

Елена Петровская. Философия нового Просвещения. К юбилею философа

Голубович К.,

к. ф. н.,

писатель, переводчик, литературный критик,

редактор издательства «Логос»,

lettera@yandex.ru

1

За годы недавней современности, а современность — понятие радикальное и дрящущее, начинающееся, пожалуй, со времен Просвещения и так или иначе каждый раз утверждающее себя на определенном фоне истории, Елена Петровская стала важным явлением в нашей философии. Она, как и близкие ее поколению люди, учившиеся и сплотившиеся вокруг Валерия Подороги, максимально воспользовалась моментом истории, который раз за разом повторяется в русской жизни и раз за разом теряется во времени, — моментом свободы, который традиционно сопровождается «вестернизацией», когда западный объем идей вновь попадает целиком и в новом виде на русскую почву. В случае Петровской это было принятие импульсов, связанных с современной «теорией», новой философией постструктурализма, которая, конечно, в период власти коммунистического нарратива не могла схватиться, завестись на российской почве самостоятельно. И в данном случае я не имею в виду никакой ущербности отечества — только лишь исторические обстоятельства, когда для того, чтобы усилить какой-то процесс, его нужно «завести» извне. А слово «завести» или «завестись» употребляю, как бы ударяя и в тот его обертон, что присутствует в выражениях «завести часы», «завести мотор». Как только что-то у нас удастся завести, оно дает результаты не только для нас, а для всего мира. Пример тому — 1920-е гг., когда в гуманитарной мысли «завелась» русская формальная школа, которая после большой эмиграции из СССР дала огромный приток новой мысли в университетскую жизнь Америки и Европы, в частности, воспитав структурализм и генеративную лингвистику. Когда в России удалось завести машину немецкой философии и европейского романа, то задалось и творчество таких радикалов, как Достоевский и Толстой, или же можно вспомнить максимальный завод технической и научной мысли в России, поставивший ее науку вровень с мировой. Разработки русской антропологической школы еще не освоены вполне, мы еще не можем до конца узнать всю степень инновативности заведшегося в 90-х механизма обработки мировых данных, но тем не менее, уже кое-что можно сказать. И сказать это в честь Елены Петровской.

Позволю себе начать с крупной цитаты:

«Как бы ни назывались эти новомодные течения, они акцентируют то, к чему подводит нас сам опыт повседневного существования: необеспеченность социальных ролей и профессий, быстрая смена навыков, всеобщая мобильность, устранение границ между работой и досугом, повсеместное внедрение техники, которая стала сегодня естественной

средой обитания для преобладающего большинства людей. Собственно, начало этому кладет промышленная современность, но мы, конечно, не вспоминаем о своих истоках. Совершенно очевидно, что появление и активное внедрение в жизнь технических средств в XIX веке сыграло революционную роль в судьбе современной культуры. Мы живем, осененные этими переменами, не особо задумываясь об их масштабе и последствиях. Между тем перемены настолько серьезны, что бросают вызов самому определению человеческого. Говоря точнее, заставляют пересмотреть место человека в качестве точки отсчета там, где место это представлялось абсолютно незыблемым, а именно в самой сердцевине культуры. Подойти к осознанию границ человеческого можно с самых разных сторон: со стороны экологической борьбы и последовательного отстаивания прав населяющих Землю животных; со стороны все той же техники, которая из протеза человека становится самой его «органикой», причем лишенной индивидуальных свойств; со стороны теории и/или философии, которые давно установили, что нет раз и навсегда данной человеческой природы, но есть лишь представления о человеческом, меняющиеся вместе со сменой общественных укладов и познавательных ориентиров. Но что значит утрата привилегированного места человека и что это влечет за собой, если иметь в виду жизнь именно культуры? Прежде всего, это стремление рассматривать культуру как открытый динамический процесс, когда на первый план выдвигаются отношения, а не устойчивые, окрашенные ценностями формы. Из этой установки сразу же вытекает по крайней мере два следствия. Во-первых, отношения складываются не только между людьми, но вовлекают в себя гораздо большее число явлений и взаимодействий. Мы знаем, что отношения могут складываться по поводу производства, но точно так же они могут выстраиваться и по поводу знаков — того, что составляет специфический язык самой культуры. Это так хотя бы потому, что производство знаков сегодня ни в чем не уступает производству материальных благ (согласно теории знакового обмена, сформулированной Жаном Бодрийяром).

