

## **Тема 7. Філософська антропологія XXI століття**

**Тимоти**

**Мортон**

**«Темная экология: к логике будущего сосуществования», 2006**

Темная экология — это проект Тимоти Мортон по переосмыслению отношений между человеком и природой в ситуации антропоцена, т.е. когда наше мышление о среде (и, соответственно, то, что мы с ней делаем) оказывает обратным ходом непосредственное влияние на наше существование в этой среде. Поэтому темная экология предлагает говорить об «экологии без Природы», то есть без концепта Природы как чего-то внешнего, и создать концептуальный аппарат для способа отношения, который погружал бы наблюдателя в среду, сняв разрыв между ними. Это необходимо, чтобы построить другой способ отношения с всевозможными «нечеловеками» — живыми и неживыми существами, собственным неживыми существами, собственным биологическим видом и даже планетой в целом — и в первую очередь осознать, что мы постоянно сосуществуем с нечеловеческими агентами — биологически, социально и даже на уровне самих структур мысли, некоторыми из них мы пронизаны или даже являемся их составной частью. Темная экология объединяет подходы философии, экологии, искусства, этики, чтобы, грубо говоря, перестать пользоваться «нечеловеками» и научиться с ними сосуществовать.

**Сборник «Опыты нечеловеческого гостеприимства». V-A-C press, 2018**

Неизменным и иногда неявным горизонтом интеллектуально-художественных дискуссий вокруг судьбы и значения нечеловеческого (от бактерий и насосов до Геи), превращения человека/науки/капитала в преобразующую силу планетарного масштаба, а также поисков того, как

охватить все это в мышлении и искусстве, остается человек как специфический способ существования. Речь не идет о том, чтобы измыслить и вменить действительности идеал человека или исследовать

мир в кадрах его опыта, представлениях или языке. Мысль вынуждена погрузиться в мир и следовать за человеком всюду, где он рождается, трудится, вступает в отношения с вещами, технологиями и живыми организмами, познает, наслаждается, сталкивается со своим бессилием или умирает. Отныне мысль меньше и медленнее, чем человек во всем многообразии его существования, а человек — меньше и медленнее, чем формирующие и пронизывающие его процессы. Осмысление такой конечности человека сопрягается, с одной стороны, с исследованием социальных, экономических и научных практик, в которых он формируется, с другой — с поисками новых форм понимания и этики сожительства, борьбы и взаимодействия со всем тем сонмом организмов, институтов, вещей и структур, с которыми он делит среду обитания. Множественность таких практик означает множественность способов существования в качестве «человека», а их изменчивость — настоятельность имени «постчеловеческого».

*Юджин Такер «Ужас философии. Том 1.*

*В пыли этой планеты». Гиле Пресс, 2017*

Такер проводит следующую дистинкцию: «мир-для-нас», «мир-в-себе», «мир-без-нас». Первая и вторая категории понятным образом связаны: «мир-в-себе» остается частью антропоцентрической картины мира (вот «человеческое», а от него отличное, но дополняющее — «нечеловеческое»). И дабы помыслить мир подлинно не-человечески избавиться от антропоцентризма, Такер вводит третью категорию — «мира-без-нас». Однако же «мысль» всегда есть «человеческая мысль» и мыслить «мир-без-нас» невозможно, ибо он же «без-нас», то есть мысль о «мире-без-нас» есть мысль о немислимом. Отсюда и

такеровский «ужас философии», то есть выход философии к своему пределу, к немыслимому, там где сама философия испытывает ужас своей смерти, и отсюда же и предмет книги Такера — культура сверхъестественного ужаса (блэк-метал, демонология, оккультизм, книги и фильмы ужасов), в которой мир-без-нас парадоксальным образом являет себя. Скольжение между философской традицией и культурой ужасов составляет ткань «В пыли этой планеты». Разумеется, Такер, как он сам признает, отвечает на вопрос Ницше: «Каким образом перепродумать мир как немыслимый, то есть отказавшись от антропоцентричной картины мира», как выйти по ту сторону добра и зла? Однако отвечая, Такер попадает в ту же ловушку, что и Ницше: почему по ту сторону добра и зла обретается в общем и целом что-то вроде зла? Почему исследуется фигура демона, а не ангела? Ведь обе фигуры могут быть поняты как не-человеческие, и их разница в чисто эмоциональной окраске: демон «злой», ангел «добрый» и отбрасывать ангела, оставляя демона, — недобросовестно.

Почему Такер исследует зомби, а не воскресшую плоть? Да, Такер долго рассуждает о внутренней противоречивости понятия «живого»; но то же самое делает, например, Агамбен на материале воскрешенной прославленной плоти. Такер вспоминает богословские парадоксы в связи с воскрешением, но главными у него выступают «богохульная жизнь», чума, души, пребывающие в аду, зомби, вампиры и призраки. Почему не-человеческое у Такера эмоционально отмечено как «отвращение», но не как, например, «благоговение»? Можно вспомнить ангелов из «Расторжения брака» Льюиса, или «Странников» Стругацких из «Волны гасят ветер», или Доктора Манхэттена из «Хранителей» — фигур совершенно «не-человеческих», но эмоционально окрашенных иначе, чем выбранные Такером. И «конец света» по Такеру это, разумеется, не «Новый Иерусалим», а «вымирание» и «планетарная катастрофа». Всё это происходит по той же причине, по которой «тёмные» фигуры вообще сейчас популярнее, ведь Такер исследует популярную культуру. Однако он и не пытается выяснить, почему так

