

*Анархизм и современная наука:
Вольтерина де Клер, Майя Дерен, Мария Лугоньес**

Мария Рахманинова

Критика проекта Просвещения из перспективы романтизма – явление многообразное и сложное, нашедшее отражение в самых разных областях культуры. Одно из его направлений широко представлено внутри анархистской традиции – сразу несколькими возникшими в нём концепциями и ракурсами.

Например, в рамках философской эссеистики Вольтерины де Клер. Наследуя духу нищеанского текста, она ступает на пока еще зыбкую почву междисциплинарного письма, предпринимая попытку соединить поэтическое, политическое и философское измерения. Большинство ее текстов обнаруживают себя на этом нетипичном «стыке» областей – не слишком характерном даже для самых смелых мыслителей от анархизма ее времени, когда гораздо большей популярностью пользовались жанры манифеста или теоретического трактата.

Теоретизируя, В. де Клер прибегает к каноничным ходам романтической эстетики, неожиданно обнаруживая и по-своему проявляя ее объяснительный потенциал – подобно тому, как в своих медицинских штудиях З. Фрейд заимствует аналогии из античной мифологии и литературы. Некоторая патетичность и нарочитая визуальность этих поэтических разломов в политическом и социально-философском тексте В. де Клер обеспечивает глубинное своеобразие его воздействия и проливает свет на новые стороны обсуждаемых в нем проблем и вопросов, делая зримым прежде не очевидное и не проговоренное, или просто представляя известное в новом свете.

Так, она работает с проблематикой социальной обусловленности преступлений: «Вы когда-нибудь наблюдали, как приходит море? Когда ветер выходит из тумана, а из воды вырывается громогласный рёв? Видели ли Вы, как белые львы гонятся друг за другом к стенам, как яростно они преследуют друг друга вдоль чёрных полос своей клетки, чтобы уничтожить

* Статья выполнена при поддержке РФФИ, проект № 20-011-00885: Гендерная ревизия истории философии.

друг друга, а затем вновь появляются в прыжке? Задумывались ли вы когда-нибудь среди всего этого, какие именно капли воды ударяются о стену? Если бы кто-то мог знать всё на свете, ему было бы под силу рассчитать даже это. Но кто может знать всё? Нам же известно наверняка лишь одно: некоторые из них непременно должны удариться. Преступники – это капли воды, разбивающиеся о бездумную стену. Но почему среди прочих это случается именно с ними – нам не суждено узнать. Да, с некоторыми это случилось. Но не проклиняйте их, они и без того прокляты сполна...» [4].

В этом же языковом режиме она обращается к проблематике женского социального опыта в условиях патриархальной культуры. В эссе «Сексуальное рабство» В. де Клер пишет: «Почему ты не бежишь, когда ноги твои скованы цепями? Почему не кричишь, когда заткнут твой рот? Почему не возденешь руки над головой, когда они крепко связаны? Почему не тратишь тысячи долларов, имея в кармане лишь цент? <...> Если и есть в теле этого больного общества вещь, поражающая меня куда больше самой этой болезни, то это – та настойчивая ослиная тупость, с которой вяло и бездумно продолжают повторять: «А почему женщины не уходят сами?»» [13, p.98].

В трактате о браке В. де Клер исследует тему подавленной женской сексуальности и возможные условия ее раскрепощения, а также тему скрытого насилия, которым наполняется жизнь в патриархальной семье. В дневниковых размышлениях она вплотную подходит к проблеме женской объективации, но как бы изнутри, из собственного опыта, не проблематизируя происходящее, но принимая его. Глядя на саму себя оценивающим взглядом эпохи (или, как впоследствии отметит Л. Малви, «мужским взглядом» [7]), она произносит монолог, куда пронзительнее проливающий свет на истинную глубину проблемы, чем многие теоретические тезисы социологического исследования:

«Я, та, для кого наслаждение взора всегда было подобно звёздному свету, освещающему высшее благо, сама обладаю лишь блёклыми и невыразительными глазами; сияние жизни бурлит, отбрасывая свои отблески лишь на точёные губы и подбородки, и потому винный кубок жизни никогда не касался моих губ ни для утоления жажды, ни для поцелуя. Я – землистого цвета. И за собственное уродство я заточена среди теней, потому что солнечный свет не в силах разглядеть меня, а мой бог не нисходит ко мне. <...> Но однажды, затаившись в углу за завесой теней, я взглянула на красоту мира и испытала радость, доступную лишь тем, кто безобразен, тем, кто укрылся в безмолвии и уповании, забывшим себя и забытым другими. Я заперлась в нём от обыденности и уверовала. Ни одно живое существо, в чьём теле, пусть даже временно, обитает красота, не способно постичь того

экстаза, который испытывает тихое блёклое создание, жаба, прильнувшая к земле, и взволнованная созерцанием Великой Красоты мира, в которой, однако, не нашлось ни крупинки для неё самой» [4].

