлекательность) изобразительные (или имитирующие) искусства театра, скульптуры и живописи, поскольку они обладали силой значительно будоражить предположительно чистый и упорядоченный внутренний мир – или «душу» – граждан. Искусство опасно. Но почему, чем именно?

Платоновское решение этой угрозы – того, что он называл священным страхом или божественным ужасом (*theios phobos*) перед искусством, – с современной точки зрения кажется поразительно неискренним. Его решение не исходило из какой-либо противоположной области, не было чем-то, лежащим за пределами художественности, поскольку он был совершенно уверен, что все, что мы называем реальностью, – это социальная фикция или иллюзия и, соответственно, художественный вымысел. Его решением было лучшее искусство: в том смысле, что отраженное более связно и полноценно является репрезентацией высшего вселенского порядка, космоса. В некоторой степени это похоже на то, чем для нас сегодня является лечение методом прививки: используя сыворотку, полученную из того, что вызывает болезнь, можно выработать устойчивость к этой болезни. Терапевтическая семиология Платона, реформирование и перестройка Афин – более последовательное проявление художественного вымысла о теократической утопии, под началом правителя-философа, находящегося в постоянном контакте с божественным. Можно найти похожие структуры и в современности. Например, действия сумасшедших самоубийц и бандитов из ИГИЛ, «Исламского государства», чья главная цель – перестроить весь мир в соответствии с буквальным прочтением Корана. Агрессивность ислама (что дословно переводится как «подчинение») – это именно то, что прозвучало в процитированных ранее словах Ханны Арендт: желание сделать мир полностью и равномерно подчиненным или очищенным, требуя уничтожить все, что признается нечистым или незаконным, любыми способами – изгнанием, обращением или смертью.

Такая схема действий находила отражение во многих обществах в разные времена и на разных территориях. Чтобы не ограничиваться одним примером, возьмем еще один: зеркальная противоположность ИГИЛ, израильское поселение в Палестине, чьи непрекращающиеся территориальные притязания и угнетение местного населения были «санкционированы» подходящим художественным вымыслом: сказкой о подарке от божества Яхве. Материальному миру оказалось достаточно этой связи с нематериальным – теологически обоснованный бесплатный билет на выход из реальности.

«Государство» Платона предлагает глубоко двойственное отношение к сверхъестественности искусства – его парадоксальной возможности одновременно создавать и проблематизировать безраздельную политическую или религиозную власть, которая материализуется, воплощается или просто может «быть представленной» в действиях людей. Дилемма Платона заключалась как раз в этом: искусство само по себе глубоко

дестабилизирует и привносит неопределенность в надежные, на первый взгляд, противопоставления факта и вымысла, истории и сочинительства, разума и эмоции, священного и мирского, материального и нематериального – контрастные отношения, которые проявляются как второстепенный, случайный и изменчивый эффект или результат художественного вымысла.

То, что создается художественным вымыслом, – это и «второй мир» (гетеротопия) параллельный миру, в котором мы живем, и сам мир (топос), в котором мы, собственно, и живем. Он – одновременно и илокутивный, и перлокутивный – создает и представляет то, о чем в нем говорится. Илокутивный акт родственен тому, что Деррида однажды назвал мифоморфизмом. Божественный страх, который, по мнению Платона, искусство вселяло в души граждан, был следствием ужасающего осознания этого самого парадокса: произведенное художественным вымыслом не просто имитирует или отражает, но скорее создает и делает реальным. Искусство формирует миры.

Следовательно, искусство на самом деле опасно, поскольку делает доступным для понимания, что то, что мы принимаем за реальность, является произведением искусства – «вымысел, порожденный представлением фактов», как однажды описал это историк Хейден Уайт. Искусство может быть пугающим не только по теологическим, но и по политическим причинам, а именно потому, что позволяет простым гражданам представлять мир по-другому. Вне зависимости от того, во что правители приказывают им верить (или хотят, чтобы верили) как в естественное, непреложное и истинное. Ничто не представляет для тех, кто обладает властью или желает ее, такой ужас, как две вещи – то, что реальность это вымысел, и то, что она, соответственно, может быть изменена.