сложилось, ибо он вообще не думает ни о социальных предпосылках своего исследования, ни о социальной природе его объектов, о чем мы еще скажем. А сейчас просто отметим: подобный «произвол» в выборе объектов нечеловеческого — философски недобросовестен. Мысль о немислимом, однако, есть не что иное, как негативная теология, и Такер не раз это отмечает. Негативная теология — один из главных «героев» его книги наряду с демонами, монстрами, зомби и тому подобными персонажами. Но вот какое дело — «Бог умер», и по Такеру «после смерти Бога остается скрытый оккультный мир», «то, что предыдущая эпоха описывала темным языком мистицизма или негативной теологии, современная эпоха мыслит в терминах сверхъестественного ужаса». Внешне странное совмещение апофатики и «ужасиков» на деле совершенно логично. В «Ликах Другого» я пытался показать, как массовая культура пытается удовлетворить зов Другого. Например, катастрофа и нашествие зомби — общие места массового сознания. Мы неспособны понять «конец света» как наступление Царства, неспособны понять воскресение мертвых как «славу святой плоти». Вымирание и «ходячие мертвецы» — вот образы массового сознания, извращенные, вывернутые наизнанку структуры сознания христианского. Или иначе: что остается после «смерти Бога?» «Мир-без-нас», «Планета». В этом смысле мы могли бы поставить Такера в рубрику постмодернистских философов «Возвышенного», исследованных Дэвидом Хартом в «Красоте бесконечного», тем более что Такер сам вспоминает этот кантовский концепт. Однако Такер, если и не пошел дальше, то, во всяком случае, творит наглядней мыслителей, разбираемых Хартом. Он выдвигает именно религиозный вариант «Возвышенного»: после христианского мистицизма остается «климатологический мистицизм». У Лосева под рукой не было «догматического богословия материализма», Харту приходилось реконструировать язычество постмодернизма — теперь в этом нет необходимости, Такер все пишет прямым текстом: остается «мир-без-нас», «Планета», мистицизм климата, геологии, биологии и прочего. Отрекаясь от

Бога, вы падаете в поклонение «стихиям мира», точно по Лосеву: христианский Абсолют — «личный», языческий Абсолют — «астрономический», или, по Такеру — «климатологический». Как связано желание Такера отказаться от антропоцентризма и «климатологический мистицизм»? Так, как писал Лосев: «личности нет в объективном — напр., в природном — бытии. Материализм и атеизм, как детище буржуазной культуры, понимает, в силу этого, природу как безличностный механизм; и потому он не в силах отнестись к природе лично». Такер — точка постмодерна, где современное сознание открыто переходит в язычество, в терминах Лосева отрекается от «христианской интуиции личности», возвращается к «языческой интуиции чисто вещественной чувственно–материальной действительности» Совершенно буквально возвращается: демоны, зомби, стихии мира. Такеровский мистицизм дает о себе знать в виде «изменений погоды, сдвигов земной коры и превращений материи». В книге Такера удивляет полное игнорирование понятия интереса. Почему Такер обращается к этим, а не к другим темам? Почему книга Такера так популярна, что, например, ее идеи воплотились в сериале «Настоящий детектив» (как утверждает текст на обложке русского перевода)? Почему вообще современность обращается к этим темам? Какой экзистенциальный и социальный заказ здесь удовлетворяется? Например, с какой стати после «смерти Бога» должен вообще быть какой-то мистицизм, «климатологический» например? Почему «после смерти Бога остается скрытый оккультный мир» — а не просто мир? У Такера мы этого не узнаем, но я скажу, почему. Религиозность, тяга к Другому — несводимая черта человека. В отсутствие Бога религиозная потребность так или иначе будет удовлетворяться — хотя бы, например, в культуре сверхъестественного ужаса. Но в таком случае совершенно неясно почему после «смерти Бога» надо возвращаться к язычеству, а не к подлинному христианству — ведь именно так поняли событие «смерти Бога» многие философы, например православный Христос Яннарас. Одной из причин непривлекательности христианства

является его крайняя банализация. В христианстве, в его внешнем облике, в его массовом образе, нет ничего «Другого», оно не отсылает к Божественному. Отчасти именно поэтому у Такера или, скажем, в игровом сатанизме подростков антихристианское выступает как религиозное Другое, ибо если христианство «банально», «нормально», то что-то другое, что-то интересное — это антихристианство. Таким образом, в антихристианском есть подлинная религиозная потребность и, наоборот, многие христиане абсолютно антирелигиозны, ибо жаждут не Другого, а «нормальности». Отчасти поэтому «демон» интереснее «ангела»: в массовом сознании, в популярной культуре в демоническом больше «Другого» чем в ангелическом. Поэтому цинизм и пессимизм «интереснее» и «умнее» (Такер: «современный циник, каковым я себя давно считаю...»). Но это скорее частность.