Переданное эмоциональное состояние героини предельно симптоматично и потому дискурсивно прозрачно: оно резко обнажает одну из тех невидимых стен, за которыми долгое время таилась (отчасти пребывая там и поныне) возможная субъектность женщины. Вероятно, если бы не приоритет боли мира перед собственной, В. де Клер так и не смогла бы выбраться из этого заточения, подобно многим своим современницам. Однако воля к борьбе за свободу исключенных, по всей видимости, вынудила ее искать обходные пути переживания этого страдания. И она нашла их – в ловком поэтическом трюке противопоставления прекрасного и безобразного.

Мысля эту пару фигуративно, действительно несложно представить себе, каким именно образом безобразное располагает большим доступом к прекрасному, нежели прекрасное – само к себе. При исходном тезисе о значимости красоты этот логический выход действительно выглядит безупречно и представляет отдельный концептуальный интерес. Однако за скобкой по-прежнему остаётся раздавленная и укрывшаяся в тени героиня. Безусловно, такой взгляд на себя не только обусловил повседневные практики и стратегии социализации мыслительницы, но и во многом определил сам процесс и характер ее творчества и политической борьбы. Подобная деформация субъектности не могла быть изучена прежде – мужчины, оставившие в истории мысли след, никогда не претерпевали ничего подобного. С момента растождествления субъектного и мужского, субъектный голос В. де Клер – один из первых, свидетельствующих о подобной аберрации. Именно в качестве свидетельства о глубине и разрушительности подобной травмы он оказывается значим для теоретической постановки проблемы эстетической редукции женщины, столь обыденной для патриархального общества, и столь фатальной для интеграции женской субъектности в активное течение мира.

Таким образом, с самыми разными социальными и политическими темами В. Де Клер работает из перспективы их экзистенциального проживания и поэтического проговаривания, демонстрирующего потенциал к проявлению прежде скрытых аспектов проблемы и предполагаемых пропорций ее составляющих. В этом смысле исключительную продуктивность обнаруживает междисциплинарный синтез методологий познания и дескрипций, в данном случае – теоретического (философского и социально-политического) и поэтического, сообщающего остроту и объём исследуемым темам.

Спустя несколько десятилетий логику и стиль этого междисциплинарного синтеза на свой лад продолжит Майя Дерен. Именно на стыке эстетического, психического, политического и экзистенциального она создаст свою собственную теорию кино, а также собственный киноязык, предвосхищающий дальнейшие исследования антропологов, социологов и философов в заданном ею направлении. «Поэтическая структура фильма» [1] позволяет ей фокусироваться на чувствах субъекта внутри ситуации, на его эмоциях, не слишком связанных с логикой действия и линейной динамикой объективного фильмического времени. Подобно тому, как авангардисты стремились освободить цвет от формы, а форму от служения функции, М. Дерен освобождает чувства и экзистенциальные процессы от предсказуемости повседневной событийности, обращаясь к пространству грезы и фантазма [1] – как В. де Клер обращена к пространству духа [2, 36-43]. В этом смысле М. Дерен работает с контекстом внутреннего времени, «времени-длительности», как его называл А. Бергсон. Поэтому свой киноязык она сама характеризует как пространственно-временное экспериментирование [3, 6]. Отстаивая самостоятельность поэтического образа как особого опыта реальности, М. Дерен работает с системой гаитянского вудуизма, в котором она всю жизнь искала убежища от мелкобуржуазного мещанства современного ей американского общества – как незадолго до неё и В. де Клер [2, 37], нашедшая свое восхищенное утешение в системах ценностей мучеников за свободу угнетенных.

Стилистически и В. де Клер, и М. Дерен работают с темой трансценденции (а еще точнее – с состоянием транса), не доверяя классической академической эпистемологии. В. де Клер заметно разбавляет конвенциональный социально-политический анархистский текст ницшеански поэтическим синтезом молитвы и проклятия, от страницы к странице обретающим все большую интенсивность, и в итоге как бы прорывается за пределы и того, и другого [2, 141-142]; М. Дерен артикулированно обращена к состояниям транса – осмысляемого как из метапозиции, так и изнутри. Используя его как средство встречи с гаитянами, она фактически находит лазейку в глухой стене колониализма, пытаясь пробиться к речи Другого за пределами ее интерпретаций доминирующим в западной картине мира колониальным взглядом.