Следующее я бы назвал Праксителевым импульсом, свойственным политике и теологии: порыв стереть все следы своего участия в создании, все следы художественной природы вымысла. Другими словами, изящное искусство безыскусности – ключевая черта или качество любой политической гегемонии, и особенно – вспомним снова Ханну Арендт – тоталитарного или теократического правления. Их цель, разумеется, – искоренить необходимость даже задумываться о том, что объявлено непреложным, священным или вечным. Таким образом будет казаться, что любая политическая система, занятая в организации и структурировании повседневной жизни, имеет надежные, в том числе законные основания не только на словах или в результате парламентских дискуссий, на эффективное сопоставление или связывание материального с нематериальным, физического с метафизическим, осязаемого с виртуальным, мира, который вы видите, с предположительно «более устойчивым» (хоть и невидимым) миром трансцендентного – то есть областью космологии, которая в апофатическом смысле является противопоставлением всему, что может быть познано через чувства.

Решение Платоном своей собственной дилеммы, озвученное две с половиной тысячи лет назад, воспроизводилось с тех пор в теократической

и тоталитарной политике. И конечно же, его дилемма по-прежнему выглядит естественно: обратимся к риторической логике театральности, основанной на противопоставлении, которую сформулировал десяток лет назад Йозеф Ратцингер – он же ныне отошедший от дел католический Папа Бенедикт XVI. Бенедикт был ревнителем искусства и решительно настаивал на его важности и, конечно, абсолютной необходимости. Но важность искусства заключалась, в первую очередь, в том, что его собственное несовершенство могло быть рассмотрено апофатически как отрицательное качество, вызывающее непреодолимое стремление к своей противоположности – к идеальному, чистому, непреложному, вечному и бессмертному – к богу.

Жак Деррида однажды назвал это «божественной теологией, обеспечивающей политэкономия в изобразительном искусстве». Но утверждение Дерриды было неполным, так как вызывало в памяти призрачный образ оборотной стороны, равно неоспоримой противоположности: именно эстетика, художественный процесс в его широком понимании всегда обеспечивал политэкономия религиозности или «божественной теологии». В самом общем смысле искусство и религия – это неразрешимый эпистемологический процесс, основанный на непостоянстве позиции во взгляде на гипотетические отношения между объектами, сущностями и индивидуальным или коллективным субъектом.

В заключение я хочу выразить надежду, что не останется непонятым то, что эти краткие заметки, представленные в виде утверждений или тезисов, в первую очередь, должны рассматриваться как вопросы или предположения. Для кого-то окажется поразительным то, что подобная театрализация – подобное искусство – может привести к самым настоящим страданиям, смерти и разрушениям во многих обществах по всему миру. Я надеюсь быть понятым благодаря тому, что все это я постарался связать с наблюдениями различных процитированных мной авторов. Тексты и авторы, к которым я прибегнул, создают гносеологический, философский, семиологический и, конечно, этический фарватер или телеологию, которые я бы назвал теологической семиографией. Я хочу еще раз, просто и ясно, озвучить призыв относиться к правде, созданной вымыслом, как к вымыслу, настолько же реальному, как результат художественного процесса, в котором мы как социальные существа продолжаем строить себе сверхъестественный дом – реальность, создаваемую очень реалистичным вымыслом.

Искусство позволяет нам взглянуть на вымысел, как на вымысел, видеть широко открытыми глазами искусственность, условность, постановочность – художественную подоплеку мира. Как поэт Уоллес Стивенс сформулировал в своем стихотворении «Посмертное», окончательной верой можно назвать веру в вымысел, про который знаешь, что это всего лишь вымысел. Владеть совершенной истиной – это знать, что это только вымысел, и что веришь в него по собственной воле. Я предполагаю, что искусство и религия семиотически накладываются друг на друга – как проявления альтернативных вариантов процесса обозначения, построенного

на различии между знаком и знаком, не являющимся знаком, между тем, что в XIII веке Фома Аквинский в своем трактате «Сумма теологии» назвал сопоставлением и уравнением.

То, что я хотел обсудить в этой статье, – это сам по себе парадокс репрезентации, в отношении которой теизм – наиболее заманчивый и одновременно наиболее пугающий вид художественного процесса. Именно поэтому, как я уже сказал в начале, искусство и религия существуют прежде всего в их взаимосвязи, и по той же причине память поистине является как объектом, так и инструментом искусства.