Что такое киберготическое? Под готическим Марк Фишер вслед за Делезом, Гваттари и Воррингером понимал конкретно «оживление того, что мертво» или присутствие «неорганического» в самом нутре жизни. Безусловно, здесь будут уместны и ссылки на романтическую готическую литературу — и Франкенштейн Мэри Шелли, и Голем Майринка раскрывают перед нами попытку оживления неорганического. Во всех этих случаях готического на первое место выходит также мотив контроля извне, что, по определению Норберта Виннера,

пантеон готической культуры, то увидим, что он построен на противоречии между контролем и неорганическим. Марк Фишер идет дальше, в область критики мысли, и рассматривает «Капитал» Маркса как готический роман, вспоминая сравнение рабочего с «живым мертвецом», а капиталиста — с вампиром. Готика оказывается способом говорить о реальности в индустриальном капитализме, она становится реализмом капитализма. В киберготическом контексте иначе можно увидеть тему космизма, которой занимаются многие художники и теоретики. Идея бессмертия для всех,

получающая все более расширенные политические интерпретации, является как раз ставкой «жизни» против мрачной линии смерти.

Концепт-мем киберготического интересен еще и потому, что он привносит возможности развитой литературной критики в поле современной философии. Он позволяет увидеть соотношение разных линий в философии как давно обозначенный конфликт между научной фантастикой (science fiction) и хоррором (horror fiction). Это противопоставление впервые заострил Дарко Сувин, марксистский теоретик научной фантастики. Он связывал метод научной фантастики с практикой когнитивного отстранения (Урсула Ле Гуин, Артур Кларк). В то время как хоррор вызывает к эффекту неизведанного и мифологического (Лавкрафт). В этой системе координат «киберготическое» безусловно продолжает линию хоррора в философии, эта философия доводит рациональность до предела, за которым — ее собственный ужас. Однако самым интересным, как и всегда, окажется диагональный шаг, который решит это обостряющееся противоречие между живым и мертвым — и создаст систему мысли, в которой этот конфликт не будет играть никакой роли. Жизнь и смерть перестанут быть точками сингулярности друг друга и наконец покинут трансцендентную зону запрета, которая так заряжает мысль, и станут повседневной постживой данностью. Но как сделать этот диагональный шаг — большой вопрос.

Все это в вашей голове. Это произошло на самом деле. Эти взаимоисключающие утверждения лежат в основе жанра ужасов. Но все же самое интересное происходит где-то посередине, между этими двумя полюсами: знакомой, наскучившей нам реальностью — и реальностью, которая кажется невозможной. В своем фундаментальном труде Цветан Тодоров[2] называет эту двусмысленную зону «фантастическим». Анализируя повесть XVIII века «Влюбленный дьявол»[3], Тодоров дает следующее определение фантастического:

«В хорошо знакомом нам мире, в нашем мире, где нет ни дьяволов, ни сильфид, ни вампиров, происходит событие, необъяснимое законами самого

этого мира. Человек, который переживает это событие, должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно – составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам»[4].

В то время как Тодоров, в первую очередь, касается анализа фантастики как литературного жанра, мы должны также обращать внимание на философские вопросы, которые ставит фантастическое:

- презумпция консенсуальной реальности[5], в которой совокупность естественных законов регулирует работу мира;
- вопрос о надежности чувств;
- нестабильные отношения между способностями воображения и разумом;
- несоответствие между нашим повседневным пониманием мира и философской, а также научной его трактовками, которые часто непонятны и противоречат интуитивному восприятию окружающего мира.

Это развилка не просто между чем-то существующим и чем-то несуществующим, это – колебание между двумя типами радикальной неопределенности: либо демоны не существуют, но тогда наши собственные чувства являются ненадежными, или демоны реальны, но тогда мир не таков, как мы думали. С фантастическим – как и с жанром ужасов – оказываешься между двух пропастей, ни одна из которых не обещает утешения и ничем не обнадеживает. Либо мы не знаем этот мир, либо мы не знаем самих себя.

Учитывая степень саморефлексии в жанре ужасов, сегодня мы, скорее всего, уже осведомлены о различных уловках, при помощи которых вводится фантастическое. Такие современные фильмы, как «Хижина в лесу» (2012)[6], сознательно играют на законах жанра, а также на наших зрительских ожиданиях. Если персонажи видят что-то сверхъестественное, мы сразу задаемся вопросом: было ли это сном, не на наркотиках ли они, они сошли с ума, или это просто визуальный обман? Мы также знаем, как быстро сверхъестественное событие в хоррор-стори (например, действительно



существование вампиров или зомби) возвращается в исходное понимание того, как устроен мир, и обретает, таким образом, черты обыденного и нормального – даже банального. Потребность вампиров в крови или восстание из мертвых тел зомби могут быть объяснены законами биологии, генетики, эпидемиологии и множества других естественных наук. В любом случае, колебание перед лицом указанной развилки быстро исчезает. Только в короткий момент полной неопределенности, – когда оба варианта кажутся в одинаковой степени правдоподобными и неправдоподобными, когда ни одна мысль не может быть принята или отвергнута, когда все можно и в то же время ничего нельзя объяснить, – только в тот момент мы действительно испытываем этот ужас философии, это сомнение в принципе достаточного основания. Именно поэтому Тодоров замечает, что «фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность»[7].