Теоретическому обоснованию сомнений в его эпистемологической состоятельности посвящена вся первая часть ее книги «Анаграмма идей об искусстве, форме и фильме». В ней она критикует нововременную картину мира за «шизофреническое», глубоко противоречивое расслоение задач и подходов разных областей классической культуры. Так, М. Дерен

утверждает, что «достижения науки и промышленности конституируются формами и методами человеческого интеллекта, противопоставляющего себя природе, в то время как значительная часть произведений искусства, напротив, отгалкиваются от стремления к формам природы. Человеческий разум, сознание представляет собой результат бесконечного процесса эволюции, нескончаемых превращений, беспощадных уничтожений. Однако сегодня, в XX в., среди нас много тех, кто ищет путь назад.¹ <...> Впрочем, даже в этом современный учёный, в конечном счёте, способен с лёгкостью превзойти современного художника – например, стерев все эти миллионы лет сложнейших напластований простой атомной бомбой» [14, 10].

М. Дерен отмечает, что главная особенность нововременной парадигмы состоит в возрастающем уровне абстракции и стремлении максимально преодолеть субъективное [14, 11]. Итогом этого вектора оказывается «десубъективированный» субъект, экзистенциально отстранённый от собственного познания, причем как в науке, так и в искусстве, часто неосознанно копирующем амбиции (но не методологию) науки – например, в жанре реализма.

Впрочем, здесь кроется еще одно глубинное противоречие, поскольку сталкиваются две разнонаправленные установки: на истину (то есть нечто, что уже есть, и к чему необходимо пробиться) и на творчество (то есть на то, чего еще нет, и что человек создает впервые). М. Дерен утверждает, что наличие этого противоречия подспудно волнует и науку, и искусство, в той мере, в какой и учёный, и художник стремятся чувствовать себя творцами. Одно из его решений отыскивается в методологии простой арифметики: чтобы получить новое, нужно сложить уже имеющиеся элементы.

Так, с точки зрения М. Дерен, возникает страсть к суммированию и накоплению, определяющая облик нововременной культуры. Интересно, что на свой лад эту мысль впоследствии проговаривает и антрополог Д. Гребер, исследуя капиталистический характер сложившейся западной цивилизации: «Банкиры создают что-то из ничего. Они не просто мошенники и колдуны. Они – само зло, потому что берут на себя роль Бога» [5, 354]. Тезис М. Дерен обеспечивает интересную перспективу прочтения этого взгляда: так, банковское дело предстает интуитивным решением проблемы противоречивости эпистемологического основания нововременной парадигмы. Интуитивным и пока единственным отчетливым. Даже в сфере ис-

¹ Например, по мнению писателя Шарля Дюи, это хорошо заметно в творчестве сюрреалистов, противопоставивших антропологии XVII века не просто примитивные, но первозданные слои психической реальности человека.

кусства эта проблема не решается: ни реалисты, мыслящие себя учеными, ни сюрреалисты, вместе с опасностями отбрасывающие вообще все «человеческое» в пользу «дочеловеческого», и тщетно пытающиеся объединить психиатрию и искусство, ни романтики – не решают этой проблемы. Последние две категории художников отличаются для М. Дерен только степенью своего натурализма.

Однако окончательного удовлетворения такое простое суммирование (или даже вариативное комбинирование) уже существующих элементов принести не способно: человек обречен продолжать томиться желанием сотворить нечто принципиально новое, не сводимое к простой сумме имеющихся частей и, в конечном счете, подлинно трансцендентное, гомогенное и целостное [14, 13].

В совокупности эти две проблемы – «десубъективированного» субъекта и противоречиво направленного основания культуры – создают, с точки зрения М. Дерен, своеобразный кризисный фон, фундаментальную тревогу западного мира. Ей М. Дерен противопоставляет холистичное мифологическое мировоззрение архаичного общества, в котором знание и творчество движутся в одном направлении и объединены единым пониманием природы, человека и истины – в отличие от западной традиции, где наука смотрит на природу взглядом укротителя опасной и подозрительной косной материи, а искусство – с восхищенной и романтической симпатией и ностальгией.