Так начинается работа «Возмущение знака» (2019), за которую Елена Петровская была удостоена премии имени Александра Моисеевича Пятигорского, воплотителя еще одного исторического момента свободы в России из 1960-х, — премии «За лучшее философское сочинение». В той цитате для меня действительно — самое начало, самое первое установление, самый основной контракт с читателем. И мы видим, что речь сразу идет о современности, о ее базовых темах, об обществе, которое возникает в период Большой Перемены и которое постоянно отрывается «от корней» и даже от той укорененной идеи «человечности», что кажется ему уже естественной, для такого человека, который кажется нам естественным, мы будем «пост-человеком» или «новым» человеком. В этом отношении Петровская и стоит на тонкой, волнообразной линии, которая свяжет ее и с Достоевским, и с Чаадаевым, и с Новиковым, и с Тыняновым, и с Мамардашвили — всеми, кто мыслил с учетом этого неколебимого условия, условия новизны, разделения с современностью тех общих точек прохода и турбулентности, по которым она идет. И призыв Артюра Рембо «Мы должны быть абсолютно современными» в этом случае относится к любому типу общества, включая российское.

Но что есть современность? Она очевидно развивается на каком-то фоне. То есть на фоне того, что несовременно, или того, что устарело. Казалось бы, в таком повороте мы можем говорить о современности как о моде. Но мода, в ее радикальной смене, развивается

не просто на фоне того, что устаревает в сезон, а на фоне того, что никогда не меняется. «Система моды», выражаясь словами Барта, возможна только если есть вообще нечто неизменное, например, традиционный костюм, веками существующий уклад, орнамент, где каждый элемент фиксирован, каждый завиток сакрален. Бессмысленно пытаться добавить стихи к утвержденному корпусу текста, бессмысленно пытаться «дописать» Тору, Коран или Новый Завет. И мы могли бы утешиться таким различием, если бы не одно «но». Современность существует не просто на фоне «устаревшего» или «традиционного», у нее есть густая тень, которая играет с ней в странные игры и которую так хорошо впервые наметили два критика «современности» — а критика это и есть дополнительное усилие современности, ее острее — Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно в своей знаменитой «Диалектике Просвещения». Речь идет о насилии. Как показала уже Французская революция, у Просвещения есть оборотная сторона, у разума — двойник, по сути, претендующий на то же самое, что и он. Это не просто «традиционность» прежнего уклада, а поднимающаяся в ответ на теорию мира его контр-теория, которая изображает новый мир либо как воронку утрат, и как следствие зовет назад к истокам (например, Юнгер, Шмидт, Ницше, Хайдеггер), или же требует усилить современность, навязав ее всем (Робеспьер, Троцкий). Эта контр-теория, или теории, со всей ее визионерской точностью отличается от теории современности главным — современность возможна как постоянно и сложно длящееся состояние мира. Контр-теория всегда подразумевает войну.

В «Трактате о политической справедливости» Уильям Годвин именно войну видит следствием неразвитости разума среди людей. Это желание возвыситься над другими — губительное как для монарха, так и для поданных. Война, пишет он, это то, что позволяет деспоту грабить другие народы и держать в подчинении свой. Годвин подводит и основание под принцип равенства — он считает, что при возрастании разума, его действенных сил, люди будут сознательно отказываться от имущества, от слишком большого различия, и войн не будет. Они будут выбирать равенство: *не по принуждению, а по убеждению*. И мир и есть — стратегия равенства, отказа от того, что может возвеличить тебя. Как это по-своему выразит Клаузевиц, мир — это бумажная волокита. Чем больше бумажного шелеста, трения, проволочек, тем уверенней замедляется и сползание в войну. И именно поэтому так важна деятельность «культуры», ее бумажный шелест.