Эта неопределенность длится лишь мгновение; дилемма состоит для нас в выборе между двумя правдоподобными вариантами. Лишь редкие произведения ужасов могут поддерживать фантастическое во всей своей полноте. В качестве такого исключения стоит отметить известный эпизод сериала «Сумеречная зона»[8] под названием «Кошмар на высоте 20 000 футов»[9], появившийся на экранах в 1963 году. В этом исследовании фантастического, основанном на одноименном рассказе Ричарда Матесона[10], неопределенность удерживается до конца. Действие эпизода разворачивается вокруг бизнесмена и семьянина Роберта Уилсона (в исполнении неподражаемого Уильяма Шатнера), вполне типичного мужчины средних лет, который после нервного срыва возвращается из госпиталя домой. В начале эпизода Боб (как его именуют в сериале) поднимается на борт самолета вместе со своей женой Джулией. Из-за жесткой экономии, которая стала отличительной чертой оригинальных эпизодов «Сумеречной зоны», все события разворачиваются в пределах этого самолета. Боб, задумчивый и нервный, постоянно успокаивает себя, что он уже здоров и что все будет хорошо. Так, еще до того, как произошло что-либо странное, мы уже готовы

объяснить любое сверхъестественное явление большим воображением Боба. Тем временем, самолет проходит через грозовой фронт. Не в силах уснуть, Боб смотрит в окно. Неуверенный в том, что он видит, он вглядывается, и мы, как зрители, видим то же, что и он: странное, гротескное существо, сгорбившееся над крылом самолета. Режиссер Ричард Доннер[11] использует склейку прямого и обратного планов, чтобы показать нам происходящее глазами Боба и, в то же время, выразить подозрение в правдоподобии его точки зрения, в связи с его психическим заболеванием. После серии тревожных событий Боб убеждается (что делаем и мы, зрители) в том, что существо действительно находится на крыле самолета. Однако, к нашему разочарованию, Боб не в состоянии убедить в этом ни свою жену, ни бортмеханика: каждый раз, когда он пытается привлечь их внимание, существо исчезает. Если бы это существо увидел еще кто-нибудь из героев, было бы понятно, что это не просто галлюцинации Боба. Но мы, вместе с Бобом, лишены этой единственной возможности убедиться в реальности этого существа – как и другие его свидетели, – а также удостовериться в том, что все это – не просто продукт перевозбужденного воображения.

И, тем не менее, мы не можем назвать это существо плодом воображения Боба (как полагают Джулия и бортмеханик), потому как мы сами видим это существо. Мы – «другие», которые свидетельствуют о фантастическом событии, хотя мы, конечно, не находимся внутри истории. Такая игра между «сверхъестественным» (галлюцинациями Боба) и «чудесным» (реальное существование чудовища) продолжается на протяжении всего эпизода. Действие становится еще более напряженным, когда Боб видит, что существо срывает обшивку крыла самолета. В кульминационной сцене Боб берет дело в свои руки, пытается убить существо, открыв аварийный люк и заставив самолет снизиться. Измученного, в бреду, Боба выносят на носилках из самолета к машине скорой помощи (интересно то, как режиссер здесь обыгрывает точку зрения: мы будто поднимаем взгляд и видим, что

полицейский смотрит на нас). По мере того как камера отдаляется от самолета, последний кадр схватывает что-то странное, что заставляет нас принять увиденное Бобом на веру. Это, по-видимому объективное свидетельство непонятного «чего-то», вновь возвращает нас к фантастическому, находящемуся между сверхъестественным и чудесным.

Современные произведения жанра ужасов принимают на вооружение технику введения фантастической составляющей, которую мы видим у авторов, подобных Матесону. Еще один пример – фильм «История двух сестёр» (2003)[12], снятый южнокорейским режиссером Ким Чжи Уном[13]. Он основан на известной корейской сказке «Janghwa, Hongryeon»: это история о двух сестрах, Janghwa («Роза») и Hongryeon («Красный Лотос»), смерти их матери, интригах злой мачехи, загадочном убийстве сестер и их возвращении в качестве призраков, преследующих собственные семьи и город, где они жили. Фильм Ким Чжи Уна знакомит нас с сестрами-подростками, Су Ми и Су Ён, которые проводят каникулы с отцом и мачехой в одиноком доме на берегу озера. Угрюмый, пассивный отец, мачеха-манипулятор и две сестры, одна из которых бунтарь (Су Ми), а другая тихоня (Су Ён) – такова эта семья. Но, как и «Кошмар на высоте 20 000 футов», фильм начинается в лечебнице: Су Ми, в белой пижаме, с длинными спутанными волосами, садится перед доктором, и он мягко расспрашивает ее. Здесь мы вновь подозреваем, что все увиденное демонстрируется в свете психических заболеваний. На протяжении всего фильма действия происходят, в основном, в доме; мы становимся свидетелями семейной драмы между сестрами и мачехой. Су Ми мучают кошмары о ее родной матери, и грань между сновидениями и реальностью постепенно размывается.