Таким образом, для М. Дерен мифологическое работает как поэтическое – в той мере, в какой оно обеспечивает холистичность и непротиворечивость взгляда – как в смысле предмета, так и в смысле метода. При этом, М. Дерен подчеркивает: в случае архаичных обществ это соответствие отнюдь не формально: «творчество должно представлять собой своеобразное продолжение знания о реальности» [14, 16], а не просто имитировать мифологическое видение каким-оно-нам-кажется. В противном случае, оно лишено точки опоры и потому не в силах создать нечто принципиально новое.

Эту ошибку часто допускают художники, заимствующие примитивистские формы, ничего не зная об их гносеологических основаниях и предпосылках. Ключевым условием подлинного искусства, обладающего мощным созидательным потенциалом, М. Дерен называет три фактора: погруженность субъекта в реальность и владение ее эпистемологическим инструментарием; единонаправленность интеллекта и воображения; и релевантный для первых двух пунктов инструментарий. В нововременной реальности все эти условия крайне проблематичны. Поэтому М. Дерен обращается к другим мировоззренческим системам, примеряя их на себя в порядке упражнения сознания [14, 17] для достижения эпистемологичес-

кой и методологической целостности, столь необходимой творцу в рассинхронизированном мире проекта модерна, и – тем более – в условиях его очевидного кризиса.

В поисках ключевого понятия на этом пути она останавливается на рабочем понятии «ритуальной формы». Художник, работающий из ее перспективы, реализуется как художник не посредством создания уникального высказывания о мире, а посредством приложения своего неповторимого таланта к значимым для данной мировоззренческой системы проблемам и вопросам, а также с помощью достижения уникальной формы. Эта деперсонализация – по сути своей, лишь мнимая, поскольку на самом деле речь идёт о непротиворечивом встраивании уникального в универсальное (без утраты его своеобразия), без травматичного конфликта между ними, свойственного, к примеру, романтизму [14, 20]. М. Дерен полагает, что в этом повороте заключен единственный выход современного художника, зашедшего в эпистемологический тупик противоречивого проекта, и обреченного на неуклюжие попытки заимствования методологии ученых [14, 21]. Таким образом, обращаясь к мифологическому как к поэтическому, М. Дерен ставит задачу вернуть перцепции целостность, а творчеству – истинностные основания.

В «Поэтике пространства» Г. Башляр размышляет о способности поэтического «сенсублизировать ближний мир» [4, 321]. С этой точки зрения, В. де Клер и М. Дерен прочно ступают на почву поэтического: во-первых, отвергая механистичность классической эпистемологии, и результативно настаивая на необходимости альтернативных эпистемологических процедур, с одной стороны, и непротиворечивости знания, с другой. Во-вторых, открывая множественный субъект (угнетенных за пределами их классического образа в марксизме – в случае В. де Клер, и колонизированное общество – в случае М. Дерен) именно через такую предельную сенсублизацию реальности, скрытой от заряженной экономической рациональностью нововременного взгляда.

В этом смысле, как и В. де Клер, М. Дерен покидает пределы традиционной западной субъективности – в том числе, в её христианской ипостаси, выходя «сквозь» неё к тем, за кем впоследствии социальная теория закрепит имя «исключенные». А еще точнее: исключенные и восставшие. В случае В. Де Клер речь идёт о рабочих, рабах, крестьянах, мексиканских тружениках и революционерах, женщинах, проституированных людях; в случае М. Дерен – о восставших гаитянских рабах: вудуизм сыграл важную роль в истории обретения Гаити независимости в 1804 г. (например, решение о всеобщем сборе и начале революционной борьбы не на жизнь, а на

смерть, было принято именно в рамках коллективного ритуального субъекта, состоящего из бывших жителей Африки, обращенных в рабство).

Впрочем, будучи женщинами, ни В. Де Клер, ни даже М. Дерен так никогда и не были в полной мере включены в этот тип субъективности: как на уровне собственного интеллектуального становления и экзистенциального режима, так и дискурсивно.

Так, современная исследовательница анархизма Мишель Кэмпбелл вводит в теоретический аппарат *anarchist studies* понятие «анархистского канона» и с помощью него ставит проблему невключения в анархистскую традицию женских имен, в том числе современниками. Например, «в «Библиографии анархизма» М. Нэттлау отдельные главы посвящены лишь нескольким «ключевым» фигурам: П.-Ж. Прудону, М.А. Бакунину и П.А. Кропоткину». Кто является «ключевой фигурой» – по-прежнему устанавливают образованные белые мужчины. И, как правило, они по-прежнему не включают в эти списки женщин. М. Кэмпбелл последовательно обосновывает необходимость ввести В. Де Клер в корпус избранной анархистской мысли [12, 13], но пока это до сих пор не произошло в полной мере.

