

1

МАКСИМ СПИВАКОВ

1/2



2

Содержание

3. Предисловие
5. ЭКСПОЗИЦИЯ
18. ЕГОР СОФРОНОВ
ИЗЪЯТИЕ, РАЗВЕНЧАНИЕ, РАЗОЧАРОВАНИЕ,
СНЯТИЕ
22. ГЛЕБ НАПРЕЕНКО
0:2
26. ЕКАТЕРИНА ЛАЗАРЕВА
УХУДШАЯ ПЛОХУЮ КАРТИНКУ
34. СВЕН ЛЮТТИКЕН
МОНОТЕИЗМ À LA MODE
50. КРИСТИНА ФОН БРАУН
СИМВОЛ КРЕСТА И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ
В АНТИСЕМИТИЗМЕ
70. ЕГОР СОФРОНОВ, МАКСИМ СПИВАКОВ
К КРИТИКЕ НАСИЛИЯ НАД ОБРАЗОМ
78. ЯРОСЛАВ АЛЕШИН
НЕВИДИМОСТЬ ИЛИ НЕРАЗЛИЧИМОСТЬ
81. Публичная программа
82. Об авторах и участниках публичной программы

МАКСИМ СПИВАКОВ

1/2

Редактор ЕГОР СОФРОНОВ

Московский музей современного искусства

Музей Вадима Сидура

2018

Раздвоение
единого и познание
противоречивых
частей его

Владимир Ленин

Инициированный художником Максимом Спиваковым проект «1/2» посвящен проблеме образа и его отрицания, раскрывающейся в феномене иконоклазма, его монотеистической генеалогии и современных секулярных проявлениях. Специально подготовленная для пространства Музея Вадима Сидура инсталляция изначально мыслилась в сопровождении публичной дискуссии. Эту задачу выполняют программа событий и настоящая публикация. В издание вошли тексты как специально написанные к выставке российскими критиками, так и самостоятельные эссе иностранных исследователей, любезно предоставленные для этого сборника. Для зарубежных авторов публикуемые переводы стали первыми доступными русскоязычному читателю. Помимо публикации на бумаге, тексты были также представлены в интернете на платформе sug.ma.

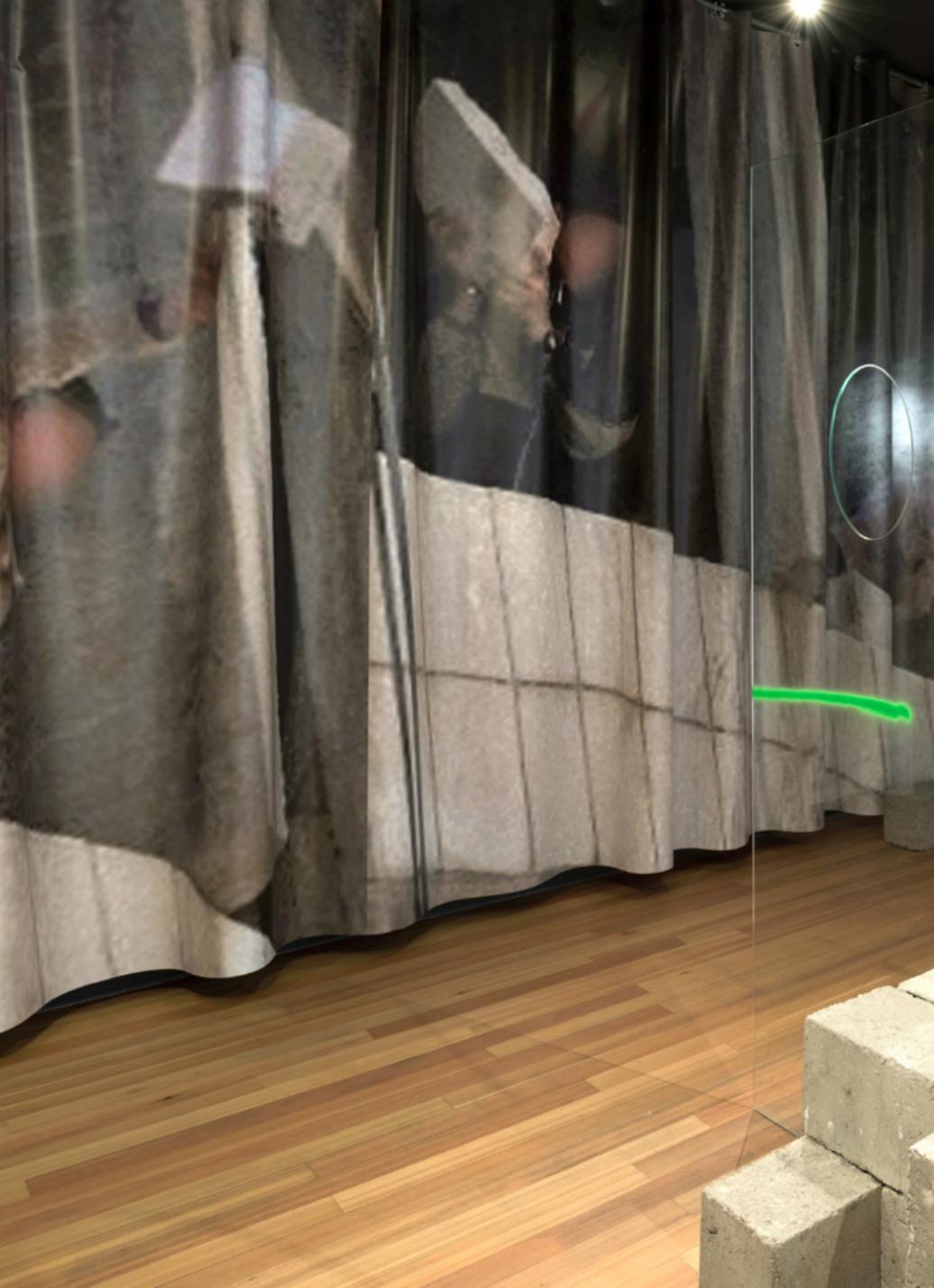
Психоаналитик и искусствовед Глеб Напреенко излагает свои зрительские наблюдения, перекодируя в текст формальные и тематические аспекты выставки. Стилизуя психоаналитический принцип свободных ассоциаций, его эссе маркирует переход этого автора от социально-ангажированного искусствоведения и актуальной художественной критики к размышлениям о законах психики и терапевтической практике. Историк искусства и куратор Екатерина Лазарева помещает работы Спивакова в историко-искусствоведческую рамку, сопоставляя «1/2» и предыдущие работы художника, а также реконструирует контекст иконоборческих жестов в историческом авангарде и в неоавангарде. Критик Свен Люттикен, посвятивший несколько книг и кураторских проектов современным формам иконоклазма и спайке секулярной и религиозной критики образа, предложил для публикации свое рассуждение о диалектике профанации и сакрализации, учитывающее консервативную общественно-политическую ситуацию в России. Прослеживая аналогичные явления в общемировых тенденциях, Люттикен очерчивает в них место и возможную роль эстетики и современного искусства. Культуролог, специалист в области религиоведения и гендерных

исследований Кристина фон Браун, выступившая с лекцией в рамках «1/2», анализирует богословские истоки современных режимов видения, сформированные вытесненной сексуальностью, и перверсивные преломления монотеистических установок образности в государственном тоталитарном насилии. Наконец, в своем тексте сокуратор выставки Ярослав Алешин, руководитель Музея Сидура, предлагает диалектический взгляд на судьбу индивидуального художественного и интеллектуального усилия в современных условиях, образ которых очерчивается в предлагаемых в сборнике эссе.

ЭКСПОЗИЦИЯ



















НИ ОГО НИ ДРУГО





ЕГОР СОФРОНОВ
ИЗЪЯТИЕ, РАЗВЕНЧАНИЕ, РАЗОЧАРОВАНИЕ,
СНЯТИЕ

Периметр обоих залов выставки занимает панно («Скрижали») из виниловой баннерной ткани, на которой напечатано найденное и подвергнутое цифровой манипуляции изображение. Оно запечатлевает двух предполагаемых участников палестинского сопротивления со стертými овалами лиц, застывших в жесте демонстрации и броска бетонных строительных блоков. Это изображение рифмуется с двухчастной историей скрижалей завета и их разрушения: в похожих позах, в частности, изображена фигура Моисея на гравюрах Гюстава Доре. Данное изображение сцепляет ветхозаветный первоисточник и основной постулат иконоборчества — вторую заповедь, запрещающую кумиров и изображения — с его современными реверберациями. К этому же диктуму, центральному для проблематики образа и иконоборчества, криптоически отсылает и надпись «НИ ТОГО НИ ДРУГОГО НИ ДРУГОГО» («Никакого изображения того, что на небе вверху, что на земле внизу и что в водах ниже земли»).

Четыре скульптуры из прозрачного стекла с фигурной резкой, зафиксированные между аналогичными запечатленным на панно бетонными блоками, основаны на логике фона и его сплошного изъятия, отсылая как к модернистской редукции формы в историческом авангарде, так и к вульгарному медиуму дофотографического монтажа — тантамереске, служившей оптическим отвлечениям через подмену идентичности. Видимая хрупкость этих объектов и их структурная прозрачность вместе с тем отрицают иконическую самоочевидность, подводя к пониманию художественного объекта как сопротивляющегося легкой циркуляции и капитализации в качестве предмета спекуляции или культурной ценности, а художественной практики — как герметичной и дисциплинирующей деятельности по поддержанию критической субъективности вопреки проникающим механизмам власти: рынка, институций и государства.

В одной из конструкций между двух стеклянных плоскостей зажата «болванка» монеты, чья гладкость отрицает репрезентацию головы (*capitalis* на латыни, к которому этимологически

восходит и «капитал») суверена, бога или их политико-теологической символики. В этом в буквальном значении монетарном объекте подчеркивается связь экономики и иконической репрезентации. В период поздней античности/раннего Средневековья были сформулированы многие по-прежнему действующие представления об образности.

На трех из конструкций нанесено зеленой краской из распылителя расщепленное изображение двух эмодзи или смайликов, один перпендикулярно к другому по осям лицевой симметрии. Будучи разделенными, эти фрагменты недоступны соединению в цельный образ, с какой бы точки зрения на них ни смотреть. Зеленая аэрозольная краска — та же, которой Александр Бренер уничтожил картину «Супрематизм» Казимира Малевича в Городском музее Амстердама в 1997-м году. Этот случай представляет собой пример продолжения иконоборческого импульса в позднейшем искусстве.

Видеопроекция с фрагментами из исторического кинофильма «Золотой ключик» (1939) и следующей за ним хроники реинактмента штурма Зимнего дворца 1920 года в постановке Николая Евреина указывает ранее возможный путь: развенчание идеологического покрыва (нарисованного на холсте очага в «Золотом ключике») и прояснение находящейся за ним реальности, побуждающей дееспособность и преобразование истории (активное политическое участие масс во «Взятии Зимнего дворца»), как это было наиболее радикально сформулировано в иконоборческих пассажах Карла Маркса о снятии иллюзорной пелены фетишизма посредством критической рациональности. То же «мистическое туманное покрывало» идеологии (в русском переводе «Капитала» Ивана Скворцова-Степанова) воплощено в обнимающем обе галереи виниловом занавесе, а фрагментарный прорыв реального через экран воображаемого — в небольшом отверстии, которое открывает вид на пейзаж окружающей действительности московского района Перово. Эта и другие техники наблюдателя в проекте

представляют каталог разнообразных исторических способов видеть и контролировать зрение.

Жест художника, помещающий историческую возможность прозрения в контекст детской сказки, по сюжету которой за сорванным покровом открывается выход в театр, иронически дистанцирует ее аналогично тому, как постсветские развития в критической теории вскрыли те неразрывные связи, которые генеалогически увязывают секулярное развенчание с монотеистическими предустановками и, в частности, со второй заповедью.

Кристаллизация проекта прошла сквозь серию промежуточных идей и чувствительна к текущим общественным процессам: изменения в отношениях с образом происходят в разных политических спектрах и географических регионах, от религиозного реванша до постсветского плюрализма.

Обращая внимание на риторики развенчивающих и очищающих жестов в революционной аскезе и апеллирующим к ней модернистской эстетике и секулярной критике, на методологии и споры в разборе образа и значения в гуманитарных науках, «1/2» побуждает лучшее понимание политик образа.

ГЛЕБ НАПРЕЕНКО

0:2

Отверстие и пятно. Отверстие и затычка. Отверстие, чтобы хранить дистанцию, и отверстие, чтобы подглядывать. Отверстие, чтобы прицелиться. Отверстие и буква О.

Глаза зародились из скоплений светочувствительных клеток. Глаза родственны пигментным пятнам и пятнам от загара — только скорость реакции кожи на свет несравненно медленнее, чем клеток глаза или матрицы цифровой фотокамеры. Глаз видит пятно: встреча двух пятен; глаз ищет встречного взгляда — но чтобы он возник, недостаточно пятна — нужно отверстие, в глубине которого будет произведен и распознан образ: внутри головы. Но сами вы уже изначально выставлены на обозрение. Соблюдайте приличия. Вы в музее.

Другая родословная, другая сеть фамильных связей — линейная перспектива и камера-обскура, подзорная труба и оптический прицел, наука для зрения и наука для убийства. Миром сразу не овладеть вплотную, сперва он должен быть расчерчен и отдален — в мир должна быть введена формула. Эта формула прорастает из отверстия: пучок геометрических лучей, пересекающих вещи, словно прозрачные, лишённые плоти, уравненные друг с другом математической абстракцией пространства. Отверстие перестает быть лишь дырой — оно становится инструментом; инструментом, чтобы спрятать глаз смотрящего: чтобы он забывал, что он сам — пятно. Экран прячет вещь, даруя образ. Снайпер овладевает вещью, как никто иной: его пуля проникает внутрь тела, застревает в бронированном стекле, подобно пломбе. Но руки его чисты.