Большая часть «Истории двух сестёр» разворачивается в реальном пространстве, однако завораживающая атмосфера роскоши и мрака придает галлюцинаторный оттенок даже «реалистичным» сценам. Эти эпизоды перемежаются фантастическими. В одной из сцен друзья семьи приезжают на ужин. Когда одна гостя по непонятным причинам начинает задыхаться, она

падает на пол и, все еще задыхаясь, видит под кухонным столом что-то жуткое, нереальное. И, когда мы уже готовы к встрече с чем-то поразительным, сверхъестественным, действие опять принимает другой оборот. Когда отец, противостоя все более и более неуправляемой Су Ми, пытается объяснить ей, что она не в порядке – неожиданно точка зрения меняется, и мы, как зрители, начинаем подозревать, что Су Ми конфликтовала не с мачехой, но с собой, создавая в своем воображении образ мачехи. Мы возвращаемся к потустороннему. В сильной, гипнотизирующей, финальной сцене настоящая мачеха ночью возвращается в дом на берегу озера. В комнате, где умерла мать Су Ми, она видит что-то необъяснимое. Мы возвращаемся к фантастике, балансируя между конфликтующими точками зрения и целым рядом невероятных событий.

Так фантастическое занимает центральное место в сверхъестественном ужасе; хотя, как напоминает Тодоров, вопросы, которые ставятся при этом, могут подорвать даже сам жанр. Фантастическое может существовать лишь короткое время, или же оно может охватывать непосредственно все произведение. На вопросы, заданные фантастикой, можно найти ответ, приближающий нас к «странному» или «чудесному»; причем сами вопросы важнее ответов на них – это те моменты, когда все пущено на самотек, нет ничего определенного и земля уходит из-под наших ног. В рамках законов жанра ужасов фантастическое ставит перед нами вопросы, которые являются по своей сути философскими, но предстающими в ином облики. Учитывая это, мы можем предложить свой подход к жанру ужасов. Конечно, ужасы, учитывая их историю как жанра для непритязательной аудитории, чаще рассматриваются как развлечение, и это, конечно, очень важно для самого жанра. В то же время нет причины, по которой мы не могли бы рассмотреть произведения жанра ужасов сквозь призму – осмелимся сказать – поднимаемых ими философских вопросов, равно как и способов, при помощи которых они ставят под сомнение нашу способность к узнаванию, пониманию или объяснению чего бы то ни было. Отсюда и название этой серии – «Ужас философии», которое имеет

несколько значений. Безусловно, любой, кто принимался за какой-либо сложный философский труд, сталкивался со своим «ужасом философии»; еще больше это ощущение усиливают публичные интеллектуалы, для которых философия порой – не более чем ширма для продажи книг по самосовершенствованию и пропаганде культа гуру.

Но название также означает определенный подход к самому жанру, который переворачивает идею «философии ужасов», в котором философия объясняет все и вся, говорит о том, что фильмы ужасов обозначают то или иное, показывают те или иные тревоги, отображают определенный культурный момент в истории, который мы переживаем, и так далее. Возможно, такие жанры как ужасы интересны не из-за тех изощренных объяснительных моделей, которые мы можем примерить к ним, а потому что они заставляют нас поставить под сомнение наши основные предположения о самом процессе познания или о превосходстве антропоцентричного мира, частью которого мы являемся.

Во втором томе этой серии – «Звездно-спекулятивный труп» – я предлагаю «неправильное» чтение философских трудов, как если бы они были написаны в жанре ужасов. Здесь мы видим, что всякая философия содержит в себе мысль или набор мыслей, которые не могут быть продуманы без риска потери целостности самого философского предприятия. В этом томе – «Щупальца длиннее ночи» – я предлагаю сделать то же самое. Кроме того, здесь мы будем «неправильно» читать и произведения ужасов, как если бы они были работы по философии. Что если рассмотреть По или Лавкрафта как философов, а не авторов рассказов? Что, если прочесть По или Лавкрафта как нон-фикшн[14]? Это означает следующее: то, что больше всего заботит писателя или литературного критика – сюжет, персонажи, место действия, жанр и так далее – будет для нас не так важно как идеи, заложенные в сюжет; и центральная мысль, которая проходит через большинство произведений сверхъестественного ужаса – это предел человеческой мысли, а герои произведения сталкиваются с пределом человеческих возможностей. В двух

словах, в качестве первоосновы жанра ужасов мы будем рассматривать идею, а не сюжет (и примеры, несомненно, найдутся у Лавкрафта и близких ему авторов). В действительности, я бы пошел еще дальше, заметив, что уникальность жанра ужасов – особенно тех произведений, основой которых становится сверхъестественный ужас – заключена в безразличии ко всему багажу человеческой драмы. Драматическое в ужасах отрывочно, и порой представляет собой лирическое свидетельство того, как человек пытается противостоять нехватке «достаточного основания» в громадине космоса. И этого оказывается недостаточно.

### **Жизнь без тела и тело без жизни**

Такер написал предисловия к двум книгам переводов Эмиля Чорана на английский. Пристрастием к нему и отличается от большой компании своих спекулятивных коллег, предпочитающих Лавкрафта. Все представители этого круга в том или ином смысле мыслят негативное: либо гиперреальный объект, либо формальную пустоту, либо бесконечное, другое или гиперхаос. С ней мы сталкиваемся, по его мнению, в современной фантастике и фильмах ужасов, в которых, в отличие от классических картин, имевших дело с нарушением естественного порядка, речь идёт о нарушениях порядка мышления. Это либо жизнь, не являющаяся ничем живущим, либо живущее, не являющееся живым в том смысле, в каком живым является живое существо. В тексте «Анонимный хоррор» книги «В пыли этой планеты» (2011) он пишет: «Если „крича-фича“ (creature feature) фильмы определяют монстра как аберрацию (или аботминацию) природы, то неименуемое существо представляет собой ошибку сознания». Такая негативно определяемая жизнь (как и негативно определяемое бытие у Хайдеггера, и пустота у Бадью), связана, по мнению Такера, с истреблением, т. е. такой смертью, которая не является смертью индивидуума, но представляет собой исчезновение целой категории, или разновидности.