Судьба творческого наследия М. Дерен по ряду очевидных причин оказалась более счастливой, о чем свидетельствует и множество посвященных ему работ, появляющихся по всему миру, и кинопремия ее имени, и многие другие факторы (аналогичная В. Де Клер. Судьба отверженности «от канона» постигла М. Дерен, разве что, на постсоветском пространстве, ревностно хранящем андроцентричность своей эпистемологии). И все же в своих фильмах она отчетливо проблематизирует женский субъект как псевдо-иной, уязвимый и знакомый с границей исключения.

Так, для анализа картины «Meshes» («Полуденные сети»), Аннетт Кун предлагает использовать фрейдовскую оптику, позволяющую предположить, что речь в ней идет о молодой женщине, готовящейся вступить в брак, и опасющейся утратить контроль над собственной сексуальностью. Молодая невеста, с одной стороны, потрясена ее открытием, с другой – испытывает амбивалентные чувства по поводу ее существования. В свою очередь, дом, показанный в фильме, олицетворяет извечное противоречивое единство образа защищенного рая и тюрьмы брака, которой он часто оборачивается для женщины [Цит. по: 18, 4]. Острота этой амбивалентности нетривиально передана М. Дерен через своеобразную апорийность монтажа: подобно Ахиллесу, которому никогда не догнать черепаху, молодая женщина не в силах догнать и разгадать пугающую и манящую ее фигуру, как бы быстро она ни бежала (планы с их фигурами никогда не монтируются друг к другу).

Подобно тому, как В. Де Клер работает с глобальными темами изнутри женского экзистенциального и социального опыта, в одном из интервью М. Дерен утверждает, что снимает женские фильмы – со свойственной женскому опыту временной размерностью. Так, если классическое мужское кино фокусируется на сиюминутном, поскольку мужской социальный опыт в западной культуре – опыт момента, женщины «помещены во время, в ожидание. Женщина всегда вынуждена ждать. Время встроено в ее тело в виде чувства непрерывности. И она воспринимает мир с точки зрения такого существования. <...> И такое ощущение времени становится важным для любых проявлений во времени. Всю ее жизнь с самого рождения это встроено в нее. Это говорит в ней чувство непрерывного становления. <...> Я считаю, что мои фильмы настолько напряженные из-за постоянных метаморфоз. Одна картинка непрерывно перетекает в другую. Вот что происходит, вот что важно в моих фильмах. А не каждый отдельный момент. И это женское ощущение времени. И я думаю, что это показано в моих фильмах больше, чем в чьих-либо» [3, 16:40 - 17:51].

Подобно тому, как В. Де Клер покидает границы жанров манифеста, политического трактата, секулярной молитвы и страстного поэтического текста, формируя дополнительное когнитивное и языковое измерение где-то на их стыке, чисто методологически М. Дерен покидает границы фильмического. Отталкиваясь от философского трактата на стыке между эстетикой и философией природы, она прибегает к максимальной «сенсублизации» своего высказывания, заимствуя принципы ритуализированной реальности. Так, ее фильмы рождаются на стыке философии, визуального (и безмолвного) кино, пластики и хореографии (в т.ч. пространства), трансовых состояний и других интуитивных форм перцепции и экзистенции. Создаваемый ею междисциплинарный язык оказывается результатом применения заявленных в «Анаграмме...» принципов единства, непротиворечивости и релевантности – к ее собственному опыту женщины, вовлеченного антрополога и – в широком смысле – пластичного субъекта восприятия мира.

Впрочем, теория каждого мыслителя неизбежно несет в себе гносеологическую инерцию своей эпохи: ее предрассудки, заблуждения и незнание. Так, впоследствии М. Дерен критиковали за сохранение экзотизирующего взгляда [5, 81] и доброжелательного ориентализма [6, 150-151], а концепция В. де Клер из перспективы постанархизма выглядит уязвимой для критики за эссенциализм. Это вполне понятно: экзотизация никак не проблематизировалась до Ф. Фанона, И. Валлерстайна и Э. Саида, а эссенциализм – до Ж.-П. Сартра и М. Фуко (не считая М. Штирнера – впрочем, малоизвестного).