Годвин, как и Клаузевиц, работает с миром, который уже определяет Французская революция. Годвин — один в один: он публикует свой трактат «Исследование о политической справедливости» в 1793 г., а Клаузевиц, воевавший с Наполеоном, работает в шлейфе результатов и последствий революции. Но и тот и другой уже мыслят состояние мира не как просто отсутствие войны, а как некое особое состояние, даже вид деятельности, осознанного выбора, усилия ментального совершенствования, и даже задержки, остановки на чем-то не-важном. И это резко противоречит тому драматическому состоянию мира, когда во всем правит призыв отстоять главное, что уже предполагает войну и ее в себе несет. И это новое состояние мира как деятельности переозначивания важного, усматривания «неважного» как нового в каждом из нас, мира как теории, которая совершается через сложное усилие отказа от еще недавно «самого главного», это и есть удерживание всеобщего равенства, или состояние радикальной современности. Тот же Рембо, который сказал, что мы должны быть «абсолютно современными», ввел в поэтический обиход,

в самый центр высказывания, «собирает вшей», а потом и вовсе отказался от поэзии. «Мир», который мы называем «современным», это тактика скольжения, тактика самоотказа, тактика поиска каких-то особых невидимых для общества зон, которые позволяют длиться и длиться исследования несущественного, солидарность с ним. Но почему? Ибо точно так же, как мы сознательно отказываемся от собственности, мы сознательно отказываемся и от ценностей, и этот сознательный отказ — не предательство, не переход на другую сторону, — открывает нас по внешнему контуру тем сверх-ценностям, которые такой отказ и предполагают: «свобода, равенство, братство». А умение в существующем выделить самое незначительное, ускользающее, переворачивается тогда умением читать знаки той самой «новой свободы», которая высвобождает и само время настоящего для будущего, для братства с грядущим.

Интересно, что именно в таком «совершенно современном» духе Шарль Бодлер — еще один радикально новый поэт «неважного», а именно городской жизни XIX века, столь отвергаемой и презираемой романтиками того времени, — первым написал о таком «неважном» феномене города, как фотография. Я хорошо помню, что в СССР с его монументальными формами прославления именно фотография все еще продолжала считаться не искусством. И именно поколение Елены Петровской — Ольга Свиблова — нарушило и перевернуло это странное положение дел. А следующий радикальный критик современности, для которого так важен уже сам Бодлер, Вальтер Беньямин (о нем много говорила и писала Елена Петровская) учится выделять в прошлом те угнетенные в нем силы, которые надо актуализировать в современности. С одной стороны, для Беньямина это был акт исторической справедливости, а с другой — эти слабые знаки в прошлом на самом деле служили предвестниками будущего, нас самих. Так, Беньямин тоже начинает говорить о фотографии XIX века, писать о парижских торговых пассажах или вокзалах XIX века. Точно так же в современном себе мире он говорит о рынке и порте в Марселе или же о заледеневшей Москве 1926 г. — как о знаках чего-то еще неясного, но что может иметь свои последствия в будущем. Беньямин — великий мастер чтения неважного, выявления знаков равенства во времени посреди сиюминутного неравенства объектов и людей.