### **Абстрактный ужас и неутешительность Канта**

Ужас, которым интересуется современная мысль, спекулятивный, т. е. возникающий не в результате встречи с монстром, но в результате размышления о запредельном. Лавкрафт называет такой ужас «сверхъестественным», состоянием, имеющим дело с границами способности как таковой. Каждый спекулятивный философ считает долгом совокупить с кем-нибудь Лавкрафта, предав, таким образом, «заражённому» нуар-оттенок, без которого современная мысль не мысль. Такер так делает с Кантом и другим, более поздним этиком, Левинасом. Если основным свойством сверхъестественного ужаса является связь с пределами мышления, значит, связан он и с пределами чувства. Ведь провалы мысли подразумевают, по мнению американского философа, провалы чувствительной способности. А значит, читаем в «Щупальцах длиннее ночи» (2015), эстетическим коррелятом фантастического и ужасного будет то, что философы круга Канта именуют «возвышенным». Согласно последнему, опыт возвышенного есть одновременно переживание предельного напряжения чувств в результате встречи с гиперреальным и своего рода абстрактный опыт, депривация, возникающая как итог встречи с пустотой, когда способности чувствовать не говорят больше вообще ничего, ситуация, в которой субъект настолько переполнен чувствами, что они больше не могут объять и постичь им данное. Это чувство переполненности, считает Кант, есть проявление контраста между моими человеческим «уровнем» ощущения мира и мышления о нём и нечеловеческим «уровнем» выше и ниже. По этой причине он и определяет возвышенное как «превосходное» или «то, что очень велико», по сравнению с чем всё остальное мало. Но превосходное, неизбежно «большее» или «меньшее» способности его охватить, будет поэтому в опыте отсутствовать, имея характер скорее абстрактный, чем конкретный. В случае поистине готических пассажей Канта, описывающего ощущения от громов и молний, так и происходит — кажется, что чувства, вместе с пейзажем, терпят крах, и происходит так оттого, что «системы слежения» отказали, и мы больше не можем понять, что происходит. Хорошо, в чём же тогда новость странного

реализма, если проблематика прекрасно описана ещё Кантом? Во-первых, в пессимизме (объединяющем почти всех «новых материалистов»). «Возвышенное», хоть и приводит в трепет, тем не менее, находится в почтительном далеке от размеренной жизни немецкого мыслителя, по которому жители Кёнигсберга, как известно, сверяли часы. Поэтому и «крах» чувств и мыслительных способностей в его случае скорее гипотетические и в большей степени «спекулятивные», чем у современных, живущих в непростых городах переставшей быть знакомой планеты, мыслителей.

Анализ, проведённый Кантом, Такеру симпатичен. Несимпатичны же ему экзистенциальные выводы, из него следующие. Воодушевление и радость, наполняющие размышляющего о возвышенном Канта, Такеру не близки. Если бы эти двое были персонажами фильма о встрече с пришельцами, то Такер, наверное, был бы тем, кто, сидя в кустах, осознавал бы ситуацию идущего с распростёртыми объятьями в сторону летающей тарелки Канта как прекраснодушную глупость, о которой можно лишь пожалеть плечами. Читаем в том же тексте: «Я всегда находил Кантову героическую, гуманистическую рекуперацию возвышенного неутешительной. Не то чтобы неверной, просто неутешительной».

### **Третий этап коперниканской революции**

Принято считать, что Николай Коперник породил Новое время, устранив человека из центра вселенной. После него Кант провозгласил себя тем, кто-де осуществил «коперниканский переворот» в философии, заключающийся в том, что человек перестал думать о себе как о находящемся в центре вселенной обладателе абсолютного знания. Оказалось, вещи живут самостоятельной жизнью за пределами человеческой головы. А если человек не в центре, значит, задумываться о «метафизических» проблемах глупо, считает Кант. Потому и не нужно пытаться разрешить неразрешимое. Философия не должна интересоваться запредельным. С Кантом, говорит Такер, она становится скромной.



С рассказом же Лавкрафта 1928 г. «Зов Ктулху» всё меняется. С ним Такер связывает «третий этап коперниканской революции». Мэтр американской литературы ужаса вновь, как Коперник или Кант, считает он, изымает человека из центра мира. И если кантианский субъект точно знает, что находится не в центре вселенной (а в благоустроенном и безопасном пригороде, предоставляющем возможность не задумываться о творящихся в центре ужасах), герой Лавкрафта этой уверенностью (в том, что думать о «всяких ужасах» и антиномиях не обязательно) уже не обладает. «Если с Кантом философия становится скромной, — пишет Такер, — с Лавкрафтом она становится грандиозной».