К вещам в музее нельзя прикасаться — это грозит их разрушением: булыжник, в полете разбивающий прозрачную витрину — магазина или музея? Музейные табу — наследники религиозных табу в эпоху науки. Довольствуйтесь пространством, фланируйте, обменивайтесь смайликами. Золотая пуля застряла внутри мирового порядка. Кто-то недовольный баллончиком марает кумира.

Моисею были дарованы формулы: записаны однажды, раз и навсегда, как однажды была изобретена линейная перспектива.

Потому это совсем не та запись, что ведут испокон веков пигменты, меняя свои цвета под воздействием световых лучей. И не та, что, разыгрываясь в мозговых складках, заставляет нас узнавать в скоплении пятен обращенное к нам лицо, — хотя, чтобы освободить руки для письма, надо было сперва оторвать лицо от земли. Улыбнемся миру: история началась, и возможны события. :)

Заповеди, дарованные Моисею, суть запреты. Они призваны утвердить Бога как имя, а не как образ. И, утверждая имя Господне, они очерчивают человеческое желание, предписывая ему дистанцию с его ближайшими возможными объектами.

Один из способов сохранить желание — представить его как желание невозможное. Например, как желание революции в России 2018 года. Искусство — пространство подготовки к поступку, к выходу на сцену. Ждите.

Революция как событие требует одного — новой ясности нового закона; но для этого необходимо проникнуть в нутро вещей — или в нутро человеческих тел. Чтобы провернуть там переворот: ключик вращается в скважине. Сложно не заподозрить здесь связь революций с наукой. Чтобы даровать заповеди Моисею, Яхве сперва явился ему в виде горящего куста — и в те времена не было средств, чтобы заглянуть в сердцевину этого куста. То ли дело сегодня. Формула уничтожает материю — как огонь. Пли!

Золото — остановленный огонь. Его удел — быть затычкой. (Товарным) фетишем *par excellence*. Заповеди изымают наслаждение из нашего собственного тела. Но эту утрату что-то может претендовать восполнить — рисунок на занавесе, прикрывающем срам. Но чтобы могло произойти событие, придется прицелиться — придется задействовать что-то в отверстии, придется пустить золото в оборот. Потерять, чтобы обрести. Яхве был очень ревнив: в ознаменование завета потребовал отдавать ему крайнюю плоть. Впрочем, оставаясь в музее, вы ничем не рискуете: здесь можно только смотреть. Но еще — читать.

Обрезание — это рама; как и тантамареска — или гильотина. Рама превращает образ в знак — в то, что представляет субъекта

перед кем-то иным. Но знак можно превратить в означающее, которое представляет субъекта не перед другим субъектом, но перед сетью языка; это то, что способен сделать закон, но то, от чего уклоняется тот, кто служит закону буквально: фетишист, который отказывается не быть представленным в своем желании явным знаком. Субъект же, вставший под означающее, отсылающее всегда к другому означающему, рискует затеряться в языке: ни того ни другого. На что ему опереться? На объект; но не на зримый — а на невидимый: отделимую плоть. Прятки за занавесом.

Чтобы перейти в статус означающего, образ должен быть закодирован — например, буквами; лицо — разложиться на геометрические элементы, кружки, полукруги, (, О,), которые можно взять в кавычки. Согласно Торе, именно Яхве создал письмена — буквенный алфавит — для скрижалей завета; такой алфавит разрывает связь между письменностью и образами вещей.

В цифровых приборах кодировка предшествует образу. Письмо такой фотокамеры — письмо, не требующее субъективного акта письма. Но вдруг в случайном ракурсе вещи группируются в послание, которое возможно прочесть — прочесть в кавычках, прочесть по законам означающего: словно «Моисей разбивает скрижали», словно «в лицо собираются буквы». Кем подстроен этот смысл? Кто играет с нами в прятки? Кто бог этой революции? Он ускользнул: ни того ни другого.

ЕКАТЕРИНА ЛАЗАРЕВА
УХУДШАЯ ПЛОХУЮ КАРТИНКУ

Мы живем в мире осуществившейся фотографической грамотности, которую предвидел в 1926 году Луначарский, когда писал: «Но как каждый передовой товарищ должен иметь часы, так он должен уметь владеть фотографической камерой. И это со временем будет»¹. Контуры этой «новой грамотности» были различимы уже в 1970-е, когда Сьюзан Сонтаг заметила, что фотография стала «таким же популярным развлечением, как секс или танцы», отметив, что большинство людей занимается ею не в художественных целях: «Она главным образом — социальный ритуал, защита от тревоги и инструмент самоутверждения»². Настоящая революция образов стала возможной благодаря цифровой фотографии — теперь повсюду ежесекундно создается непредставимое число jpeg-картинок, большинство из которых ждет цифровое забвение. Однако производство этих эфемерных памятников текущему моменту настолько встроено в наши жизненные привычки, что практика съемки уже кажется необходимым подтверждением того, что мы живы.

Бесконечно разрастающиеся личные фотоархивы, которые едва ли просматриваются даже их создателями, сегодня почти утратили освободительный творческий потенциал, некогда приписанный фотографии, — Сонтаг называет ее обратной стороной чуждую свободе «фотозависимость»³. В этом смысле сознательный отказ от фотографии — радикальная и освободительная жизненная позиция. В эпоху навязчиво одержимой саморепрезентации всеми доступными средствами стратегия ускользания может прочитываться в духе неолуддизма, и вместе с тем выявляет иконоборческое основание в самой жизненной практике художника⁴. Если «капиталистическому обществу, — как пишет Сонтаг, — требуется культура, основанная на изображениях»⁵, то отказ от изображения, репрезентации, сетевого присутствия выступает как практика сопротивления.

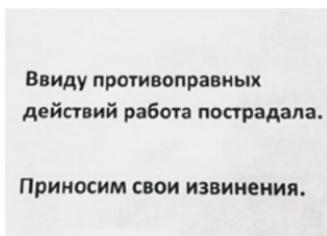
«Иконоборчество» составляет одну из основополагающих стратегий модернистского и затем современного искусства — и несмотря на ряд исключений⁶, речь идет не о религиозном

контексте понятия, а о борьбе со светскими изображениями действительности, «кризисе репрезентации». Общую для многих ранних направлений абстрактного искусства идею ухода живописи от стремления к подобию и даже радикальный отказ от представления зримого мира выразил Малевич: «Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение». И далее: «Вещи исчезли как дым, для новой культуры искусства и искусство идет к самоцели — творчества, к господству над формами натуры»⁷. Собственно, *творчество*, приходящее на замену *искусству* как искусному копированию форм природы, открывает дорогу амбициозному жизнестроительному проекту авангарда как операции по «снятию искусства в жизненной практике»⁸. Упразднение искусства как автономной сферы в теории производственного искусства связано с иконоборческими миграциями — «от мольберта к машине» (Николай Тарабукин) и «от картины к ситцу» (Осип Брик).

Другой вариант (пост)модернистского иконоборчества — «L.N.O.O.Q.» Дюшана — представляет не отказ от репрезентации, а насилие над «иконой искусства», точнее ее дешевой репродукцией. Хулигански прибавленные к портрету Джонконды на открытке усы с бородкой и скабрезная анаграмма составляют ироничный иконоборческий жест, адресованный не только классическому искусству, но и эпохе технической воспроизводимости. Жертвой насилия над образом впоследствии становится искусство высокого модернизма — «Стертый де Кунинг» Раушенберга, провокационный жест молодого художника в отношении мэтра абстрактного экспрессионизма, прочитывается как символическое отцеубийство. Барнетт Ньюман ниспровергает авторитет иконоборческого триптиха Родченко «Красный. Желтый. Синий» в серии работ «Кто боится красного, желтого и синего?», которые в свою очередь оказываются жертвами реального вандализма⁹. В этом смысле в пространстве

музея абстрактная живопись обнаруживает ту же уязвимость, что и классическая, фигуративная, а протестный жест Бренера в отношении картины Малевича стирает границы между художником и зрителем как агентами иконоборчества.

Табличка на месте поврежденной работы Вадима Сидура на выставке «Скульптуры, которых мы не видим» в Центральном Манеже, Москва, 2015



Недавний кейс с нападением «православных активистов» на работы Вадима Сидура концептуально сложно отличим от иконоборческих жестов на территории искусства — в наши дни иконоборчество как художественная стратегия смыкается с религиозным фанатизмом и его политикой репрезентации. Противоречивое заявление крупнейшего новатора музыки, композитора Карлхайнца Штокхаузена об атаке 11 сентября как «величайшем произведении искусства» со всей очевидностью подрывает саму автономию территории искусства.

В проекте «1/2» Максима Спивакова изобразительный ряд складывается из найденной фотографии плохого качества и двух готовых кинофрагментов. Все они представляют «плохую картинку» по выражению Хито Штейерль: «Незаконный, пятого поколения бастард имиджа с законно оформленными авторскими правами»¹⁰. Многократно увеличенная до неразличимости в «цифровом шуме» и повторенная фотография напечатана на баннере, который драпирует музейные белые стены, словно намекая на уничтожение автономного «белого куба». Ухудшенная плохая картинка искажается складками драпировки, превращаясь в фоновый орнамент, где с трудом угадывается изображение застигнутой в уличной битве пары мужских фигур (с затертыми автором лицами) в момент атаки на невидимого врага, орудием которой выступают бетонные блоки.

В свою очередь два коротких кинофрагмента зациклены друг на друга и помещены не на уровне глаз, а в нижней части стены, тем самым как бы «унижены» иерархией выставочного пространства. Один из них представляет орнамент протестных масс из «Взятия Зимнего дворца» Николая Евреинова, знаменитой реконструкции революционных событий, которая в последующих медиациркуляциях подменяет собой документальную съемку. Другой фрагмент взят из финальной сцены игрового фильма «Золотой ключик», где герои за нарисованным камином обнаруживают заветную дверцу. Однако этот скрытый за живописным фасадом выход в иной мир возвращает зрителя на Дворцовую площадь, где, как на сказочной сцене кукольного театра, толпы рабочих, матросов и солдат возобновляют свое очищающее революционное насилие.

Отвергая или усложняя возможность чистого созерцания, эти изображения выступают триггерами интеллектуальной интерпретации концептуального замысла выставки, разворачивающегося вокруг диалектики образов насилия и насилия над образами. В терминах семиотики образы разрушения составляют синтаксис выставки, тогда как разрушение образов — ее семантику. Проект наследует идущей от Дюшана, по-своему иконоборческой традиции «церебрального искусства», сформулированной в американском концептуализме как запрет на эмоциональное, эстетическое восприятие и понимание искусства как «аналитического высказывания» (Джозеф Кошут).

Вместе с тем, как заметил Сол Левитт, «все промежуточные этапы — заметки, наброски, чертежи, неудачные работы, модели, эскизы, мысли обсуждения — представляют интерес», поскольку они «показывают мыслительный процесс художника»¹¹. В этом смысле любопытна трансформация проекта «1/2» от стадии эскиза к конечной инсталляции. Первое различие заключается как раз в упразднении нейтральных белых стен, на фоне которых по первоначальному замыслу располагались объекты художника. В конечном варианте закрывающий их

баннерный занавес сообщает пространству качество «иммерсивности», помещая зрителя в подобие театральной среды, наполненной цифровым шумом новостной картинки из гущи событий. Секретное отверстие в баннере попутно позволяет увидеть городские окраины за пределами музея, тем самым как бы обеспечивая связь этого пространства с реальным миром.

Отдельные объекты также претерпели эволюцию — отодвинулись от стен, к которым были прислонены, и заняли строго вертикальное, несмотря на свою хрупкость, автономное положение. Главный текстовый элемент выставки — фраза «Ni dieu ni nature» («Ни бога, ни природы»), которая отсылала к знаменитому лозунгу Парижской коммуны «Ни бога, ни господина», трансформировалась в более абстрактное послание «Ни того ни другого ни другого». Но если в первоначальной редакции просматривались аллюзии на отрицание природы в новейшей философии (например, у Тимоти Мортон), то итоговый вариант подрывает монополию на исключительно теологическую или философскую интерпретацию, поскольку в нем также просматривается дадаистская абсурдизация любых утверждений и отрицаний.

Максим Спиваков,
«Делакруа в Морокко»,
2014



Можно заметить, что ряд предыдущих работ Максима Спивакова вписывается в стратегию иконоборчества — например, перевернутый (и ниспровергаемый) готовый образ «Пирамиды капиталистической системы» на выставке «Президиум ложных калькуляций» («Пакет «Пирамида». Проект мерчандайзинга», 2012). Или текстовая работа, представляющая комментарий к

работам других участников выставки «Больше десяти» («Работы, представленные на выставке», 2013). Или переведенный на тамазигхт отрывок из дневника Делакура, помещенный вместо изображения в качестве деколониального протеста против экзотизации на выставке «Десять тысяч уловок и сто тысяч хитростей» («Делакура в Марокко», 2014).

Вместе с тем обращенная к экономии образов «1/2» сама становится образом, в котором наряду с концептуальным замыслом вступают в работу пространственные, пластические и визуальные параметры. Непрозрачности образа, скрывающего от нас подлинное событие, противопоставлена прозрачность хрупких объектов-конструкций — стеклянных панелей, зафиксированных с помощью бетонных блоков и аскетично дополненных то абстрактными росчерками зеленого спрея, то вырезанными овалами для лиц в духе фотографической тантамарески. Как заметила Сонтаг, «это неизбежно, что все больше и больше искусства будет создаваться таким образом, чтобы конечным результатом стала фотография»¹². Впрочем, прозрачная тантамареска препятствует главному симптому современных выставок — тому, чтобы сделать в ней селфи, как бы намекая на необходимость другого (второго) для производства образа и, стало быть, потребления искусства. И вместе с тем, упраздняя оппозицию видимого изображения и скрытой за ним реальности, она с предельной ясностью обнажает наши собственные условия существования, в которых стерильное выставочное пространство способно превратиться в подмостки истории.