И, кстати говоря, именно фотографию Вальтер Беньямин назвал самым пацифистским искусством — ибо она не создает «смерти героя», а лишь фиксирует улики преступления, совершенного над человеком. И не случайно именно Первая мировая война — наиболее отфотографированная война в истории — начинает проходить не по разряду «священных» войн, а войны как преступления. Фотография впервые выводит войну как преступление — перемещая ее в область юридическую из области сакральной. Об этом латентном пацифизме всех «неважных» объектов, о новой политике слабого можно было бы поговорить на этих страницах. Но мы лишь заметим, что именно фотографию как место посылаемых новых знаков равенства, его пересобранных смыслов, Елена Петровская исследует особенно внимательно и подробно, еще начиная со своих работ по Борису Михайлову («Непроявленное. Очерки по философии фотографии» (М.: Ad Marginem, Институт философии, 2002); «Антифотография» (М.: Три квадрата, 2003)).

Но что это за слабые неважные знаки, которые нас призывают читать в пространстве вокруг себя, в этой новой этнографии медиареальности? Это уж явно не знаки Рока, Фатума (судьбы) или Божественной воли. Это не знаменья.

У объекта исследования Петровской много имен. Их — целый каскад, который встречается нас в преддверии «Возмущения знака» (2019) — в ее предисловии, их малый словарь, и «динамический знак», то есть знак, возникающий из движения самой жизни, не единственное.

2

Например, «АБДУКЦИЯ», которую Петровская заимствует из семиотики Чарльза Сандерса Пирса. Это более редкий способ логически мыслить, чем индукция («от целого к частному») или дедукция («от частного к целому»). Как мы выделяем такой знак, как объяснить уловленный смысл чего-то? А вот так:

«...это род вспышки, позволяющей увидеть комбинацию наличных элементов непредвзятым взглядом — наподобие той самой отгадки, которая озаряет детектива. Всё уже на месте, но связи между явлениями остаются непроявленными — задача в том, чтобы обнаружить эти связи, и абдукция в известном смысле формализует или описывает этот процесс. Элементы, с которыми она имеет дело, остаются для Пирса «слабыми» знаками: они позволяют сформулировать гипотезу, но при этом не детерминируют ее. Можно сказать, что абдукция — способ обнаружения неявных отношений, которые не улавливаются потому, что действует инерция, в первую очередь сугубо познавательного свойства».

Вальтер Беньямин называл эти свои вспышки, в которых улавливает «современные» объекты исследования, которые вытекают скорее из нашей чувственности, из нашей телесности, чем назначаются извне какими-то ценностями.

Другое имя объекта исследования — «ФОРМУЛА ПАФОСА». Это имя взято у Петровской из искусствоведения, а там позаимствовано из биологии. В искусствоведении «формула пафоса» — это такая визуальная формула, которая может путешествовать из произведения в произведение, из века в век, подобно мотиву менад, присутствующих и на греческой вазе, и в танце у Матисса. Это по сути «безличный комплекс», имеющий аффективное содержание, которое мы применяем по тем или иным причинам. Произведение не может заточить его в своих границах. И более того, использование такой формулы у художника становится неким симптомом, потому что свидетельствует о происходящем в истории заново группировании некоего уже известного аффекта.

«...„формула пафоса“ устанавливает связи не только с другими такими же «формулами», но проявляет всю совокупность отношений, лишь частично схватываемую тем или иным произведением. Более того, само произведение, используя „формулу пафоса“... помогает выявить специфику исторического контекста, в котором этот безличный комплекс актуализировался вновь».

Еще одно понятие — «ФОТОГЕНИЯ», как особая привлекательность, считываемость лица актера на камеру, которая наполняет его лицо каким-то притяжением, узнаваемой тканью внутреннего манифеста, который можно разделить:

«...фотогения — то, что улавливает весь комплекс отношений, в которые включены кинематографические знаки, и на короткое время (Эпштейн был уверен в ее мимолетности)

она их демонстрирует наглядно. Собственно, речь идет о таких предсемантических образованиях, или «структурах чувства» (Р. Уильямс), которыми и выражается динамика социальных процессов, охватывающих на коротком историческом отрезке обширные группы людей. Если это ценности, то они еще не сложились, если идеология, то она все еще формируется. Применительно к кинематографу Балабанова мы назвали подобные открытые структуры семиотикой поколения, сохранив привычное слово („семиотика“), но переопределив его смысл».