### **Раз имманентность сплошна, значит, она минимальна**

Такер материалист. Но его, в отличие от Делёза, Гваттари или Негри, интересует имманентность не как сплошная. Наоборот, его интересует характеризующая её превосходная степень. В тексте «Жизнь как время у Плотина» в книге «После жизни» (2010) он говорит, что «превосходное» есть нечто, что в одно и то же время абсолютно трансцендентно и минимально имманентно. Таким образом, получаем новую, странную онтологию. Именно в силу своей тотальной природы, максимального присутствия и отсутствия дополнительных уровней, имманентность приобретает превосходную степень, благодаря которой кажется целиком трансцендентной и присутствует минимально.

### **Спекулятивный оккультизм**

Разновидность «спекулятивного», к которой принадлежит Такер, могла бы быть названа «спекулятивным оккультизмом»: среди всех новых реалистов он больше всех интересуется мистической, магической и алхимической тематикой. Если Бадью и Жижек светским образом прочитывают христианские (и даже немного еврейские) тексты (и потому они — светские паулинисты, т. е. последователи доктрины апостола Павла), а Харман, Брасье и Лиготти читают хорроры в качестве философских текстов (становясь, таким образом, «странными реалистами»), то Такер, ведущий колонку «Оккультные

штудии», «немагическим» образом читает тексты о ведьмах, эликсире бессмертия и изготовлении философского камня. Он один из немногих, всерьёз комментирующих сегодня Дионисия Ареопагита, Ансельма Кентерберийского, Мейстера Экхарта, Иоанна Скотта Эриугену, Марсилио Фичино и Агриппу Неттесгеймского.

Новый, светский оккультизм, по его мнению, в отличие от классического, провозгласившего в качестве своей цели превращение тайного в явное, а фактически сделавшего всё возможное для утверждения тайного в качестве ещё более тайного, должен осознать себя в качестве подлинно научного и реалистического подхода, заключающегося в раскрытии явного в качестве тайного, которое не может стать явным по определению.

### **Анти- и транс-: гуманизм между акселерацией и экстропией**

Такера можно отнести одновременно к двум философским традициям современности.

- К новому реализму, усматривающему в прямом смысле внешнее в качестве «тьмы», проявляющейся в непредсказуемых ситуациях разного рода: этического, онто-, био- или просто логического. Эта традиция, сформировавшаяся в течение не десятков, а буквально нескольких последних лет, связывает «реальное» с ограниченностью человеческих возможностей, неспособных его ухватить и понимаемых поэтому в негативном ключе, как нечто, скорее, испорченное в моральном и качественном смысле в одно и то же время. Сюда относятся все без исключения спекулятивные реалисты, Негарестани и Лэнд. По-другому они же могут быть названы «акселерационистами». Акселерацию тут не нужно путать с философией Рэя Курцвейла, также рассуждающего о скорости. Имя в кавычках маркирует экзистенциально-политическую позицию, которая заключается в утверждении не протеста и критики, но ускорения капитализма в результате самоотождествления с «негативными» его характеристиками — потерей корней, отчуждением, склонностью к абстрактному, расшифровкой — в качестве единственной возможной радикальной ему альтернативы. По

принципу «чем хуже, тем лучше». Капитализм тут оценивается аксиоматически как плохой, как единство тоталитарного контроля, поэтому усилению подлежат черты, подрывающие его изнутри и ведущие к гиперхаосу. Поэтому исповедующая описанную доктрину «школа» может быть названа также «спекулятивным антигуманизмом», продолжающим дело «теоретического антигуманизма» Альтюссера. Сами его представители считают классическими «акселерационистскими» трудами «Капитализм и шизофрения» Делёза и Гваттари, «Либидинальную экономику» Лиотара и «Символический обмен и смерть» Бодрийера.

- К футуристическому направлению, усматривающему в прямом смысле внешнее в качестве «удивительного изобретения», связанного с возрастанием способности изобретать по мере приближения к нему и возрастания степеней сложности: чем дифференцированнее и нелинейнее ситуация, тем выше способность сознания эффективно в ней ориентироваться и находить простой способ ей управлять. Эта способность называется экстропия и представляет собой противоположность энтропии, а направление мысли, её осмысляющее, соответственно, получило имя «экстропианизм». К этой группе отнесём Тони Негри, Майкла Хардта, Рэя Курцвейла, Элизера Юдковского, Робина Хансона и Юджина Такера. Юдковский, защищая концепцию «дружелюбного искусственного интеллекта», определяет «экстропианизм» как проактивную, связанную с практическим оптимизмом позицию в эволюционном процессе. Новое воспринимается как новое интересное решение. Рэй Курцвейл говорит именно о такой акселерации, представляющей собой ускорение нашей способности познавать и создавать в связи с ускорениями всех остальных процессов. Раз человек быстро развивается (в отличие от акселерационистской модели, в которой он — ошибка), значит, и не надо держаться за наличную форму. А если форма не прочная, значит, анти- в слове «антигуманизм» свидетельствует лишь о вере антигуманиста в стабильность человеческого. Если же — так считают экстропианисты — нужно не ломать тюрьму, а

закончить период, значит, трагический антигуманизм должен уступить место увлечённому трансгуманизму.