Примечания

1. Луначарский А. За советскую фотографию // *Советское фото* № 1 (1926).
2. Сонтаг С. О фотографии. Перевод с английского Виктора Голышева. М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2013. С. 18–19.
3. Сонтаг С. О фотографии. С. 40.
4. Насколько мне известно, Максим Спиваков практически не занимается фотографией в повседневной жизни. В этом смысле нельзя не усмотреть определенную связь между его жизненной и художественной практиками, хотя, по мысли Барта, произведение «создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется». Барт Р. Смерть автора // *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1989. С. 387.
5. Сонтаг С. О фотографии. С. 232.
6. К примеру, Матисс в эскизах для Капеллы Четок в Вансе изображает Марию и Христа с пустыми овалами лиц и контурами фигур, намекающими на невозможность представить их и одновременно открытость любому представлению.
7. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму: новый живописный реализм. М., 1916. С. 3.
8. Бюргер П. Теория авангарда. Перевод с немецкого Сергея Ташкенова. М.: v—a-c press, 2014. С. 79.
9. Картина Ньюмана «Кто боится красного, желтого и синего IV» (1969–1970) из собрания Национальной галереи в Берлине в 1982 году подверглась нападению 29-летнего студента, увидевшего в ней «искажение флага Германии». В 1986 году от многочисленных порезов ножом пострадал другой вариант — «Кто боится красного,
- желтого и синего III» (1967) из собрания Городского музея Амстердама.
10. Штейерль Х. В защиту плохой картинки // 1-я Уральская индустриальная биеннале. Ударники мобильных образов. Сост. Екатерина Деготь, Космин Костинас, Давид Рифф. Каталог выставки. Екатеринбург: ГЦСИ, 2010. С. 84.
11. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве // *Художественный журнал* № 69 (2008). С. 18.
12. Сонтаг С. О фотографии. С. 198.

СВЕН ЛЮТТИКЕН
МОНОТЕИЗМ À LA MODE

Призрак бродит по миру — и, невзирая на попытки реанимировать коммунизм, это призрак религии. После того, как было так много провозглашено по поводу конца идеологий и предполагаемого конца истории, после 1989 года критика триумфировавшего капитализма часто принимала откровенно религиозные формы. Несмотря на то, что религия регулярно критиковалась левыми за фундаментальную анисторичность ее мировоззрений, этот факт никогда не мешал ей являться важной исторической силой. Но говорить о «религии» как таковой значит следовать упрощениям тех атеистов, для которых все религии означают только одно — а именно непросвещенность. С чем именно мы сталкиваемся в очевидном возвращении религии?

В хаотических переменах после распада Восточного Блока, а еще в большей степени после 9/11 часто доминировали монотеистические «авраамические» религии: иудаизм, христианство, ислам. Для атеистов последний больше других стал синонимом зловещей, фундаменталистской природы религий как таковых, а в особенности монотеизма с его нетерпимым ядром («Да не будет у тебя иных богов»). С другой стороны, и что достаточно странно, некоторые воинствующие антиисламистские агитаторы заявляют, что ислам не является по-настоящему религией, а есть якобы замаскированная под веру агрессивная идеология¹. Так или иначе, многие, похоже, согласны с заявлением как христианских, так и исламских и иудаистских фундаменталистов, а именно с тем, что они представляют сущность их соответствующей религии и говорят от ее имени единственным подлинным голосом. В этом и состоит истинный триумф фундаментализма: что даже те, кто заявляют, что ему противостоят, соглашаются с его основополагающим (и несостоятельным) притязанием. Под видом возвращения к истокам своей религии, ее ядру, фундаменталисты вычеркивают столетия экзегезы и оспаривания, обогащения и поливалентности. Если и мы примем это за данность, тогда религия и в самом

деле будет окончательно переделана фундаменталистами, начинающая с Хомейни и заканчивая Пэтом Робертсоном.

Александр Бренер.
Знак доллара
на картине
«Супрематизм»
Казимира Малевича
в Городском музее
Амстердама, 1997



Какова роль, или возможные роли, искусства во всем этом? Часто современному искусству предписывается миссия критики, а именно комментирования и вмешательства в новые «войны образов». Тем не менее подобная концепция остается скорее внешней, если при этом не подчеркнуть, что эстетике так и не удалось избавиться от теологии, и наоборот; что искусство всегда было вовлечено в войны образов, и что эти войны никогда не были исключительно светскими; и что мы скорее имеем дело с разветвляющимися и множественными историями иконоборчества, в которые вплетены как современный фундаментализм, так и современное искусство².

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЖАБЫ

Одним из ироничных последствий секуляризации Европы начинающей с 1960-х годов, в которой произошел массовый исход из католических и протестантских церквей, было то, что это послужило на руку консерваторам, реакционерам и фундаменталистам, то есть именно тем, кто представляют собой все то, чем эти «выходцы» были больше всего возмущены³. Здесь приходит на ум известная ремарка Греты Гарбо в роли Ниночки одноименного фильма Эрнста Любича 1939 года, когда ее спросили о последних новостях из Москвы: «Массовые судебные процессы

были большим успехом. Русских будет меньше, да лучше». Также и для папы Бенедикта XVI, выход из церкви плохих «современных» католиков был хорошим известием. Церковь становилась лучше, чище, незапятнанной светской современной культурой. В этом смысле «возращение религии» в конечном итоге означает отступление, оборонительное замуравывание, сильно отличающееся, к примеру, от послевоенных попыток сформировать современное религиозное искусство, в котором уговорили принять участие таких атеистических модернистов, как Матисс и Ле Корбюзье.

С другой стороны, ангажированный, политизированный авангард осуществлял атаки на организованную религию. Богохульство стало второй натурой сюрреалистов, а после Второй Мировой Войны более молодое поколение богоемных художников и интеллектуалов переняло у них эстафету. В 1950 году группа, входящая в состав движения Леттристов, потревожила пасхальную службу в соборе Парижской Богоматери, живая трансляция которой шла по телевидению. Выбрав подходящий момент, один из заговорщиков, одетый как монах-доминиканец, начал прокламировать текст, который на церемонии, посвященной воскресению Иисуса, едва ли мог быть более шокирующим:

Я обвиняю Католическую Церковь в мошенничестве,
Я обвиняю Католическую Церковь в заражении мира ее
похоронной моралью,
Она — гноящаяся рана на разлагающемся теле Запада.
Воистину говорю вам: Бог — мертв,
Нас тошнит от мучительной тупости ваших молитв,
Ибо ваши молитвы были сальным дымом над полями
сражений нашей Европы⁴.

Этот инцидент увеличил напряженность между умеренным и радикальным крыльями Леттристского движения Исидора Изу, которая в конечном итоге привела к основанию Леттристского

интернационала рядом радикалов. В свою очередь, после объединения с несколькими другими фигурами и микродвижениями, он оформился в Ситуационистский интернационал (СИ). Атаки на религию, в особенности на христианство — доминирующую религию на Западе — оставались важной составляющей теории и практики Леттристов/СИ, который Ги Дебор все более выстраивал к марксистской линии, представляя СИ как новое воплощение Первого интернационала и посвящая его свержению гиперкапиталистического Общества Спектакля. Любому серьезному противостоянию этому обществу религия может только воспрепятствовать; в конце концов, согласно Марксу, цель состоит в том, чтобы сорвать «мистическое покрывало», скрывающее от нашего взгляда подлинную природу производственных отношений и эксплуатации⁵.

Леттристы Мишель Мурр, Серж Берна и Гилен Марбе в полиции после акции в Соборе Парижской Богородицы 9 апреля 1950



Во время протестов мая 1968-го, частично вдохновленных СИ, некоторые из лозунгов восставших студентов были кощунственные и иконоборческие с удвоенной силой. «A bas le scarpaud de Nazareth», «Долой жабу из Назарета», гласил один из слоганов — как бы предворяя небольшой скандал 2008 года, когда Папа и местные католики выступили против скульптуры Мартина Киппенбергера, изображавшей распятую на кресте карикатурную лягушку, выставленную в Музее в Больцано

(Южный Тироль, Италия)⁶. Этот случай в который раз настроил догматичную церковь против дерзкого и вздорного современного искусства — но разве не является такой иконоборческий жест, как Киппенбергера, неотъемлемой составляющей истории монотеизма? Надо отметить, что термин иконоборчество

«Долой жабу из Назарета», 1968.
Граффити в Париже



часто употребляется достаточно широко, характеризуя различные жесты осквернения, которые не всегда имеют религиозный контекст; и все же многие, казалось бы, светские акты иконоборчества могут быть рассмотрены как продолжение и радикализация религиозного иконоборчества. Можно ли сохранить четкое разделение между светским, критичным искусством и антисовременной религией? Не является ли монотеизм сам по себе машиной профанации?

ИКОНОБОРЧЕСТВО: МОДЕРНОЛОГИЯ

Беспорядки и протесты, вызванные датскими карикатурами на пророка Мухаммеда, отразили гнев (каким бы манипулированным он ни был) не только по поводу карикатурного содержания, но и того, что Мухаммед был вообще изображен. В конце концов, это же нарушение запрета на изображение пророка, который уходит своими корнями в толкование определенным образом моисеевского запрета на идолопоклонничество. Современные «войны образов» представляют собой новую волну монотеистической идолопоклоннической критики,

увековеченной во второй заповеди Исхода 20:4, запрещающей кумира и «никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Далее это уточняется во Второзаконии 4:15–19, где израильтянам напоминает о том, что они «не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь на горе Хориве из среды огня», и что изображения людей и животных следует избегать, так как это может привести к «развращению», к поклонению этим изображениям (схожая опасность кроется и в солнце, луне и звездах).

Густав Доре, «Моисей разбивает скрижали Закона», 1866



По существу здесь содержатся два запрета: нельзя изображать Бога и во избежание идолопоклонства нельзя изображать живые существа (и планеты). А первая ошибка, или грех, тоже идолопоклонство. Идолопоклонство это не только поклонение ложным богам, но и поклонение Яхве как образу. Изображение как таковое становится ложным богом⁷. Вначале поклонение другим богам в действительности являлось искушением; впоследствии, когда это уже не представляло опасности, идолопоклоннические тенденции внутри монотеистического иудаизма считались определенным риском. На практике масштаб производства изображений и способ их применения на протяжении веков широко варьировались в иудаизме, христианстве, и — в несколько меньшей степени — в исламе. Христианская

доктрина боговоплощения смягчила запрет на изображение Бога и его созданий; Бог стал человеком, слово стало плотью и, таким образом, позволило изображение. Разумеется, византийские иконоборцы и протестанты возражали, что такие изображения по-прежнему могут служить идолами, иногда добавляя, что изображения Христа отображают только одну из его двух ипостасей — физическую, но не божественную⁸.

В Исламе страх возвращения к ширк (shirk), то есть «приравниванию» других божеств или сил к Богу, выразился в довольно радикальном запрете на тасвир (tasweer), то есть на изображение, которое может питать подобное идолопоклонничество. Тогда как Коран ссылается на Золотого Тельца, гораздо более конкретные указания против производства изображений можно найти в более позднем Хадисе, высказывании, приписываемом пророку⁹. Несмотря на то, что современные западные, а также исламские идеологи стараются представить Ислам монолитным, запрет на изображение самого Мухаммеда был предметом сменяющих друг друга волн радикализации и послабления. Он не являлся таким универсальным, как заявляют некоторые современные идеологи, что подтверждается наличием довольно значительного количества старинных миниатюр. Подавление подобных нежелательных исторических сложностей позволяет фундаменталистам создавать манихейскую дихотомию между Исламом и идолопоклонническим Западом — новой джахилии (jahiliyya). Этот дискурс может быть также рассмотрен как более радикальная форма христианской критики западной культуры.

Римская империя являлась для христиан образцом идолопоклоннического общества. Особенно осуждались Тертуллианом в его *De Spectaculis* («О зрелищах») римские зрелища, как яркий пример *eidolatreia* (идолопоклонничества). Одержимость римскими зрелищами и декадентство культуры конца XIX и начала XX вв., начиная от картин Жерома и Альма-Тадемы и заканчивая кинопроизводством, указывало на то, что современное

общество могло быть своеобразным возвращением Рима — триумфом идолопоклонничества, замаскированного христианской риторикой. Тем не менее, христианская критика капиталистического Нового времени все больше вытеснялась светским дискурсом, происходящим из Просвещения, хотя и видоизмененным и выходящим за их рамки, но сформировавшимся под влиянием его монотеистических корней.

В тексте «О культе богов-фетишей» (1760), который отражает трансформацию монотеистических топосов в инструменты светского критицизма в эпоху Просвещения, Шарль де Бросс утверждает, что выявил самую примитивную форму религии, содержащую первые рудиментарные ростки идолопоклонничества: фетишизм, или поклонение произвольным объектам, нежели статуям или рукотворным образам. Несмотря на то, что эпоха Просвещения подвергла религиозные догмы критике с открытым концом, это противопоставление догмы и критики не должно затмевать тот факт, что жест «раскрытия» богов как идолов и устоявшихся истин как суеверий по сути один и тот же, и что монотеистический дискурс о языческой религии представлял собой зарождающуюся форму критики — критику идолопоклонничества, трансформированную современной критикой религии и общества¹⁰. Религиозный догматизм уже содержал элементы критики; критика, в свою очередь, решающим образом зави-

Могила Теодора
Адорно во
Франкфурте-на-
Майне



сит от догмы. В письме, написанном вскоре после смерти Теодора В. Адорно, в котором Макс Хоркхаймер пытался объяснить, почему его друг не был похоронен согласно еврейским обычаям,

он утверждал, что критическая теория была основана на Второй Заповеди — на запрете изображения Бога или, в более фундаменталистской интерпретации, на запрете изображения любых живых существ¹¹. Другими словами, современная критическая теория анализировала фашизм и культурную индустрию и противостояла им как новейшим формам идолопоклонничества.