Поколение — это тоже сообщество равных, которые объединены аффектом — «аффект» еще одно слово Петровской, взятое уже у Спинозы и Жиля Делёза, которое не может стать ни законом, ни правилом жизни, но которое разделяется, размечает людей и соединяет их помимо них самих.

Зачем такое буйство наименований, которые неочевидны, скользят? Они зажигают наш интерес, тревожат нас своей вспышкой, но так же быстро и исчезают. Ни одно из них не является наименованием «до конца», не становится предметом речи. Наименование у Петровской не до конца достигает статуса понятия, оно, можно сказать, *быстрее*, чем понятие, оно — будучи «техническим термином» — действует как метафора, заимствование, легкая экзотика и постоянная смена территории, как под ногами бегущего. Эти метафоры не могут полностью ничего назвать, учредиться в качестве прямого объекта исследования, а значит, они касаются и отбегают, и снова меняют территорию. Но в этом и есть стратегия «мира», стратегия скольжения, перемены, растягивания во времени и пространстве как действия самой материи, встречно которой и действует человек. Петровская сама описывает это так:

«Нет смысла представлять здесь по отдельности все собранные вместе тексты. Пожалуй, стоит только подчеркнуть, что из них выстраивается некая единая цепочка: безосновность — бессубъектность — динамизм. Только это не «киты», удачно подставившие свои спины под новую версию старого мира, а принципы, приближающие наше мышление к тому, что превосходит его своими скоростями и размахом, что всегда его опережает и при этом вызывает удивление. На языке Делёза это и есть встреча с нечеловеческим („тело без органов“), то есть с жизнью или, что то же самое, с самой материей, бесконечной и в своем движении, и в проявлениях. Сегодня материя дает о себе знать преимущественно через технику. Вот почему такую важную роль для понимания современного мира играют фотография и кино. Это уже не „искусства“ (чем они и не были, когда изобретались; к чему ретроградно стремились; чего в конце концов добились и что теперь осталось позади), но инструменты познания, которыми можно при желании воспользоваться. Это значит, что кино и фотография не столько нас возвышают или развлекают, сколько рассказывают об изменениях, которые произошли и с культурными навыками восприятия, ставшими необратимо коллективными, и с самой нашей чувственностью, чьей мерой „естественности“ они как раз и выступают. Иначе говоря, именно такие технические знаки и являются в своей основе динамическими, поскольку они образуют ту подвижную среду, которой мы захвачены со всех сторон. Но они же позволяют и распознавать эту безграничную захваченность, не возрождая нашу субъективность (читай автономность) и не превращая технические средства в объект. Следовательно, актуальные процессы могут быть рассмотрены не с какой-то внешней

точки наблюдения, а изнутри их самих, и в принципе их можно мыслить не абстрактно-отвлеченно, но в модальности конкретного всеобщего».

Современный мир держится таким умением длить равное самому себя, все более распространяющееся поверх самого себя, длить незаметное, выделять в устойчиво цельном новые подмножества, пересобирать людей в нестойкие неучтенные конфигурации — поколенческие, фанатов сериалов и спорта, или зрителей кино или выставок, стариков, или же вот: рабочие без документов. Конфигурации, у которых нет резерва для фиксации и институализации.

«Об этом нам сообщают движения протеста, которые возникают стохастически и обходятся без власти предводителей (это движения-ацефалы, не имеющие „головы“), об этом свидетельствуют опыты прямой демократии, наблюдавшиеся короткое время и в нашей стране. Но об этом же во всеулышание заявляет современное искусство, когда оно отказывается следовать эстетическим канонам и вместо этого в буквальном смысле слова вторгается в ткань социальных отношений, выступая катализатором нового».