Книги Такера, посвящённые пониманию жизни, т. е. исследованию культурных источников (философия, оккультизм, индустрия ужаса) — «После жизни» (2010), «В пыли этой планеты» (2011), «Звёздно-спекулятивный труп» (2015), «Щупальца длиннее ночи» (2015), — забавная провокация, полная изысканной пессимистической ясности в духе Чорана и Бланшо, развёрнутое развенчание «злостно-бесполезного», как мог бы выразиться Томас Лиготти, желания человеческих существ представить жизнь в качестве чего-то ею не являющегося, т. е. найти в ней смысл. Развенчание достигается в результате перекрёстного чтения «ужасов» и философии. И первые, и вторая приобретают неожиданное звучание, переставая быть собой. «В пыли этой планеты», «Звёздно-спекулятивный труп» и «Щупальца длиннее ночи» — трилогия, её название — «Ужас философии». Первая книга задаёт тему «мышления невысказанного» и соотношения двух жанров, вторая и третья предлагают соответственно две оригинальные техники чтения. В «Щупальцах» Такер читает хорроры, как будто это строгие философские трактаты об устройстве вселенной. Ход, конечно, интересный, но его уже проделали Томас Лиготти и Грэм Харман. А вот основной троп «Звёздно-спекулятивного трупа» поинтереснее: теперь уже философ предлагает отнести к толстым философским трактатам как к «некрономиконам», леденящим кровь и способным свести с ума свидетельствам встреч с невысказанным.

Книги же, посвящённые изучению жизни, т. е. проблемам современных микронаук — «Биомедиа» (2004) и «Глобальный геном: биотехнология, политика и культура» (2006), — не обладают пессимистическими обертонами и посвящены конкретности экстропии (хотя Такер и не пользуется этим словом), т. е. описанию того, как множественные изобретения меняют саму ткань жизни — сливаются — благодаря генетике и смежным наукам — «мокрая» жизнь в мензурке и «сухая» — в базе данных, биологический код и

код языка программирования. В этих текстах мы видим призыв к переосмыслению классических онтологий, в том числе и спекулятивно-реалистической, в связи с совершенно неожиданным слиянием «био» и «медиа», где ни то ни другое не становится метафорой, но приобретает качества спутника: жизнь — невиданную доселе кодируемость и форматируемость, а код — способность самоорганизовываться, т. е. выходить из-под контроля.

*Харман Г. «Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера».*

*Пермь,*

*2015*

Наиболее захватывающей и чарующей сегодня является идея плоских онтологий. Это новый, четвертый тип ответа на вопрос «Что же существует на самом деле?». Долгое время в традиции доминировали два наиболее общих ответа на этот вопрос: либо на самом деле существует то, что все охватывает (то есть то, что превыше всего, некое предельное недостижимое единство), либо существует то, что лежит во всеобщем основании (вроде демокритовских атомов, из которых складывается мироздание). Эти ответы живы до сих пор. Первый доминирует в религиозных картинах мира, а также в новом спиритуализме в духе нью-эйдж, второй представляет собой классическую научную картину мира. Философия уже давно заклеивала такие подходы как метафизические, предложив третий тип ответа на этот вопрос: на самом деле существует не верхний предел, из которого все охватывается, и не нижний предел, лежащий в основании всего, на самом деле существует лишь середина, из которой эти верх и низ полагаются. Этой серединой, конечно же, стал человек. Так на место метафизики пришла критическая традиция. И, хотя корреляционизм уже с Нового времени стал позицией по умолчанию в философии, новая онтология попыталась показать, что между первыми тремя типами ответа на вопрос о том, что есть, не так уж и мало общего. Все они — онтологии вертикали. Первые две рассматривали вертикаль как важнейшую

характеристику самого бытия, третья отдала предпочтение единому центру, из которого эта вертикаль выстраивается. Плоская же онтология заявляет: таких центров бесчисленное множество и человек — лишь один из них. Конечно, все объекты разные (ведь каждый объект создает свою собственную вертикаль) и тем не менее они равны — равны в той мере, в какой существуют.

### **Квентин Мейясу После конечности**

Наиболее перспективным направлением в философии последних 10 лет представляются усилия спекулятивных реалистов и радикальных материалистов, пытающихся пробиться к миру до, после и помимо «человека», преодолевая привилегированную корреляцию, которая традиционно установлена между его бытием и его же сознанием в осмыслении отношений объектов всего остального мира. Разумеется, при этом возникает целый ряд трудностей с онтологическим статусом гибридных объектов, отмеченных вторжением человека в геологические и экологические процессы, с ролью языка и новых медиа в смыслообразовании, наконец, природой самого «человека» вне и помимо отмеченной корреляции. Выйти из антропологического круга, мыслить о человеке без подсказок-костылей антропоцентризма, не впадая при этом в натуралистический редукционизм и экстернализм — задача почти теологическая. Ее спекулятивный характер обоснован, правда, не сверх-существованием мыслимого объекта, а пределами самого мышления — «мыслью о неммыслимом», например, несуществованием как таковым, трансгуманистическими перспективами человечества, развитием искусственного интеллекта и т.д. Соответственно, направления развития новой философии будут связаны с осмыслением постчеловечества, археологией и футурологией медиа, новыми цифровыми технологиями и проблематикой искусственных нейронных сетей, а также с ответами на вызовы развития нейронаук и наук о жизни, «естественных» и гибридных, натуркультурных наук.