Спустя еще несколько десятилетий после М. Дерен дальнейшую разработку междисциплинарного метода и множественного эпистемологического субъекта продолжит яркая латиноамериканская и американская мыслительница – антрополог и философ Мария Лугоньес. В ее теории «номадизма» (путешествия по мирам множественного субъекта) рассмотренные подходы освобождаются от закономерных недоработок и обогащаются новыми теоретическими основаниями.

Истории множественного субъекта, по мысли М. Лугоньес, конкретизируют его и через это принципиально меняют результаты исследования (впоследствии этот тезис будет развит в рамках АСТ). Кроме того, такое исследование оказывается подлинно политическим актом, поскольку «оно ставит нас в позицию интерсубъективного внимания и возможности диалогичной ситуации» [7, 28]. С этой точки зрения, политическим предстает перед нами не только корпус текстов В. де Клер (и, при этом, за пределами его собственно политических – в жанровом смысле – фрагментов), но и язык М. Дерен, раскрывающей индивидуальное интроспективно, но вовне, к субъектам другого опыта, к его слышимости. Здесь также интересно, что в некотором смысле М. Дерен предпринимает вполне современный теоретический ход, начиная мыслить и концептуально организовывать множество акторов, не все из которых являются людьми. Так, ее фильмы обращены к созданию принципиально новой хореографии – не только танцора, но и «всего пространства вокруг него (живых и неживых объектов, «human» и «non-human-beings» – в терминологии АСТ)» [3, 25:00-26:00]. Частично этого эффекта она достигает при помощи монтажа, реверсивного проигрывания и других технических кинематографических приемов.

Такая эпистемологическая чувствительность к многомерной субъектности Другого существенно повысила возможность регистрации и исследования скрытых уровней реальности систем власти, функционирующих в социокультурной. По утверждению М. Лугоньес, «исследователь способен видеть только глазами своей культуры. Такое отсоединение от реальности (реальности систем власти – *прим. пер.*) — выражение радикальной пассивности по отношению к идеологии этноцентричного расистского государства, которое ставит в привилегированное положение доминирующую культуру как вообще единственную и, таким образом, как единственный способ видеть реальность» [7, 40]. Расширяя зону видимости поля власти через фундаментальное исследование расизма (как одной из ее форм), М. Лугоньес создает инструментарий для исследования и других сегментов этого поля, а также ее потенциала к эпистемологическим искажениям, препятствующим подлинному пониманию и продуктивному взаимодействию с реальностью.

Задачей эмансипаторных проектов М. Лугоњес считает «работу на пересечении различных реальностей» [17, 15], и притом – отнюдь не только пространственно. Так, она замечает, что представители состоятельных классов могут сколько угодно путешествовать по разным регионам мира, оставаясь при этом в рамках «одного и того же» [17, 17] мира достатка, из которого незаметны ни его цена, ни внешние ему измерения социальной реальности.

В этом смысле под словом «путешествие» М. Лугоњес понимает «путешествие-в-мир», где вопреки своей воле оказались люди, подвергшиеся субординации, изгнанию и порабощению. Это принудительное перемещение в реальность, которая сводит чьи-либо субъектность и возможности – к навязываемой абстрактной идентичности.

В порядке сопротивления эпистемологическому империализму, М. Лугоњес предлагает отграничить смысл такого путешествия от туризма как формы колониальной экспроприации, выявив присущие ему политику и концепции времени и пространства, которые стыдливо скрывает его мифология. «Она состоит в иллюзии отсутствия возможности эпистемологического перемещения в другие смысловые миры, представленные исключительно как «экзотика», «Другой», «примитивность», «дикость», а значит, у них нет и не может быть никакого смысла» [17, 18]. По мысли М. Лугоњес, с этого ракурса становятся заметны истинные причины сложности коммуникации между мирами: она сложна не из-за непроницаемости культурных границ (как на этом настаивают консервативные проекты), но по причине того, что власть фрагментирует социальность и препятствует встрече с другими мирами уже на уровне «исходящего сигнала». Одна из его фундаментальных установок – установка на эпистемологическую «нейтральность», «истинность», «непредвзятость». Принимая свой опыт за точку отсчета, все отличные от него формы опыта нововременной субъект считает как «довесок необъективности» или вовсе нечто подозрительное, неправдоподобное, невозможное.