В концепции «динамического знака», к которой Елена Петровская приходит в своей последней книге, «динамический знак» — это не то, что может быть изобретено кем-либо, быть навязано извне: это то, что возникает само, а мы можем это фиксировать. Это то, вокруг чего группируется сообщество некоторых тел и что само по себе служит симптомом того, что скрыто уже происходит со всеми, через что мы можем это уловить. А поскольку Петровская как раз указывает, что мы существуем в новом современном, а значит, еще и техническом мире, то эти динамические знаки улавливаются именно в медиасреде — кино, фотографии, сериалах, современном искусстве, использующем различные медиа.

«Ведь и произведение искусства остается для нас знаком, который выступает не печатью (личности автора, обстоятельств своего появления, а тем более неких запредельных сил), но в точности конфигураций: здесь нет ни объекта, ни субъекта, взятых по отдельности, а есть лишь эхо сдвига, случившегося с одним и другим...»

3

Такой подход, повторимся, работающий не через «идею» или «идеологему», а через конфигурации вдруг замеченных данных; не через термин, а через заимствование термина из совершенно другого поля знания; не с предметом, а с эхом, по которому расследуется смещение субъект-объектного отношения, как будто это дальнейшее и глухое следствие смещения тектонических плит в совершенно другой части суши, — это стратегия работы с поверхностью, со слабыми сигналами того, что уже случилось, но мы еще этого не знаем, а лишь слегка чувствуем — как внезапно захватывающий интерес к шлягеру или хиту. Это стратегия отсроченного события, которое уже грядет, или исследования приступов нового, еще не установившегося, того, что не имеет твердых форм представительства в настоящем, — то, что «настоящее» считает слабым, периферийным; неким пятном малоразличимым или слишком общим для анализа, как XIX век считал фотографию. У будущего нет «представительской» демократии в настоящем. Это, словами философа Алана Бадью, всегда «неучтенные множества», у которых нет своей отдельной политики и политических институций; или, вернее, политика которых мало отличается от аффектов,

близких касаний, разделяемых чувств, которые охватывают на время и имеют срок действия, хотя разделяются многими. Характерно, что именно с перевода Елены Петровской книги Жан-Люка Нанси *Corpus* (то есть «Тела», «Плоти»), а также со знакомства с ее оригинальным текстом «Кит как текст», посвященным Герману Мелвиллу, и началось мое знакомство с ее творчеством. И именно как давнему ее читателю переход внимания философа от проблематики телесности к проблематике множеств, сообществ тел, связанных аффектом, делающих тела со-равными друг другу, мне представляется только естественным.

В этом отношении интересно, что даже популярный сериал («Шерлок Холмс») Петровская исследует не как часть истории телеиндустрии, или истории экранизаций того же романа, или истории актеров, в нем задействованных (тогда бы сериал становился частью централизованного нарратива), она показывает его как тот аффект, который почему-то собирает вокруг себя фанатов, как то самое смазанное пятно на периферии восприятия, которое есть для всех и ни для кого, то есть ровно в том качестве слабого импульса, в котором такой сериал и существует в материи мира. Как такой знак и сериал является почти шифром — потому что тот импульс к мысли, что содержится в нем, не виден тем, кто его делал. Петровская работает с вещами в той интенсивности, в которой они существуют в среде и среди людей, потребителей, а не внутри своих индустрий: т. е. не раскаляя их до «интеллектуальных объектов», а оставляя их в шумовом поле, почти в белом шуме. Философ намеренно работает со «слабым» объектом, со слабой политикой, с политикой слабых как с продолжающейся стратегией рассеянной по миру мысли, и повторяюсь, с продолжающейся стратегией самого *современного мира*, который пребывает в мирном состоянии именно потому, что постоянно делится в равенство, ускользает сам от себя, переходит с территории на территорию, перекидывается от языка к языку и ведет с нами речь через слабые периферийные заимствования из разных сфер знания, сообщающие нам новые сведения о нас самих, которые мы мало осознаем. Современность и наша совместность, наше мирное сообщество длится через постоянное уравнивание разного в его разности, через интерес к тому, что в нас как будто не ценно, не в силу того, что оно скрыто, а в силу того, что об этом даже не думают (поскольку оно «крайне незначительно»), но что проводит различия там, где все считалось понятным, естественным, не нуждающимся в каких-то новых «искусственных» различениях. Современность искусственна и искусна, она постоянно изобретает пути и ходы из собственных тупиков. Это на самом деле мучительно. Но эта «малая мука», которая предохраняет нас от катастрофы. И в этом нет ничего декларативного.