Несмотря на то, что замечание Хоркхаймера явно было сделано в исключительно эмоциональных обстоятельствах, современная критика репрезентации и в самом деле является по многим параметрам трансформацией монотеистического дискурса об идолопоклонничестве. Священная заповедь поспособствовала развитию сомневающегося и критического мышления, которое в конечном итоге обратилось против самой догмы. Начиная от де Бросса до Маркса и далее, понятие фетиша как примитивного предшественника идола имеет свои корни в монотеистической критике идолопоклонничества. Как известно, Маркс превратил африканского протоидола де Бросса в капиталистический товарный фетиш, столь же иррациональный и мистифицирующий¹². При этом в отличие от «идола» в монотеизме, такой фетиш является скорее предательством того, чем подлинное человечество могло бы быть, а не преступлением божественного закона. Между раннехристианской обличительной речью Тертуллиана в «О зрелищах» и марксистским трактатом «Общество спектакля» Ги Дебора все же лежит огромная разница, несмотря на то, что последний, хотя и не напрямую, находится в долгу у первой.

ПРОФАНАЦИИ ИСКУССТВА

Иконоборчество — это профанация в действии. В современной теории противопоставление священного и профанного вышло на передний план в конце девятнадцатого и начале двадцатого века, когда фокус в религиозных науках и антропологии

сместился с верований и мифов на религиозные практики, поведение, исполнение мифа и на ритуальный и социальный аспекты религии — развитие, связанное с именами Робертсона Смита и Эмиля Дюркгейма и его школой. Как время, так и пространство стали рассматриваться радикально отделенными друг от друга: мирское время находит свою противоположность в священном времени мифа, которое актуализировалось в ритуалах, а мирское пространство находит свое дополнение в священном пространстве мест отправления религиозного культа¹³. Такие противоречия касались практически всех обществ. Только на Западе время становилось все более гомогенным. То же происходило и с пространством по мере того, как соборы все чаще стали посещаться из историко-художественных, а не религиозных целей — образ, увековеченный Э. М. Форстером в главе «Санта-Кроче без путеводителя» романа «Комната с видом на Арно» (1908).

При этом нарративы о поступательной и линейной секуляризации весьма сомнительны. В 1930-х годах Жорж Батай отчаянно пытался создать новые мифы и ритуалы, которые могли бы противостоять привлекательности нацизма с его технократическим одурманиванием мира. Не все виды ресакрализации принимали удобно регрессивные, архаизирующие формы. Через несколько лет после Батая Адорно и Хоркхаймер пришли к заключению, что в капиталистических и демократических обществах Просвещение тоже возвращалось к мифу — из-за усиливавшегося сокращения *ratio* к простой «целенаправленной рациональности», то есть рациональности, заинтересованной только в технократической эффективности. И разве Маркс уже полемически не описывал товар как фетиш, наполненный «богословскими капризами»? Батай рассматривал товары как воплощение профанации, как чисто полезные, «посюсторонние» блага, которым было отказано в священном ритуале подношения — потлаче с его бессмысленным уничтожением даров, выводящем их из области мирского¹⁴. (Загадочный бюллетень

Леттристского интернационала 1950-х годов также носил название *Потлач*.)

Однако, как в последние годы утверждает Джорджо Агамбен, полная профанация может также совпадать с сакрализацией¹⁵. Агамбен обратил внимание на латинский термин «sacer», который может относиться как к чему-то возвышенному, обращенному к богам, так и описывать кого-то, кто был проклят и изгнан из общества. Не является ли товар, обладающий как будто автономной меновой стоимостью, чем-то, что находится по ту сторону повседневной жизни? Не является ли потребительная стоимость товара внеэкономическим излишком? В современной экономике, как утверждает Агамбен, все, что производится — включая человеческое тело, язык, сексуальность — все перемещается в некую отдельную сферу, которая, как ни парадоксально, охватывает все существование. Это — сфера потребления, которая отличается от пользования. Потребление — это зрелище пользования. «Если профанировать означает возвращать в общее пользование то, что было перемещено в сферу сакрального, тогда капиталистическая религия в своей экстремальной фазе стремится к созданию чего-то абсолютно непрофанируемого»¹⁶.

По следам романтизма, современное искусство девятнадцатого, а также двадцатого века предпринимало попытки «переоколдовать» или ресакрализовать мир. Задолго до довольно корпоративного «современного религиозного искусства» послевоенных годов, художниками, начиная от Каспара Давида Фридриха до Поля Гогена, было предпринято множество попыток придать их картинам функцию алтарного полиптиха — чтобы создать новое христианское искусство. То, что подобные проекты потерпели неудачу, и иначе быть не могло, для исторического авангарда было само собой разумеющимся, но, тем не менее, при всех их неумолимых атаках на организованную религию, сюрреалисты и различные группы Жоржа Батая (в особенности Акефал) пытались создать новые мифы, новую ауру.

Во многих отношениях такие движения авангарда были формой радикального романтизма, создавая диалектику иконоборческой профанации и мистификации, переколдовывания. Как ни заблуждались Бретон и Батай по поводу возможного поля действий в годы между двумя мировыми войнами, их отказ от подчинения какому-либо одному линейному сценарию заслуживает внимания. Искусство всегда в той или иной мере влечено в свой товаризованный и квазисвященный статус. Для современного искусства критика ауры сегодняшних образных товаров, включая и те, которые производятся подкованными в СМИ религиозными фундаменталистами, может являться важной иконоборческой задачей. Тем не менее, это не значит, что искусство способно когда-либо достичь статуса чистой «профанации».

Среди наиболее успешных и важных послевоенных проектов, которые поставили искусство на службу сакрального, попутно (наоборот) сакрализируя искусство, можно выделить внеконфессиональную часовню Ротко в Хьюстоне (1971) — часовню религии, которая не существует, чистой религиозности без догмы и без особого конкретного содержания и убеждений. Часовня была сделана по заказу меценатов Джона и Доминики де Менил. В 1974 году их дочь Филиппа и ее муж, торговец искусством Хайнер Фридрих создали фонд Диа, посвященный крупномасштабным проектам таких художников, как Уолтер де Мария и Дональд Джадд. После того, как они обратились в суфизм, мистическую форму ислама, пара также поддерживала различные религиозные проекты через Диа, такие, как мечеть на улице Мерсера в Нью-Йорке, оформленную лампами Дэна Флавина¹⁷.

Несмотря на то, что Флавин едва согласился на такую реконтекстуализацию своей работы, сочетание минималистской эстетики и аскетической религиозности, созданное Фридрихом и де Менил, наводит на размышления. Это, конечно же, не означает, что можно приравнивать белый куб и мечеть, равно как белый

куб и церковь или часовню. Возможно, самый продуктивный подход, помимо одинаково обреченных альтернатив безудержной сакрализации или чистой профанации современного искусства, может заключаться в том, чтобы рассматривать искусство как поле, которое имеет уникальное положение для изучения и вмешательства в диалектику профанации и (ре)сакрализации.

Перевод с английского Марии Муштриевой.

Примечания

- Впервые опубликовано в *Dumbadze A., Hudson S. (eds.) Contemporary Art: 1989 to the Present*. Malden: Wiley-Blackwell, 2013. Слегка сокращенный перевод публикуется с разрешения автора.
1. См., напр., высказывания голландского антиисламского популиста Герта Вильдерса и его приспешника Мартина Босма: <http://www.depers.nl/binnenland/262089/Islam-is-geen-godsdiens.html>.
 2. См. также мою книгу «Идолы рынка: современное иконоборчество и фундаменталистское зрелище»; *Idols of the Market: Modern Iconoclasm and the Fundamentalist Spectacle*. Berlin: Sternberg Press, 2009.
 3. Здесь нужно отметить необходимость различать эти термины: если обобщить, консерваторы, можно сказать, противопоставляют нововведениям и извращают традиции, тогда как реакционеры активно пытаются повернуть время вспять, хотя и не в такой степени, как фундаменталисты, которые пытаются восстановить чистоту религиозных первоначал. Католицизм не поощряет фундаментализм в строгом смысле слова; столетия, потраченные на толкования и богословское творчество, являются настолько неотъемлемым элементом католицизма, что сложно их вычеркнуть и остаться при этом католиком. Это было бы равносильно принятию протестантизма, ветви христианства, гораздо более склонной к фундаментализму. Хотя это не означало бы отрицания того, что у современных католических реакционеров много общего с протестантами-фундаменталистами.
 4. Текст прокламации и английский перевод из http://en.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame_Affair. См. также *Marcus G. Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. London: Faber & Faber, 1989. P. 279–322.
 5. В главе «Капитала» «Товарный фетишизм и его тайна» Маркс пишет о «mystischer Nebelschleier», в переводе буквально означающей «мистическая вуаль из тумана». В английском переводе фразу часто сокращают до «мистической вуали» («mystical veil»), в то время как одно популярное издание переводит ее просто как «вуаль»: *Marx K. Capital: A Critique of Political Economy, volume I*, trans. Ben Fowkes. London: Penguin, 1990. P. 173.
Прим. пер. В русском переводе — «мистическое туманное покрывало», в *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Издание второе. М.: Издательство политической литературы, 1955–1974. Том 23. С. 90.
 6. См. фотографию граффити 1968-го года на странице 56 книги *Viénet R. Enragés and Situationists in the Occupation Movement, France, May '68* (1968). New York: autonomedia, 1992. По репортажам по случаю Киппенбергера см. напр. *Siddique H. Pope Labels Crucified Frog Sculpture Blasphemous // The Guardian*, August 28, 2008; *Jones J. Vatican Needs More Faith In Modernism // The Guardian*, September 1, 2008.
 7. *Bevan E. Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*. London: George Allen & Unwin, 1940. P. 39.
 8. Марк Де Кесел проанализировал последствия доктрины боговочеловечности с особой убедительностью; см., например, *De Kesel M. The Image as Crime: On the Monotheistic Ban on Images and the «Criminal» Nature of Art // Hlavajova*

- M., Lütticken S., Winder J. (eds.) The Return of Religion and Other Myths: A Critical Reader in Contemporary Art. Utrecht: BAK, 2009. P. 98–116. О Реформации и ее последствиях, с особым вниманием к лютеранской доктрине и практике, см. Hoffman W. (Hg.) Luther und die Folgen für die Kunst. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1983.
9. Naef S. Bilder und Bilderverbot im Islam. München: C. H. Beck, 2007. S.11–22.
 10. Халберталь и Маргалит выделяют следующую «цепочку критики религии»: критику идолопоклонничества монотеистическими религиями, критику народной религии религиозным Просвещением, критику религии в целом со стороны светского Просвещения и, наконец, критику идеологий. Halbertal M., Margalit A. Idolatry, trans. Naomi Goldblum. Cambridge: Harvard University Press, 1992. P. 112.
 11. Horkheimer M. Brief an Otto O. Herz, 1. September 1969 // *Gesammelte Schriften Band. 18: Briefwechsel 1949–1973*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996. S. 743.
 12. См. главу «Товарный фетишизм и его секрет» в Маркс К. Капитал: критика политической экономии // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Том 23. С. 80–93. Хартмут Бёме отслеживает запутанную историю понятия фетишизма и его постепенную «универсализацию» в Böhme H. Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek: Rowohlt, 2006.
 13. После Второй мировой войны Мирча Элиаде сократил этот подход до сравнительно схематичной, но влиятельной модели.
 14. Bataille G. La Notion de Dépense (1933) // *La Part Maudite, precede de La Notion de dépense*. Paris: Minuit, 1967. P. 23–45.
 15. Труды Агамбена, которые сочетают импульсы Дебора и Вальгера Беньямина, среди прочих, подвергались критике за тенденцию «видеть криптотеологический подтекст в каждом феномене» и за создание несостоятельных аналогий вместо того, чтобы устанавливать конкретные исторические связи или писать связную историю идей. Тем не менее, монтажи феноменов, отдаленных во времени или по контексту, незаменимы, если мы хотим выйти за рамки истории как серии хронологически расположенных картин, каждая из которых отображает внутренне согласованную и закрытую культуру.
 16. Агамбен Дж. Профанации. Перевод с итальянского Константина Токмачёва под редакцией Бориса Скуратова. М.: Гилея, 2014. С. 89.
 17. См. Keefe A. Whirling in the West // *Bidoun* no. 23 (2011), доступно по <http://www.bidoun.org/magazine/23-squares/whirling-in-the-west-by-alexander-keefe/>. После реструктуризации фонда Диа в середине 1980-х мечеть на улице Мерсера была закрыта. Ее позднейшая, меньшая версия стала в какой-то момент домом для Имама Рауфа, знаменитого инициативой так называемой «Мечеть у Граунд Зеро».

КРИСТИНА ФОН БРАУН
СИМВОЛ КРЕСТА И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ
В АНТИСЕМИТИЗМЕ

Крест — это центральный символ христианского учения о жизни и страданиях Христа, и, что интересно, он также возникает как символ — хотя и измененный — в национал-социализме. Это неудивительно. Крест является одним из многих элементов «политической религии» — термин, который Эрик Фёгелин изобрел в 1930-х годах. Только обратившись к длинной истории этого символа, в полной мере осознаешь, что привлекательность свастики для многих людей основана на христианской традиции. Следующая цитата из книги Раушнинга, воспроизводящей разговоры с Гитлером, иллюстрирует это: «В Пасху будем праздновать не воскресение Христово, а вечное обновление нашего народа; рождество станет рождеством нашего мессии — героического и вольнолюбивого духа нашего народа. <...> Легко они сменяют свой крест на нашу свастику. Вместо крови своего прежнего Спасителя они будут посвящать празднества чистой крови нашего народа; они примут плоды германской нивы в качестве святых даров и будут есть их в знак вечного единства нации, как прежде вкушали от плоти своего Господа. И когда все это случится, Штрайхер, церкви снова наполнятся. Конечно, если мы этого захотим, если там будет проповедоваться наша вера»¹.