Но что именно дает основания этому субъекту принимать за точку отсчета именно собственный опыт? В последние 30-40 лет вокруг этого вопроса в гуманитарных науках сложился относительный консенсус: позиция власти. Представление о себе как находящемся за пределами культуры – это самообман. В действительности у нас нет других инструментов для зрения, кроме тех, которыми нас снабдила наша собственная культура. Принимать ее за точку отсчета – означает сохранять радикальную пассивность по отношению к идеологии, провозглашающей доминирующую культуру вообще единственной, и, таким образом, закрепляющей за ней право на единственно верный способ видеть все остальные культуры [17, 46]. В

этом смысле признание собственной ангажированности конкретной культурой, конкретным экономическим и политическим контекстом и даже конкретными интересами М. Лугоњес называет первичным условием для того, чтобы увидеть другое и прекратить осуществлять власть. В понимании власти такой уровень детализации появляется впервые. Даже в чуткой и проницательной оптике пламенной анархистки В. Де Клер мы не найдем подобных теоретических построений.

Методологически М. Лугоњес также покидает пределы классической нововременной эпистемологии, полагая, что для подлинно продуктивного познания необходима отнюдь не только академическая дескриптивность из мнимой метапозиции – насколько она вообще возможна. Подобно тому, как В. Де Клер сенсibiliзирует исследуемую реальность посредством поэтического, а М. Дерен посредством ритуального, М. Лугоњес вводит в арсенал познающего субъекта такие экзистенциалы, как любовь и игра.

Однако по поводу игры М. Лугоњес делает важную оговорку. Она замечает, что в качестве игры белыми западными мужчинами была проинтерпретирована и западная цивилизация – но в соревновательном смысле этого слова. Так, Хейзинга анализирует закон, искусство и другие аспекты западной культуры, всюду находя следы состязательности. Здесь М. Лугоњес предостерегает: тех, кто хотел бы путешествовать в другие «миры», понимание игры как соревнования с неизбежностью заведёт в тупик. Сторонникам соревновательной игры такое путешествие недоступно. Напротив, их перемещение всегда связано с завоеванием, доминированием, стиранием другого «мира» и редукцией всего, что они видят – к их собственному произвольному способу это понимать. Так запускается «ассимиляция» – состязательный проект уничтожения «миров» других людей. В этом смысле представление об игривости как о состязательности, закреплённое за ней в культуре западными мужчинами, совсем не похоже на здоровое и основанное на любви путешествие по другим «мирам» [17, 95].

Под такой «игрой» М. Лугоњес понимает отсутствие строгих правил (т.к. речь идет о модусе экзистенции и познания, а не о конкретной и регламентированной практике). Вполне достаточно, чтобы каждый понимал происходящее примерно схожим образом. Участие в такой «игре» придаёт новые смыслы нашим действиям, не обязательно строго определенные. Так неопределённость становится условием совместной открытости новому. Это позволяет сохранить непривязанность к определённому образу действий и возможность не волноваться на счёт своей компетентности в рамках происходящего.

Если игра становится условием и контекстом «путешествия», любовь предстает как режим, обратный производимому властью презрению (собственно, поддерживающему власть). В этом смысле любовь формирует предпосылку как для подлинного понимания прежде скрытых контекстов и реальностей других субъектов и возможность солидарности с ними, так и основание для более достоверного познания – через предшествующее открытие их ценности. Под экзистенциалом любви М. Лугоньес понимает определенный режим восприятия объекта исследования, открывающий его онтологическую субъективацию. «Любящий глаз — это глаз, понимающий, что для того, чтобы понимать увиденное, нужно видеть дальше собственных воли, интереса, страха и воображения» [17, 85], – цитирует она Мэрилин Фри.

Гносеологическая значимость экзистенциала любви связана с возможностью при помощи воображения ситуативно отождествиться с обитателем исследуемого мира, а значит, открыть для себя реальность с его ракурса и, таким образом, расширить панораму ее восприятия в целом. По замечанию теоретика методологии науки Томазо Вентурини, работающего над уточнением критериев истинности, «объективность может быть достигнута только за счет увеличения числа точек наблюдения. Чем более многочисленными и предвзятыми окажутся перспективы, из которых рассматривается явление, тем более объективным и беспристрастным будет наблюдение за ним» [2, 53]. В этом смысле отказ от принципа власти и истинность теоретически оказываются так близко, как никогда прежде.