4

Помню, на одном общем проекте («Словарь войны»), где участвовала и Елена Петровская, в начале 2010-х я соприсутствовала при ее споре с Рафалом Бетлеевским по теме представления страдания. Рафал — польский художник-акционист — сделал акцию, о которой говорила вся Польша. По прочтении книги Яна Гросса «Соседи» (Gross, Jan Tomasz (2000). *Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka. Sejny, Fundacja Pogranicze*. (Рус. пер.: Ян Томаш Гросс. Соседи: История уничтожения еврейского местечка. М.: Текст, 2002)) о случае массового убийства еврейских жителей деревни Едвабне (сожженных в амбаре) их соседями-поляками в июле 1941 г. Рафал обратился к желающим поучаствовать в перформансе с просьбой написать на записке все то плохое, что они думали о евреях,

и затем — в ходе самого перформанса-акции — долго сидел и читал эти страницы перед зрителями. После чего он зашел в специально построенный амбар — копию сгоревшего — и поджег его изнутри вместе с этими листками. Из пламени он вышел в последний момент. Для Петровской это не было событием искусства. Такая прямая презентация, такое сильное высказывание в настоящем из материи прошлого. Контрапунктно обсуждая принципы работы с той же темой у Клода Ланцмана в его «Шоа» (1985) — 9,5-часовом документальном фильме о холокосте, его жертвах и преступниках (на создание фильма «Шоа» ушло 11 лет, всего было отснято 350 часов рабочих материалов), — Петровская акцентировала, что, подходя к той же теме, Ланцман не приводит ни одной фотографии массовой казни, ни одной сцены, которая бы представляла за прошлое: «красноречивые» трупы замученных или какие-то реконструкции произошедшего актерами. Ланцман «просто» опрашивал выживших — ибо есть зазор, прошлое невосстановимо, непредставимо, событие говорит через нашу неспособность его ре-презентировать (re-present), ре-инсценировать. Он работал с некой «толщей молчания» и только с интервью, то есть не с репрезентацией, буквально повтором ушедшего настоящего на сцене настоящего актуального, а с презентацией, с презенсом (presence), с настоящим длящимся все еще, пытаюсь уловить след бывшего по обе стороны молчания между живыми и мертвыми. И таким образом в ходе фильма учреждалось новое сообщество — сообщество живых и мертвых, человеческих актуальностей по ту и эту сторону экрана. «Зрители „Шоа“» — это, возможно, название еще одного важнейшего сообщества современности.

Нам могут возразить: второй тенью мира свободы, равенства и братства был террор, и именно против него направлена та контр-теория современного мира, которая, блестяще пользуясь современными же понятиями, требует «возврата к началу». Можно вспомнить и что точно такой же тенью мира «современности» является его вторая тень — атомное оружие как средство уничтожения человечества, таимого в сердце современности. Именно это оружие было использовано парадоксальным образом пост-военной мирной политикой, как «фактор сдерживания», который в свою очередь породил локальные конфликты как смещенное следствие более глобальных конфронтаций. Хитрое изобретение Второй мировой — включить оружие массового уничтожения как залог мира — не нашло себе альтернативы до сих пор. Словно до конца услышав Гоббса, построившего концепцию современного государства на концепции страха индивида за себя и свою безопасность (а не на желании справедливости, например, как Платон или Данте), мир в целом стал строиться на принципе «сдерживания». В случае Елены Петровской это даже вдвойне очевидно: ее отец, Владимир Федорович Петровский, дипломат, чрезвычайный и полномочный посол, во многом закладывал те принципы «разоружения», которые, не колебля основы атомного сдерживания, снимали напряженность между двумя «не-воюющими» сторонами, ускользающими друг от друга в тиражи локальных конфликтов. В этом торможении, затормаживании финального столкновения — так и не произошедшего после Второй мировой войны — Ганс Ульрих Гумбрехт видит особенность нашего времени, особенность течения нашей материи. Время движется через нечто «скрытое», «отложенное», «латентное», через ту угрозу, которую отстраняет и рассеивает, по сути, затормаживая сползание в пропасть, время движется, стоя на месте, чтобы дать время... Время для чего? Для чего нам так нужно время в современности, что мы хотим успеть?