ХРИСТИАНСТВО И ЗРИМОЕ

Прежде чем перейти к разговору об истории символа креста, сначала я бы хотела кратко осветить историю вопроса о зримом в христианстве. В отличие от иудаизма или ислама, христианская доктрина провозглашает идею раскрытия, описанную в последней книге Нового Завета, Откровении Иоанна Богослова. По-гречески откровение — *apokalypsis* (буквально — «раскрытие»), это слово образовано от слова *kalupta*, означающего разновидность шали, и префикса *apo* (со значением «удаления прочь»). Латинская концепция *revelatio* также обозначает

символический акт раскрытия (velum значит «покрывало» или «занавес»). И в иудаизме, и в исламе почитают скрытого бога, который не может быть изображен — таким образом, он остается завуалированным — и с которым верующий не может вступить в прямой контакт. И Моисей, и Мухаммед прятали лица, когда получали божественное откровение. Согласно еврейской Библии «Моисей закрыл свое лицо, ибо он боялся взглянуть на Бога» (Исход 3:6), в то время как Мухаммед, по преданию, почувствовав приближение бога, воскликнул: «Укрой меня». Действительно, в исламской традиции Мухаммед также известен как «Закутавшийся человек» (dūl-himar). В двух сурах Корана он ясно назван как «О закутавшийся» (73:1) и «О завернувшийся» (74:1). Как «религия раскрытия» христианство подчиняется другой логике. Идея раскрытия подразумевает возможность видеть и понимать Истину, то есть тайну бога, нескрытую и в виде Христа, Сына Божьего, «слова, ставшего плотью», сделавшуюся зримой.

Христианская идея раскрытия истины стала определяющим фактором для западного мира. В конце Средних веков Запад был обязан многим новшествам арабскому региону. Это касается медицины и математики, а также многих технических достижений. В некоторых областях, однако, новые изобретения появились на Западе: в частности, часовой механизм, печатный станок и средства изображения, такие, как центральная перспектива, телескоп, микроскоп, а позднее — фотография и кино. В свою очередь, технологии производства часов и книжной печати способствовали появлению многих нововведений в эпоху Возрождения и после нее. То же самое можно сказать о средствах отображения, с помощью которых христианская концепция откровения, или раскрытия, была перенесена из богословия в светскую культуру и научную сферу. В поисках научной истины на Западе изобрели множество оптических устройств, что запустило непрекращающийся поток открытий. Благодаря новым средствам визуализации стало возможным проникнуть в

неизвестные миры и осветить «темные материки». Несомненно, все это имело сексуальный подтекст. Было ли это человеческое тело, природная среда или иноземный материк — объект познания всегда представлялся как женское тело, которое должно было быть лишено девственности и раскрыто науке. Этот процесс раскрытия тайн был отражен в искусстве и литературе, а также в медицинском мире: статуя, которая с 1899 года по сегодняшний день украшает вход в парижскую Медицинскую школу, изображает женскую фигуру, разрывающую на себе одежду. Под ней высечено на мраморе: *la nature se dévoile devant la science* (франц. — природа раскрывается перед наукой).

Луи-Эрнест
Барри. «Природа
раскрывается перед
наукой», 1899
Версия в Музее Орсе



В позднее светское время идея раскрытия истины привела к развитию новых зрительных технологий, таких, как фотография и кино — в связи с этим я хочу отметить, что появление фотографии около 1850 года также знаменует собой начало обнажения женского тела в западной культуре. В течение ста лет с женщин в публичном пространстве сорвали шляпы, длинные юбки, почти всю одежду, скрывающую тело. Сегодня же трудно найти товар или журнал, который не использовал бы обнаженное тело в рекламных целях. Этот стремительный процесс сбрасывания покровов часто понимается как знак женской эмансипации и

свободы. Однако в действительности обнажение женского тела служит для демонстрации власти взгляда и его способности распознавать «истину». Проще говоря, западное представление, что истину можно узреть, неразрывно связано с христианским учением об откровении — и именно в этом контексте я хочу вернуться к истории креста.

СИМВОЛ КРЕСТА

Символ креста встречается почти во всех культурах. В большинстве случаев он символизирует соединение Неба и Земли². Позднее крест приобрел дополнительное значение опосредования между знаком и материальным миром, между символом и симптомом. В Древнем Египте *crux ansata* (лат. — крест с петлей), или анх, был иероглифом, обозначающим жизнь. Копты заимствовали этот знак и дали ему новое значение вечной жизни, как она понимается в христианстве³. Важным исключением из этой совокупности значений является символизация креста в еврейской письменности. Каким бы он ни был, вертикальным или горизонтальным, он просто означает, в соответствии с еврейским фонетическим символом тав, знак или букву. В отличие от христианского креста, он не означает ничего, кроме самого себя. Но тот факт, что этот знак просто символизирует понятие «знака» в религии, в которой бог обнаруживает себя исключительно через буквы письменного языка, также имеет и совершенно трансцендентальный смысл — а это во многом связано с условиями видимого. То, что мирское и трансцендентальное не встречаются (или встречаются только в буквах алфавита), отражает строгое разделение между образным и материальным миром, между божественной вечностью и человеческой смертностью⁴. И именно это лежит в основе еврейского запрета на сакральные изображения (иконоборчества)⁵. В противоположность этому *sēma* (знак) и *sōma* (тело)

сливаются в христианстве. Подобно тому, как Христос есть «слово, ставшее плотью», крест одновременно означает знак и телесность: это символ и в равной мере симптом — и это двойное значение сохранялось на протяжении всей истории креста в христианстве.

В христианстве Страсти Христовы должны быть пережиты каждым верующим, так чтобы он или она могли разделить жизнь Христа и его страдания. Святой Павел достаточно ясно утверждал, что верующий «предан смерти со Христом на кресте <...> Если же мы умерли со Христом, то веруем, что и жить будем с Ним, зная, что Христос, воскреснув из мертвых, уже не умирает» (Послание к Римлянам 6:5–10; см. также Послание к Колоссянам 3). Крест не только означает смерть распятого, но также воскрешение и победу над смертью. Это двойное значение называется «парадоксом креста» и используется в символике креста только в христианской мысли.

ИСТОРИЧЕСКИЙ КРЕСТ

В отличие от персидского или римского, еврейский уголовный кодекс Древней Палестины не включал в себя казнь через распятие. Однако, по свидетельствам Геродота, этот вид казни был широко распространен в других регионах уже в V веке до нашей эры. Это, должно быть, самая жестокая и позорная экзекуция, приводящая к долгой, медленной и чрезвычайно мучительной смерти. В первую очередь к ней приговаривали восставших рабов, и точно таким же было основание для ее частого применения в Палестине. С момента установления римского правления в Палестине (63 г. до н. э.) и почти до самого начала Иудейской войны (66 г. н. э.) все известные случаи распятия в этой исторической области относились к мятежникам и их сторонникам, казненным римлянами. Латинское слово «крест», *crux*, в действительности означает «дерево мученика» или «кол».

Поскольку смерть на кресте считалась особенно постыдной, потребовалось много времени, прежде чем христиане смогли принять его в качестве символа своей веры. Этот концепт впервые появился в четвертом веке, после того, как Константин Великий отменил распятие на кресте как форму уголовного наказания и затем, около 320 г. н. э., учредил христианство официальной религией. Предполагаемое обретение Креста [обнаружение креста, на котором был распят Христос. — прим. пер.] матерью императора, царицей Еленой, впоследствии датированное 328 годом, способствовало переосмыслению его символики. Константин также поддерживал отмену запрета на образы, что является одним из признаков происхождения христианской религии от обнаруживавшего себя в знаках иудейского бога в сторону бога «слова, ставшего плотью».

РАННЯЯ ЦЕРКОВЬ

С постепенным становлением христианской церкви все большее развитие получала идея о том, что Страдания, Страсти и Распятие Христа должны быть поняты как реальные, телесные, земные мучения, перенесенные богом, который стал человеком и был способен страдать. Во времена ранней церкви распятие не изображалось⁶. Христиане все чаще стали рассматривать крест как нечто, что гарантирует вознесение на небо⁷. Это произошло вместе с постепенным изменением значения креста — от смерти к победе над смертью. Вскоре крест стал ассоциироваться с «древом жизни», упоминаемым во второй главе Книги Бытия и предвосхищающим более позднюю идею «плодородного» креста⁸. Что подразумевало «плодородие через дух». Постепенно начали появляться изображения распятия, в иконографии которых прослеживалось стремление показать смерть вместе с воскрешением: крест на таких изображениях украшался растительным или цветочным орнаментом, а также

драгоценными камнями⁹. Первые изображения распятия были созданы в Сирии, предвосхитив споры об иконоборчестве: проблема заключалась в том, следует ли рассматривать сцены изображения Страстей Христовых и мучеников как символические свидетельства или же они должны способствовать тому, чтобы верующий смог разделить смерть и страдания. Этот спор будет позднее возобновлен в рассуждениях о концепции пресуществления [богословское понятие, используемое для объяснения превращения в таинстве евхаристии хлеба и вина в тело и кровь Христа — прим. пер.] в связи с интерпретацией значения гостии [евхаристический хлеб — прим. пер.] и вина во время причастия. К концу VII–началу VIII столетия этот конфликт разрешится в пользу иконофилии. С этого момента изображения событий на кресте, т. е. изображения Страстей, прочно утвердились в иконографии.

Во времена раннего Средневековья еще не выработалось какое-то определенное отношение к этим изображениям, однако уже в XII и XIII веках сцены Страстей Христовых переместились в центр иконографического фокуса¹⁰. Даже храмы — крестообразные строения — представляли собой крест. Касательно этой архитектуры следует иметь в виду, что церковная конгрегация воспринималась как тело Христа. Эта идея получила видимую, окамененную форму в церковном здании. Христианское учение связывало воедино начало мира (Адам) и его завершение (Христос)¹¹. Драматичные сцены страданий на кресте вызвали со-страдание, которое проявилось и в многочисленных видениях, и в движениях самобичевания. Монашеская жизнь истолковывалась как «существование на кресте»: скит и аскетизм считались предварительными формами распятия. Как утверждает Павел в послании к Галатам 5:24: «Те, кто принадлежит Иисусу Христу, распяли свою греховную природу с ее страстями и желаниями». Цезарий Гейстербахский пишет в своей работе «Диалог о чудесах»: «Монах переживает страдания на кресте дважды: в первый раз его внутренняя сущность

подвергается распятию через сострадание к другим, во второй раз внешняя сущность — через усмирение собственной плоти»¹². Постепенно, однако, плоть не только усмиряли, но и возбуждали при помощи крови и страданий. Верующие выжидали знак креста на своих телах раскаленными медными крестами, они носили крест с острыми гвоздями или прибавали себя к кресту¹³. Подразумевалось, что знак должен быть начертан на теле для того, чтобы стать видимым — это сопоставимо с обрезанием в иудаизме, которое скрепляет союз, заключенный между богом и еврейским народом. Здесь, однако, речь шла о союзе Христа и сообщества его последователей, которое постоянно обновлялось посредством активного воздействия креста на страдающее тело верующего. Приравнивание христианского самобичевания еврейскому обрезанию подтверждается тем фактом, что многочисленные отцы церкви и догматики начиная со II века и до Фомы Аквинского в XIII веке пытались растолковать обрезание Христа в христианском смысле, рассматривая обрезание как отправную точку последующих Страстей Христовых¹⁴.

Главным образом в Германии и Италии получила распространение разновидность чувственно суггестивного креста — *crucifixus dolorosus*¹⁵, что было связано с доктриной пресуществления: евхаристические хлеб и вино больше не понимались как символы тела господа, а делали тело господа «присутствующим». Эта доктрина определенным образом подразумевала, что граница между телом Господа и смертным телом становится все более размытой. С одной стороны, Господь стал человеком, гостия и вино превратились в тело и кровь. С другой стороны, тело верующего получало новые духовные измерения. Эта одухотворенность, однако, не имела отношения к загробной жизни, а сводилась к концепции преодоления тела и его смертности посредством самодисциплины. Движение флагеллантов ясно свидетельствует о том, что эта идея связана не с пассивно пережитыми страданиями, а скорее с фантазией о победе над телом.

Обретение власти через страдание объясняет «желание» к самобичеванию, которое характеризовало движение флагеллантов в Средние века.

ФЛАГЕЛЛАНТСТВО

Начиная со второго тысячелетия от Рождества Христова самобичевание плетью, палками или розгами было важным элементом послушания во многих христианских монастырях¹⁶. Оно воспринималось не столько как наказание, сколько как «воспроизведение» Страстей Христовых. Тело верующего стало объектом для «деятельного воплощения» страданий Христа. Таким образом, верующий становился одновременно и истязателем, и мучеником. Но почему же именно после первого тысячелетия нашей эры флагеллантство начало набирать силу? Отчасти это связано с окончательным переходом христианского мира от традиций устного повествования к письменной культуре, или текстуальности¹⁷, а письменная культура подразумевала главенство духа над телом и материальным миром — как раз то, что практиковали великие аскеты. Самобичевание, таким образом, стало своеобразным ритуалом нанесения текста на тело, а плеть и розга — инструментами нового «театра для очей». Если измученное тело Спасителя или мучеников было основой и оправданием иконопочитания в христианстве, то истерзанная и кровоточащая плоть аскета была *tableau vivant* иконофилии.