Итак, «сенсублизация ближнего мира» через поэтическое у В. де Клер оказывается порталом в субъективность угнетенных (бедняков, евреев, мигрантов, женщин и, что еще не слишком характерно для ее эпохи – даже животных) – и регистрирует направленные на них формы власти; у М. Дерен как поэтическое срабатывает ритуальное, становясь политическим выходом из христианско-капиталистической парадигмы – к колонизированным исключенным через доверительный эскапистский жест принятия принципиально иного режима бытия и сознания (что, в конечном счете, оказывается для нее также и выходом за пределы гендерной системы власти со всеми ее последствиями); поэтически заряженный эпистемологический номадизм М. Лугоньес позволяет работать не только с множеством уровней и измерений власти (через введение буквально штирнеровской оптики конкретного), но и открывает возможность многообразия горизонтальных практик, свободных от властных иерархий и способствующих гармоничному балансу между час-

тным и коллективным опытом и видением, с одной стороны, и обеспечению научных оснований истинности в их последней редакции, с другой.

Таким образом, намеченную нами дискурсивную траекторию правомерно описать как генезис акратической оптики в направлении от классического нововременного субъекта – к множественному субъекту во всей конкретности его неоднородного опыта. По всей видимости, эта перспектива составила одно из существенных оснований современных трансформаций научной картины мира и характерных для нее представлений о природе, технике и человеке.

Для этого нового образа мира характерно холистичное восприятие явлений и процессов, протекающих в самых разных сегментах реальности, что находит отражение в метафорике «сети» и самоорганизующейся системы. Выше мы уже упоминали в качестве примера АСТ (акторно-сетевую теорию), активно воспринявшую тезис о сенсibilизированной реальности и значимости акратического представления о множественном субъекте для повышения продуктивного потенциала науки [8]. Однако этот взгляд нашел отражение не только в методологии современного знания (ориентированной на междисциплинарность и плюрализм), но и в развитии новой антропологии [9], и в постановке новых технических задач [10], и принципиальном переосмыслении их соотношения с природой [11, 12]. Таким образом, произвольная концептуальная линия В. де Клер – М. Дерен – М. Лугоньес представляется не только репрезентирующей, но и задающей примечательную тенденцию рефлексии и работы как с дискурсами, так и с процессами реальности, значимую для всего современного научного знания и его теоретической и практической продуктивности.

Библиография:

1. Башляр Г. Поэтика пространства. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.
2. Вентурини Т. Погружаясь в магму: как подходить к исследованию разногласий с помощью акторно-сетевой теории // Логос Science & Technology Studies. Т. 28 # 5, 2018, с. 53-84.
3. В зеркале Майи Дерен (2002, реж. Kudlacek M., США).
4. Гольдман Э. Вольтерина де Клер // URL: <https://akrateia.info/volterina-de-kler-chast-2/> (дата обращения: 4.04.2020).
5. Гребер Д. Долг: первые 5000 лет истории. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 528 с.

6. Кон Э. Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 344 с.
7. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. // URL: https://www.hse.ru/data/2019/03/18/1198342643/Laura_Malvi.pdf (дата обращения: 4.04.2020).
8. Пшера А. Интернет животных. Новый диалог между человеком и природой. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 192 с.
9. Салин А. Как упаковать жизненный мир в черный ящик: инструкция по сборке //Логос Science & Technology Studies. Том 28 #5 2018, с. 137-168.
10. Bhabha H. K. – London: Routledge: The Location of Culture London, 1994. – 285 p.
11. Bohm D. Science, Spirituality, and the Present World Crisis. ReVision, 15: 4, (Spring 1993), pp. 148-9.
12. Campbell M. M. Voltairine de Cleyre and the Anarchist Canon. // URL: https://www.academia.edu/2478345/Voltairine_de_Cleyre_and_the_Anarchist_Canon (дата обращения: 05.04.2020).
13. Cleyre V. de. The Voltairine de Cleyere Reader. – Oakland, California: AK Press, 2004. – 254 p.
14. Deren M. An Anagram of Ideas on Art Form and Film. – NY: The Alicat Book Shop Press, 1946. – 52 p.
15. Foster J. B. Ecology Against Capitalism. – NY: Monthly Review Press, 2002. – 176 p.
16. Harris O. Time and Difference in Anthropological Writing in Constructing Knowledge, Authority and Critique in Social Science. – London: Sage, 1991.– pp.145-161.
17. Lougones M. Pilgrimages. Theorizing Coalition against Multiple Oppressions. – Oxford: Rowman& Littlfield Publishers, 2003. – 249 p.
18. Moore L. Maya Deren: three Acts of Magic. 1989, 2013. [Электронный ресурс] URL // https://www.academia.edu/4197128/Maya_Deren_-_Three_Acts_of_Magic (дата обращения: 14.02.2020).