Вероятно, для тех различий в настоящем, которые будут ширить создание сообществ между нами, выявлять все большие равенства и множества, плодить «людей», которые, словами Годвина, учатся и так отказываться от желания быть «выше» других, совершать некий важный отказ «не по принуждению, а по убеждению», по умению ставить себя в равенство с другими, или отказываются от «репрезентации» себя ради того, чтобы «презентировать себя», касаться других. Людей, которые будут длить территорию свободы и равенства осознанно. Человек человеку не волк, не господин, не раб, а брат. Человек человеку — знак. Это видение будущего среди нас, которое может вовлекать все большее количество людей, исследование этого будущего, как радикальных черт самого же настоящего, которым занимается и Елена Петровская, открывающая его знаки не только в современном искусстве или фотографии, но и в феномене нейросетей, искусственного интеллекта, пост-человека. Современный мир дает все новые знаки, продлевая нередко неудобное нам вопрошание о встрече человека с нечеловеческим и с самим собой. И более того, он учит нас вниманию друг к другу, поскольку каждый из нас — смещая друг друга из привычного, читая друг друга из чего-то для нас невидного, касаясь друг друга — высвобождает друг друга для будущего, продлевая его в бесконечность. Мы все — это и есть «грядущее сообщество», как писал один из учителей Петровской Жан Люк Нанси.

Другое дело, что практически любой термин из этой же современности может заимствоваться для «архаизирующего» дискурса ее же критики, ее же оборачивания. Мы знаем уже ряд «спорных случаев», включая и сегодняшний день, где в конфликте стран интерпретация может вестись встречно и во взаимных претензиях. Мир современности «не мирен». И мечты Годвина или Канта о «вечном мире», или о вечной демократии, могут иметь оборотной стороной новый империализм, например, который будет пользоваться теми же языковыми средствами, что изобретались для новой демократии. Так, например, легко объяснить, что шизоанализ Жюль Делёза — это и есть структура политики Китая, подрывающая западный индивидуализм, и можно вспомнить латентный маоизм и сталинизм в движениях 1968 г. Все это коренится в человеческой природе, в самом обустройстве человека — вот что в конце концов понял и возвестил век Просвещения: заранее и еще до всякой революции он показал, что в самой природе человека есть нечто, что мы должны «сдерживать» и бесконечно прояснять, замедлять, осваивать, даже тормозить. И в конце концов, именно этим для меня всегда и являлись яркие и одновременно сдержанные работы философа Елены Петровской, одного из ведущих российских мыслителей, дочери Владимира Федоровича Петровского, ученицы Валерия Александровича Подороги, Жан-Люка Нанси, Филиппа Лаку-Лабарта, собеседницы Фредрика Джеймисона и Сьюзен Бак-Морс, — работы, продлевающие «современность» на территории страны, что находится под ответственностью всех тех, кто говорит на русском языке, кто спрашивает о ее будущем уже сегодня.

Helen Petrovsky.
Philosophy of the New Enlightenment.
On philosopher's anniversary

Golubovich K.,
candidate of philological sciences,
writer, translator, literary critic,
editor of Logos publishing house,
lettera@yandex.ru