Из этого следует, что самобичевание и аскетизм едва ли отделимы от споров вокруг иконопочитания или от последующей доктрины пресуществления. Неслучайно самобичевание и аскетизм приобрели значимость в христианской мысли тогда, когда иконопочитание окончательно победило аниконизм. Эта взаимосвязь, в которой крест является наиболее выразительным символом, может объяснить любопытное совпадение между немецкими словами *Mal* (рана или отметина на теле, а также

«раз» и «время») и malen («рисовать»), Zeichen («знак», «открытие») и zeichnen («рисовать», «отмечать»)¹⁸. На христианский мистицизм в Средние века серьезное влияние оказала идея воссоединения с богом посредством погружения в изображение распятого Христа или мученика¹⁹. Как пишет Майстер Экхарт, душа — это не что иное, как «образ бога», и она не может быть отделена от бога: «Если в том живет душа, посредством чего она является образом бога, то душа принесет новую жизнь; и это подлинный союз, который не смогут разорвать никакие силы. Вопреки самому богу, ангелам, душам и всем живым существам, говорю я: неотделима от бога душа, которая является образом бога»²⁰.

«Образ», через который произошло это слияние — так же, как в случае с хлебом и вином — все меньше и меньше воспринимался как символ, а все больше как земная, видимая реальность. Именно эту трансформацию «инсценировали» и прославляли на собственном теле самобичующиеся. Процессии, шествовавшие по Европе со своими «представлениями», в которых иногда участвовали тысячи человек, превратились в массовое движение. Кающиеся грешники в группах, насчитывавших до нескольких сотен человек, в капюшонах и с открытыми кровоточащими спинами, странствовали по городам по нескольку недель. В это время они одновременно отдавали себя «миру» и отрекались от него. По мере путешествия к ним примыкали все новые адепты.

В нескольких регионах, особенно в Италии и Франции, которые впоследствии сохраняют верность Римской церкви, священники и монахи делались предводителями флагеллантских походов. В Северной Европе, напротив, сами участники походов выбирали лидеров. Это движение породило новое, возникшее снизу христианское поверье, что кровоточащие раны должны быть провозглашены подлинным «крещением». Это обеспокоило духовенство и Рим. Несколько лидеров флагеллантов, чье появление предзнаменовало Реформацию и падение Рима, были приговорены и казнены как еретики. Реформация положила конец

флагеллантству — вместе с иконопочитанием — как христианской практике. К тому времени, когда это произошло, идея подавления и одухотворения тела через страдания уже давно перешла из религиозной сферы в сферу светской власти.

ПОБЕДА КРЕСТА НАД ТЕЛОМ

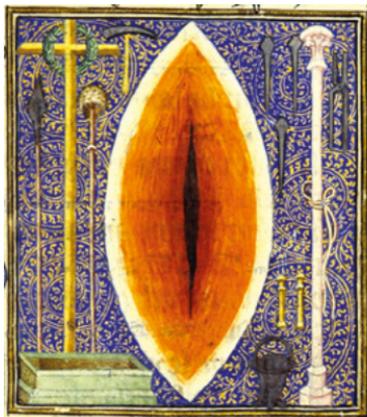
Одновременно с религиозным символизмом креста в светской жизни укреплялся мотив «победоносного креста». Так, уже Константин Великий связывал победу над Максенцием (312 г. н. э.) с видением креста. И с тех пор «знак несокрушимого креста» стало принято считать предзнаменованием победы, как у Григория Богослова²¹. Крест приобрел и дополнительное значение символа светской власти. Короны правителей, эмблемы королей и принцев, скипетры императоров стали украшать изображениями крестов²². Когда в город входил император, перед ним несли крест²³. Он стал эмблемой крестоносцев, а впоследствии — миссионеров, которые шли перед колонизаторами и конкистадорами²⁴. Крест также был обязательным атрибутом судей. Победоносный смысл креста сохранился до Нового времени: в XIX веке на съезде националистических и антисемитских школьных учителей Германии крест символизировал победу над иудаизмом. На месте взорванных башен Всемирного торгового центра первым делом был также воздвигнут крест из обломков. В этом случае он символизировал восстановление сил и мощи Соединенных Штатов после нанесенной раны.

КРЕСТ И ГЕНДЕР

В позднем Средневековье и раннем Возрождении стал очевиден гендерный аспект в символике креста. Я бы хотела продемонстрировать это на примере полемики между медиевисткой

Каролайн Уокер Байнум и искусствоведом Лео Штейнбергом, каждый из которых по-своему толковал изображения распятого Христа. Оба ученых подчеркивали гендерную кодификацию креста, но противореча друг другу в значении пола страдания. На примере ряда средневековых изображений Байнум показывает, что распятое тело наделялось всеми атрибутами женственности: жертвенная кровь Спасителя отождествлялась с женственной кормящей грудью. Такие изображения соответствовали утверждениям таких мистиков, как Святая Екатерина Сиенская: «Нам всего лишь и нужно делать то, что делает дитя, которое хочет молока. Оно берет грудь матери, прикладывает рот, посредством плоти высасывает молоко. Если мы хотим утолить голод, мы должны поступать так же. Мы должны прильнуть к груди распятого Христа, которая есть источник милосердия, и посредством этой плоти сосать молоко. Помня о человеческой природе Христа и его плоти, страдавшей от боли, так же и мы должны пройти через страдание, чтобы напиться молока, источником которого является милосердие»²⁵.

Приписывается
Жану Ленуару.
«Боковая рана
Христа», из
«Псалтиря Бонны
Люксембургской»,
1348–1349



Во многих изображениях раны Господа принимают вид кровоточащей вульвы. Ибо аналогия распятия и материнства позволила воспринимать распятие одновременно как появление на свет и деторождение. Маргарита Уэнская поясняет: «Господь

Всемогущий <...> ты не моя мать и ты больше, чем моя мать <...> Ибо когда пришел час твоих родов, ты был положен на твердое ложе креста <...> и все твои вены, и нервы были разорваны. Истинно, в этом нет ничего удивительного, ибо в один день ты породил целый мир»²⁶.

Многие из этих образов позже появлялись в светском контексте: Марианна с обнаженной грудью на баррикадах во время взятия Бастилии; кормящая грудь Просвещения во времена Французской революции; женщина, распятая на кресте контрреволюции, символизирующая народ во время Парижской коммуны 1871 года. Этот символ использовали нацисты, изображая аллегорическую женщину Germania, распятую вероломным Иудеем.

Штейнберг же, напротив, отсылает к многочисленным изображениям, подчеркивающим мужественность Искупителя. Свою книгу «Сексуальность Христа» он иллюстрирует многочисленными картинками, в которых взгляд зрителя направлен на половые органы новорожденного Спасителя. Иногда центральная перспектива направляет взгляд в эту сторону. Иногда Пресвятая Богородица и Святая Анна указывают на член Иисуса. Но еще важнее, как показывает Штейнберг, то, что многие изображения распятия подчеркивали фаллическую природу распятого. По мере развития сюжета Страстей все больше развивается изображение мужской потенции Христа, что наводит Штейнберга на связь между эрекцией (erection) и воскрешением (resurrection)²⁷. Разумеется, он не подразумевает, что это должно пониматься в сексуальном ключе, а, скорее, прослеживает античное значение фаллоса, перенесенное на образ Христа. В античности фаллос символизировал одновременно власть, плодородие и бессмертие, поэтому его часто можно видеть в захоронениях²⁸. В христианской традиции преодоление смерти происходит через преодоление телесного. Ибо, как продолжает Штейнберг, бог стал человеком именно для того, чтобы одолеть смерть таким образом. Если

Ганс Бальдунг Грин,
«Святое семейство со
святой Анной», 1515



половые органы Иисуса особо подчеркивались в его изображениях в позднее Средневековье и Возрождение, то это потому, что бог, став человеком, принял и его пол. Тем не менее эти изображения имели дело с преодолением пола и сексуальности

Людвиг Круг,
«Христос в терновом
венце с Марией
и Иоанном»,
1510–1532



вообще. Следовательно, половые органы Иисуса нет необходимости скрывать от зрителя, совсем напротив: «Мы можем сказать, что обнаженный Христос Микеланджело — распятый на кресте, мертвый или восставший — подобно обнаженному младенцу Христу, не стыдится, а является буквально и абсолютно “бес-стыдным”»²⁹.

На первый взгляд, толкования Байнум и Штейнберга кажутся несовместимыми. Но по внимательному изучению можно увидеть это положение так — парадокс креста испытывает разделение: части, представляющие страдание, смерть и кровь феминизируются, в то время как воскрешение и победа над смертью становятся маскулинными свойствами креста. Вместе они образуют единое целое — в теле Христа. То же относится к браку, понимаемому как неделимый. Христианство — единственная в мире религия, провозгласившая брак таинством и запретившая развод. С возникновением протестантизма это, конечно, изменилось, но постулат о нерушимых узах между мужчиной и женщиной сохранил свою значимость даже в протестантских и нерелигиозных семьях вплоть до современности.

Обобщая, история креста пересказывает историю «культуры обретения власти» через страдание, и именно эта идея была подхвачена нацистами. Глубинный смысл метафоры распятия стал решающим фактором для «эротизации» политического в национал-социализме, особенно в присущем ему расистском антисемитизме. Из всех «священных войн», берущих истоки в традициях Христианства, эта была без сомнения самой ужасной и насильственной, поскольку вовлекала людей не просто как солдат, но и как сексуальные и эмоциональные создания. Как на сознательном, так и на бессознательном уровнях она вместила все страсти креста и его символики, все пройденные им этапы: культ смерти, культ страдания и мученичества, связанный с культом власти, возвышения и претензией на «высшую духовность». Заявления о «чистоте» крови и расы произрастают из идеи о «духовном превосходстве». Идея «дегенерации» (*Entartung*), концепция «жертвенной любви к Германии» — все эти мифы, глубоко характеризующие псевдорелигиозную сторону национал-социализма, коренятся в учениях и метафорах, созданных христианской теологией. И они распространялись с использованием техник видимого, также берущих начало от христианских доктрин.

Именно эти истоки, по крайней мере отчасти, объясняют воздействие, которое оказывали образы крови и «страстей» на светскую Германию, как на интеллектуалов, так и неинтеллектуалов. Тот факт, что эти идеи были зримы и эротически заряжены, усиливал их силу. Сам по себе эротизм не является политической властью, но он помогает сделать «естественными» политические риторика и представления. Как и религиозные идеи, эротически заряженные образы — будь они даже совсем «рассчитанными» — всегда будут стремиться воздействовать на бессознательное напрямую, обращаясь к «непознанному», «невыразимому» или «тайному». Именно в этом черпают они свою власть.

Перевод с английского Татьяны Ильиной

Примечания

Впервые опубликовано в *Welz C. (ed.) Ethics of In-Visibility: Imago Dei, Memory, and Human Dignity in Jewish and Christian Thought*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015. P. 119–130. Перевод публикуется с разрешения автора.

1. Раушинг Г. Говорит Гитлер. Зверь из бездны. Перевод Дмитрия Гайдука. М.: Миф, 1993. С. 51. Записи Раушинга — это не дословная передача разговоров с Гитлером. Автор приводит их по памяти. Тем не менее историки цитируют их, потому что они с поразительной точностью воспроизводят как особенности речи Гитлера, так и многие его высказывания. В первую очередь это относится к высказываниям о религии, которые слово в слово совпадают с застольными разговорами Гитлера, записанными Генрихом Геймом и Генри Пикером по просьбе Мартина Бормана.
2. *Deren M. Divine Horsemen: The Living Gods Of Haiti*. London: Thames and Hudson, 1953.
3. *Cramer M. Das altägyptische Lebenszeichen im christlichen (koptischen) Ägypten*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1955.
4. *von Braun C. Ist die Sexualwissenschaft eine «jüdische Wissenschaft»? Vortrag zum 50. Jahrestag der Deutschen Gesellschaft für Sexualforschung // Zeitschrift für Sexualforschung 1 (2001)*. S. 1–17.
5. *von Braun C. Das ein-gebildete Geschlecht: Bilderverbot, Bilderverehrung und Geschlechterbilder // Belting H., Kamper D. (Hgs.) Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*. München: Wilhelm Fink, 2000. S. 149–170.
6. *Murray S. C. Kreuz III. Alte Kirche // Theologische Realenzyklopädie 19 (1990)*. S. 726–732, 726; см. также *Dinkler E. Signum Crucis: Aufsätze zum Neuen Testament und zur christlichen Archäologie*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1967.
7. *Murray S. C. Kreuz III*. S. 726.
8. *Murray S. C. Kreuz III*. S. 727.
9. *Murray S. C. Kreuz III*. S. 730; *Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*. Freiburg: Herder, 1916.
10. *Belting H. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin: Mann, 1981; *Young K. The Drama of the Medieval Church, 2 vols*. Oxford: Clarendon Press, 1933.
11. *Reudenbach B. Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude: Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter // Schreiner K., Schnitzler N. (Hgs.) Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. München: Wilhelm Fink, 1992. S. 171–198; *Bandmann G. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin: Mann, 1951.
12. *Caesarius of Heisterbach (1219–1223). Dialogus Miraculorum. Distinction 8, C. 19*.
13. *Köpf U. Kreuz IV. Mittelalter // Theologische Realenzyklopädie 19 (1990)*. S. 732–761, 748.
14. *Steinberg L. The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion (1983). 2nd edition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
15. «Лицо искажено от боли, голова низко опущена, сжавшееся тело так сильно истощено, что ребра

- выступили наружу. Вдобавок оно запятнано каплями крови и отмечено другими следами Страстей Христа, а из ран — особенно из раны в боку — сочится кровь». *Köpf U. Kreuz IV. S. 757.*
16. Историю христианского самобичевания см. в просвещающей книге Никлауса Ларжье, *Largier N. Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung.* München: C. H. Beck, 2001.
 17. *Stock B. The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries.* Princeton: Princeton University Press, 1983.
 18. Связь между немецкими словами *Mal* («метка», «раз», «время») и *Malerei* («живопись») чрезвычайно интересовала Вальтера Беньямина. *Benjamin W. Fragmente, Ausgewählte Schriften, Ästhetische Fragmente (1917) // Gesammelte Schriften, Band 5.* Hg. Rolf Tiedemann and Herrmann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982. S. 613 ff. Слово *Mal*, обозначающее «метку» и промежуток времени (соответствующий, например, трапезе: *das Mahl* — еда), этимологически связано со словом *malen* («рисовать»), которое дословно значит «наносить метку». Кроме того, в христианстве возникла чувственная связь между понятиями *Wundmal* («стигмата») и *Mahl* («пища») или *Heiliges Abendmahl* («евхаристия»).
 19. «В сфере духовного или мистического способность человека к зрительному представлению образа позволяет ему заключить, что бог существует. Потому что нечто может быть узнано только при наличии идентичного образа, а необходимым условием узнавания является определенное взаимоотношение между субъектом и объектом. <...> Согласно первому посланию Иоанна 3:2, в момент спасения подобие и обоожествление в конце концов соответствуют смотрению лицом к лицу («Мои дорогие друзья, сейчас мы дети Божьи, но еще не известно, кем мы станем. Однако мы знаем, что когда придет Христос, мы будем подобны ему, поскольку увидим его таким, каков он есть на самом деле».) Наоборот, созерцание Христа или бога в душе развивает следующую картину: преобладающее созерцание делает их одним и тем же. Это созерцание ближе к духовному, интуитивному узнаванию, чем к постижимому и логически объяснимому». *Crouzel H. Bild Gottes II // Theologische Realenzyklopädie.* Berlin, New York: de Gruyter, 1993. Bd. VI. S. 501.
 20. *Eckehart M. Deutsche Predigten und Traktate.* Hg. und übers. Josef Quint, Zürich: Diogenes, 1979.
 21. *Gregory of Nazianzus. Orationes theologicae.* 45, 21.
 22. *Канторович Э.* Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. Перевод с английского М. А. Бойцова и А. Ю. Серегинной. М.: Издательство института Гайдара, 2014.
 23. *Deér J. Das Kaiserbild im Kreuz. Ein Beitrag zur politischen Theologie des frühen Mittelalters // Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte.* Aarau (Sauerländer), 1955. Bd. 13. S. 48–110.
 24. *Köpf U. Kreuz IV. S. 751.*
 25. Цит. по *Walker Bynum C.* Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion. New York: Zone Books, 1991. P. 96. Глава из книги Байнум, которая отсылает читателя к тезисам

Штейнберга, «Тело Христа в позднем Средневековье: ответ Лео Штейнбергу», не включена в немецкое издание, *Fragmentierung und Erlösung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

26. Цит. по *Walker Bynum C. Fragmentation and Redemption*. P. 97.
27. *Steinberg L. The Sexuality of Christ*. P. 83.
28. *Steinberg L. The Sexuality of Christ*. P. 46.
29. *Steinberg L. The Sexuality of Christ*. P. 24

ЕГОР СОФРОНОВ, МАКСИМ СПИВАКОВ
К КРИТИКЕ НАСИЛИЯ НАД ОБРАЗОМ

Е.С.: В титуле, который дан тобой проекту, «1/2», ты сгустил иконоборческие споры об образе. Каково значение этой формулы? Проблематика, которую ты намеревался адресовать в этом проекте, однако, была много яснее в своей актуальности — иконоборчество. Интуитивно очевидна острота этой проблемы, особенно ввиду реклерикализации и культурной реакции в России.

Несмотря на то, что так называемый «постсветский поворот» и теория образа в искусствоведении работают в академии уже третий десяток лет, я счел, что преломления, которые эти идеи получают в свете политической ситуации в России, делают тематизирующие их усилия насущными.

М.С.: Нам действительно не удастся претендовать на новизну в постановке проблемы, тем более если мы соглашаемся на отсылку (впрочем, вовсе не обязательную) к иконоборческим спорам VIII–IX вв. К сожалению, я разбираюсь в этом не лучше тебя, однако, кажется, в этот период действительно установились некоторые принципиальные положения к постановке проблемы образа, к которым можно обращаться в сколь угодно секулярном рассуждении о его природе и любых формах борьбы с ним. «1/2» в известной мере отсылает к этим положениям. Иконоборцы всегда, как кажется, видят в образе двоякую угрозу для его референта, прообраза. С одной стороны, ввиду омонимичности, «одноименности», и подобия образ угрожает прообразу подменой — заняв его место, такой образ становится идолом. Образ всегда под атакой иконоборцев как идол или его возможность, включая и таких иконоборцев, как Маркс, развенчивавший «перевернутые образы» идеологии и товарные фетиши, подменявшие собой производственные отношения, или Бэкон, проведший опись доновременных идолов. Однако на «идолоборчестве» базируется весь монотеистический проект, и византийские иконопочитатели были не в меньшей мере «идолоборцами», чем их противники. Более того, именно последние и были, по мнению иконопочитателей, истинными идолопоклонниками, не способными в своем идолопоклонстве угледеть за «равноименностью» образа и прообраза их

разносущность. В таком идолопоклонническом иконоборчестве можно уличить и всякий революционный иконоклазм, усматривающий в видимости образов «старого режима» действительную угрозу его возвращения.

С другой стороны, образ, понятый как отличное от прообраза, угрожает его целостности. Если в прообразе содержится нечто, что от прообраза отделимо в качестве образа (и наоборот), прообраз с необходимостью расщепляется надвое. «Невозможно одно отделить от другого, не вводя вместе с тем неприятного разделения», — говорит в диалоге Феодора Студита еретик-иконоборец. В каких в этом случае отношениях оказываются «образная» и «безобразная» части прообраза до и после их разъятия, и какого отношения требует к себе такой образ, если он заведомо соотносится только с одной выделенной частью прообраза? В известной мере к этому режиму иконоклазма приемыкает завет Ленина о «раздвоении единого и познании противоречивых частей его» (который я предлагаю использовать в качестве эпиграфа к выставке), из «Философских тетрадей». Хотя Ленин так увязывал диалектику Гераклита с Гегелем, мы можем попробовать прочесть эту установку как ультраиконоборческую — здесь образ уже не угрожает целостности прообраза, а, напротив, угрожает подменить всегда расщепленный прообраз собственной мнимой целостностью.

Е.С.: Примечательно, как Гегель в «Лекциях по философии истории» трактовал возникновение монотеизма и затем протестантства с присущими им антиобразными вытеснениями как этапы диалектического снятия, то есть повороты, поднимающие дух на более высокую степень развития. Общая логика иконоборческого противостояния воспроизводит метафизическую, по сути, платоническую ценностную схему предпочтения подлинной Идеи ее репрезентациям. Имманентная гегельянской диалектике доктрина прогресса и даже платонической метафизики объясняет во многом ценностное превосходство эстетической абстракции, эллиптической беспредметности, а

также нарочитой текстуальности, легших в основу нововременной эстетики и модернизма, не исключая и постконцептуальной современности. Так, например, в Адольфе Лоосе модернистская аскетическая антиорнаментальность, предшественница «белого куба», кодирует под личиной китча разнообразные вытеснения.

Начиная с выставки «Икононическое столкновение» в 2002 году — спустя десятилетие после конца коммунизма в оставленном им вакууме и год после 9/11 — стало важным ходом в постсветском и посткритическом дискурсе подобное накладывание политики иконоборчества на секулярный рационалистический критицизм, чьи основным жестом по-прежнему является развенчание в культивируемой им герменевтике подозрения — продукт постепенного процесса обмирщения и, по выражению Макса Вебера, «расколдовывания мира» или развенчания его чар. Реанимация интереса к иконоборчеству помешала самим эпистемокритическим скептикам в один ряд с идолопоклонниками. Бруно Латур утверждал, что иконоборцы верили в силу образов больше, чем сами идолопоклонники. По сравнению с фанатическим рвением первых последние якобы лишь ритуалистически воспроизводили внешние обряды. В статье «Почему выдохлась критика?» Латур заявлял, что светский скепсис себя исчерпал, требуя замены на заботу и культивирование хрупкой созидательности вместо недоверчивого подрыва.

В какой мере для тебя постсветская проблематизация рационалистического скепсиса является переосмыслением творческих подходов (коль скоро само словосочетание «критическое искусство» покрылось патиной наивного прошлого)?

М.С.: Не думаю, что нужно спешить во что бы то ни стало подвязать художественную практику к той или иной сложившейся системе мысли. В конце концов, художественное занятие — это в том числе определенная «технология себя», которая может развиваться по какой-то своей траектории, не во всем совпадать с потоками академического знания и не сводиться к форме сложносочиненной иллюстрации или заявлению о принадлежности к

определенному лагерю теоретического знания, будь то «постсекулярная парадигма» или что угодно еще.

Латур сочинил для своего проекта термин «iconoclash» (то, что ты перевел как «иконическое столкновение»), который, по его идее, должен был обозначить более содержательные и сложные формы взаимоотношения с изображением, чем его простое, иконокластическое, разрушение. Однако иконоклазм никогда не сводится только к разрушению образа, поэтому возможно настаивать, как это делает Свен Люттикен, на необходимости отстоять иконоборчество от посягательства со стороны «фундаментализмов». Действительно, монотеистический идолоборческий и иконокластический исток можно обнаружить у всей герменевтики подозрения, включая и критику самой религии, традиции и капитализма. Помимо их непосредственного разрушения, атака на образы как объекты идолопоклоннических культов повлекла за собой их локализацию и сохранение в качестве предметов искусства, выведенных из области культа в «культуру» и потому недоступных для религиозного поклонения. Однако эта операция, преобразование идола в художественный объект, порождает на следующем витке своеобразный секулярный культ высокого искусства, который в свою очередь вызывает против себя новый, модернистский, иконоклазм.

Е.С.: Понимая искусство как частично автономную практику, иные художники, ранее приверженные демистифицирующей критике идеологии, отринув ее как ставшую удобоваримой, товаризуемой, схватываемой; многозначно смещают и сгущают иконическую самоочевидность в надежде, что тем самым загерметизированный художественный объект обретет апотропейческое свойство сопротивления легкой ассимиляции. Смеею обобщить этот поворот на арку десятых: от их начала со вновь обретенной политической субъектностью и даже гражданским пафосом к их концу с печальным подцензурным эллипсисом и меланхолией, одержимой тем вопиющим поправлением, что скрыто за словом «успех».

Проблема образа и восстающее вместе с ней иконоборчество являются не материалом к иллюстрации, а артикулируются как проблемное поле прошлых, настоящих (и будущих) поражений, эпохально длящихся ошибок и неосознанных соучастий.

Категория и институт «искусства» в ключевом трактате теории образа — «Образе и культуре» Ханса Бельтинга (1990) — постулировались как исторически ограниченные, начавшиеся в кватроченто вместе с возрожденческим станковизмом: соответственно, предшествовавшие ему события, эстетические производства, практики и дискурсы вокруг них являлись историей «эпохи до искусства». Тезисы Бельтинга претендовали сместить ценность узкоэстетической категории искусства (и, следовательно, параметров произведения искусства или художественного объекта) более всеобъемлющим и малоисследованным образом, которому при этом приписывалась невиданная ранее власть, власть убеждения и воплощения.

С другого конца шкалы истории эту гипотезу дополнил Дэвид Джослит, утверждая в книге «После искусства» (2012), а также в ряде статей, что так же, как искусство началось в панелях Джотто, так же оно подходит к концу вместе с двойным пришествием позднего капитализма и интернета, и что продуцируемые ими образы — будучи именно образами, а не произведениями — несводимы к традиционным эстетическим категориям и требуют соответственно обновленного аналитического инструментария.

М.С.: Действительно, есть соблазн вслед за рифмой «до/после» усмотреть параллель и между тем, как до крайности мало известно о зачастую причудливых практиках образности в Европе новой эры до иконоборческих споров и тем более до «искусства» и современным, возможно, скрытым за пеленой самоочевидности состоянием образа. Понимание его все более «акеропитического» производства, ускоряющейся циркуляции и форм почитания, вероятно, требует для себя все новых теорий и практик.

В связи с упомянутым тобой Лоосом интересна судьба орнамента в истории образности и иконоклазмов. Рассуждая о миметической способности, Беньямин называет орнамент «учебным курсом по производству подобий» и в том же коротком и крайне энigmatичном фрагменте в связи с орнаментом упоминает монотеистический запрет на производство образов. Орнамент, узор, становится убежищем для изобразительности в аниконических культурах, однако на рубеже XIX и XX веков, действительно, оказывается атакован не только иконокластической теорией Лооса, но и практикой — «Entstuckung» — расчистки фасадов зданий от орнаментального декора. Примечательно, однако, что в развернувшемся в дальнейшем модернистском иконоклазме орнамент, трансформируясь, восстанавливает свои права, развиваясь, в частности, в советском авангарде параллельно с абстрактной картиной. Цикличность и самовоспроизводимость орнамента оказалась созвучна природе машинного производства. Кракауэр исследует общество 1920-х годов, пользуясь метафорой орнамента массы. Возможно, понимание современной политики образа также требует обновленного знания об орнаменте.

Нужно, наверное, оговориться, что выставка ни в коем случае не претендует на разрешение обсуждаемых здесь вопросов, и в самом лучшем случае может считаться попыткой их постановки.

Е.С.: Выставка помещается в Музее Вадима Сидура. Произведения Сидура из собрания Музея подверглись вандализму осенью 2015 года — несколько произведений на библейскую тему были повреждены религиозными активистами. Косвенно цитируя этот эпизод, твоя инсталляция — сайт-специфичная в силу этого обстоятельства — стремится не только осмыслить его причины и политические обстоятельства, но и контекстуализировать его историческую логику на шкалах как временных (от Нового времени и его «до и после» к их релятивизирующему обрамлению), так пространственных (от России накануне четвертого путинского срока к ветхозаветной Палестине).

Это лишь один из дюжины примеров, отзвуков дела Пусси Райот, а до него процесса над Ерофеевым и Самодуровым (2006), процесса Тер-Оганьяна (1998), «Проекта “Бассейн Москва”» (1994). Это свидетельства наступления клерикальной и шовинистской реакции, захватившей неоспариваемую гегемонию. Она сужает ошетилившийся зажим вокруг культурного производства, особенно сильно последние шесть лет.

Немые стеклянные панели, бессубъектные до отсутствия даже намек на отражаемые в них множества, зажатые в бетонные блоки и больше намекающие на гильотины и аутодеструктивную казнь (и кастрацию мною любимую, конечно). В видеонарезке из «Золотого ключика» и «Взятия Зимнего дворца» в постановке Евреинова — насмешка над революционным срывом покровов и антифетишистской демистификацией. А в качестве лозунга негативистская фраза: «НИ ТОГО НИ ДРУГОГО НИ ДРУГОГО». Твоя выставка, может показаться, является в художественном выражении регистрацией совершенного, сокрушительного торжества реакции и диагнозом бессилия прогрессивных побуждений.

М.С.: Сложно не согласиться с этим утопающим в эпитетах обзором положения дел. Кажется, что не в пример революции, у которой, как сообщает песня, есть начало, но нет конца, у реакции, в которую мы погружены, нет ни того ни другого. За предложенными в качестве точки отсчета событиями можно обнаружить предшествующие, и нет основания ограничивать ее географию. В таком случае следует, возможно, признать «совершенное, сокрушительное торжество реакции», понимая такое признание как задаток исторического преобразования и надеяться, что из момента грядущего все это будет выглядеть чудовищным анахронизмом.

ЯРОСЛАВ АЛЕШИН
НЕВИДИМОСТЬ ИЛИ НЕРАЗЛИЧИМОСТЬ

Если попытаться коротко представить систему гегелевской диалектики, к которой — в ее марксистской рецепции — отсылает нас автор эпиграфом выставки, то нам, пожалуй, стоит обратиться к формуле, предложенной Гербертом Маркузе в своей ключевой работе «Разум и революция»: «Конечные вещи — “негативны”, и это их определяющая особенность; они никогда не являются тем, чем могут и должны быть... Сущность конечной вещи — стремление “не быть тем, что она есть”»¹. В этом смысле выставку Максима Спивакова «1/2» можно описать как идеальную машину постгегельянской саморефлексии.

С одной стороны, выступая в институциональном поле искусства, так или иначе служащем надстройкой системы общественного неравенства, художник вынужден действовать в качестве простого производителя визуального и дискурсивного контента. В конечном счете неизбежно инструментализуемого. С другой — как автономный актер, стремящийся к «поддержанию критической субъективности вопреки механизмам власти», он вынужден выстраивать стратегии нераспознавания и ускользания, которые тоже могут быть реализованы двояко. Как стремление к непрозрачности (в форме обманчивой мимики или неконвенционального жеста), и наоборот, как настояние на прозрачности, открывающей взору разума чистый смысл представших перед ним фактов.

Спиваков создал проект о диалектике образа, опирающийся одновременно на раннехристианские полемики между иконофилами и иконокластами, современную критику репрезентации и дискуссии о политике образа, исторические прецеденты радикального утверждения секулярной культуры и текущие дискуссии о пересмотре ее границ. Проект, который мог бы стать примером глубокой вовлеченности искусства в актуальный общественный процесс, включая даже (если принять во внимание место его реализации) проблемы иерархий культурного производства и потребления в контексте социальной топологии города.

Одновременно автор вполне осмысленно выстроил механизмы сопротивления тематизации и символической утилизации своего высказывания. Выставка не посвящена ни одной из перечисленных проблем, хотя и объединяет всех их неким парадоксальным, негативным образом, подчеркнуто отказываясь от любых устойчивых смыслов, могущих быть вмененными ей конъюнктурой и политэкономией момента. В итоге мало кто из тех, кто вовлечен в приведенный выше перечень дискурсов и ситуаций, сможет или захочет узнать себя в качестве ее адресата. Именно это, пожалуй, и составляет подлинный смысл проекта. «Совершенное, сокрушительное торжество реакции», на которое указывает автор, завершая свое интервью, всегда состоит в том, чтобы обеспечить жестам и процедурам критики невидимость или неразличимость.

Примечание

1. Маркузе Г. Разум и революция: Гегель и становление социальной теории. Перевод с английского А. П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2000. С. 102.

Публичная программа

Лекция Екатерины Лазаревой
«Иконоборчество авангарда».
8 февраля

Живописная революция, произошедшая в начале XX века в ряде художественных течений, связана с так называемым «кризисом репрезентации» и открытием беспредметного, абстрактного искусства. Отказ от изображения окружающей действительности, составивший суть модернистского иконоборчества, стал этапом в радикальном переходе к проектированию действительности — авангардному проекту опрокидывания автономной сферы искусства обратно в жизнь. После «исторического авангарда» перспектива продолжения авангардного проекта связывалась с возвратом к реальному, в частности, к работе с образами и политикой репрезентации. Впрочем, актуальные стратегии такой работы обнаруживают черты нового иконоборчества.

Лекция Кристины фон Браун
«Видеть или не видеть. Образ и гендер в иудейской и христианской верах».

19 февраля

Соорганизатор события –
Гёте-институт.

Лекция известного культуролога посвящена сравнению роли образа и роли гендера в иудаизме и христианстве. Проясняются богословские идеи, на которых основаны образ и гендер в двух религиях. Представление о становлении бога человеком и, таким образом, видимым является важным для христианской культуры образа, а иконофилия находится в центре идеи спасения. Если у иконофилии нет того же значения в

иудаизме, это потому, что одна из основных идей этой религии в том, что бог всегда остается невидимым. Фон Браун рассматривает светские и культурные идеи, унаследованные от этих религиозных традиций, и показывает, как современные техники видения, такие, как фотография и кино, повлияли на научную картину мира и современные гендерные отношения.

Лекция Бориса Ключникова
«Материалистическая теология образа».

1 марта

«Материалистическая теология» — проект, полемически сформулированный Славоем Жижекком в тексте «К материалистической теологии». Его следует рассматривать исторически — как симптом, переопределяющий отношения критической теории идеологии и религии в современных политических условиях. Рассматривая «материалистическую теологию» в контексте переосмысления Гегеля, Ключников погружается в дебаты вокруг работ «Позитивность христианской религии» и «Дух христианства и его судьба», развернувшиеся между младогегельянцами и Марксом. Имеет значение и современное понимание сути этих дебатов, их влияние на сложение понятия идеологии у Луи Альтюссера и Славоя Жижека. Как этот контекст влиял на понимание искусства? Как художественная теория начиная с девятнадцатого века мыслила отношения идеологии и теологии?

Круглый стол о проскрипции образа.
Участники: Александр Бронников,
Ольга Бронникова, Максим Спиваков,
Александра Шестакова. Модератор:
Егор Софронов.

7 марта

Лекция Михаила Майзульса
«Ритуалы иконоборчества».

15 марта

Историк-медиевист Михаил Майзульс побуждает к размышлению о политике образа на примере протестантского иконоклазма XVI–XVII вв. Прослеживая аналогии с политической современностью, мы по-новому можем взглянуть на представления о «телесности» поругаемых образов того периода. По каким причинам те или иные точки на каменном, деревянном или бумажном «теле» образа в разных культурах становятся объектами атак?

Концерт группы Malemale Female.
18 марта

«Музыка», будучи не эмансипированной, а свободной изначально, может восприниматься только совместно музыкантами и слушателями, что, однако, не отменяет дистанции между ними. Исполненная на настоящем концерте, она не претендует на статус продукта авторов и исполнителей и ускользает от прав и права.

Об авторах и участниках
публичной программы

Кристина фон Браун
Писатель, кинематографист, профессор Гумбольдтского университета в Берлине. Родилась в 1944 году в Риме. Руководила Центром гендерных исследований Гумбольдтского университета в Берлине. Соруководитель Центра еврейских исследований Берлин-Бранденбурга. Автор более двадцати книг, среди которых: «Вторичные религии. Фундаментализм и медиа» (2016), «Цена денег. Культурная история» (2012); «Вера, знание и гендер в трех религиях писания» (2008); «Существуют ли "еврейское" и "христианское" сексуальные учения? Сексуальность и обмирщение» (2004); «Стремление к обману. Религия, письмо, образ, гендер» (2001, переизд. 2016); «Не я: логика, ложь, либидо» (1985, переизд. 2009). Соавтор, вместе с Беттиной Матес, книги «Завуалированная реальность: женщина, Ислам и Запад» (2007, переизд. 2017). Ее новая книга «Кровные узы. Родство как культурная история» готовится к выходу в 2018 году. Живет в Берлине.

Александр и Ольга Бронниковы
Психоаналитики лакановской ориентации. Александр родился в 1982 году в Долгопрудном. Ольга родилась в 1985 году в Москве. Публиковались в *Логосе*, *Открытой левой*, *Разногласиях*, *Международном психоаналитическом журнале*, *Лаканалиях*, *Фрейдом подполье*, *Художественном журнале* и др. Организаторы инициативы по общению с людьми с психическими нарушениями «Квартира № 2». Живут в Москве.

Борис Ключников
Художественный критик и теоретик искусства. Родился в 1989 году в Москве. Преподаватель кафедры кино и современного искусства РГГУ, института База, лектор Школы фотографии и мультимедиа им. Родченко и Британской высшей школы дизайна. Автор статей по философии искусства, критических текстов и курсов лекций по теории современного искусства. Живет в Москве.

Екатерина Лазарева
Художник, куратор, кандидат искусствоведения. Родилась в 1978 году в Москве. Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, младший куратор Музея современного искусства «Гараж». Автор книг «Борис Орлов», «Виктор Пивоваров» (обе — 2017), составитель хрестоматии «Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933». Живет в Москве.

Свен Люттикен
Художественный критик. Родился в 1971 году в Кемпене. Автор книг «Тайная публичность: эссе о современном искусстве» (2006), «Идолы рынка: современное иконоборчество и фундаменталистское зрелище» (2009), «История в движении: время в эпоху движущегося образа» (2013), «Культурная революция: эстетическая практика после автономии» (2017). Живет в Амстердаме.

Михаил Майзульс
Историк, кандидат наук, преподаватель Российского государственного гуманитарного университета. Родился в 1982 году в Москве. Соавтор книг «Демоны и

грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа» (2011) и «Анатомия ада. Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии» (2013). Живет в Москве.

Глеб Напреенко
Психоаналитик лакановской ориентации. Родился в 1989 году в Москве. В 2016–2017 годах — главный редактор журнала *Разногласия*. Преподаватель по истории и теории искусства в Школе Родченко и институте База. Живет в Москве.

Александра Шестакова
Художественный критик. Родилась в 1993 году в Москве. Постоянный автор портала *aroundart.org*. Публиковалась в *Colta.ru*, *Коммерсанте*, *Художественном журнале* и других изданиях. Живет в Москве.

Malemale Female
Музыкальный коллектив, разрабатывающий тему музыки в сломанном городе и других формах небытия. Исполнители — знатоки своего дела, разночинцы, молодая столичная интеллигенция с нестабильными источниками дохода, самозанятые: Антон Литвинов, Деррик Морган, Дарья Стрелкова, Егор Федоричев.

О художнике

Максим Спиваков

Художник. Родился в 1984 году в Москве. Окончил факультет графических искусств Московского государственного университета печати (Полиграфический институт). Живет в Москве.

Избранные выставки:

«Шоссе энтузиастов», Casa dei Tre Oci, Венеция, Италия, 2012; III Московская международная биеннале молодого искусства, Москва, 2012; «Понедельник начинается в субботу», Бергенская ассамблея, Берген, Норвегия, 2013; «Десять тысяч уловок и сто тысяч хитростей», Meeting Points 7, Москва, 2014; «Детектив», Московский музей современного искусства, 2014.

О кураторах

Ярослав Алешин

Руководитель Музея Вадима Сидура. Родился в 1982 году в Ярославле. Куратор, организатор инклюзивных программ. Живет в Москве.

Егор Софронов

Художественный критик. Родился в 1989 году в Якутске. Редактор *Художественного журнала*. Преподаватель института База. Окончил магистратуру по художественной критике и литературе Школы изобразительных искусств (Нью-Йорк, США) в 2014 году. В 2015–2017 научный сотрудник программы «Полевые исследования» выставочного отдела Музея современного искусства «Гараж». Живет в Москве.

Выставка

Максим Спиваков
«1/2»

Московский музей
современного искусства
www.moma.ru

Музей Вадима Сидура
2 февраля–18 марта 2018
Москва, ул. Новогириевская,
дом 37А

Кураторы:
Ярослав Алешин,
Егор Софронов

Ассистент:
Полина Козлова

Графический дизайн:
Дарья Браженко

Московский музей
современного искусства

Директор:
Зураб Церетели

Исполнительный директор:
Василий Церетели

Первый заместитель директора:
Манана Попова

Издание

Редактор:
Егор Софронов

Оформление:
Textandpictures

Фотографии экспозиции:
Юрий Пальмин

Благодарности:
Алексей Артамонов,
Ксения Бабушкина,
Антон Баранов,
Виктория Бойко,
Астрид Веге,
Елизавета Величко,
Анастасия Голованова



