

Маленькие радиопроповеди (Иммедиатизм)

ХакиМ Бей

Оглавление

Иммедиатизм	3
Тонг	7
Иммедиатизм против капитализма	11
Инволюция	15
Воображение	20
Ласко	24
Вернисаж	26
«Свежее видение»	29
Потlach иммедиатистов	31
Молчание	34
Критика слушателя	36

Иммедиатизм

1. Весь опыт опосредован механизмами чувственного восприятия, мыслительных процессов, языка и т. п. – и, конечно, все искусство состоит из дальнейшего опосредования искусства.
2. Однако опосредование происходит постепенно. Некоторые виды опыта (запах, вкус, сексуальное наслаждение и т. п.) менее опосредованы, чем другие (чтение книг, наблюдение в телескоп, слушание записи). Некоторые средства коммуникации, такие как танец, театр, музыкальные и бардовские представления, менее опосредованы, чем TV, CD, виртуальная реальность. Даже в числе средств, называемых обычно средствами массовой коммуникации, одни более, а другие менее опосредованы – в зависимости от интенсивности воображаемого соучастия, которого они требуют. Печать и радио требуют больше воображения, кино – меньше, телевидение – еще меньше, а виртуальная реальность – пока меньше всего.
3. Для искусства вмешательство Капитала всегда означает большую степень опосредованности. Сказать, что искусство превращается в товар, значит констатировать, что произошло опосредование, или вступление третьего, и что это вступление способствует расколу, а раскол, в свою очередь – отчуждению. Импровизированная музыка, которую исполняют дома в дружеском кругу, менее «отчуждена», нежели та, которую играют в «Метрополитен» или же с помощью средств массовой коммуникации (будь это PBS, MTV или walkman). В общем-то, можно привести аргумент, что музыка, распространяемая бесплатно или за плату на кассетах по почте, МЕНЕЕ отчуждена, чем живая музыка, которую играют на каком-нибудь грандиозном спектакле «Мы – это мир» или в ночном клубе Лас-Вегаса, несмотря на то, что последняя – это живая музыка, исполняемая для живой аудитории (по крайней мере, так представляется), в то время как первая – это записи, потребляемые далеким и даже анонимным слушателем.
4. Тенденция хай-тек и тенденция позднего капитализма гонят искусство все дальше и дальше, к крайним формам опосредованности. Обе они углубляют пропасть между производством и потреблением искусства и, соответственно, отчуждение.
5. С исчезновением «мейнстрима» и, в связи с этим, авангарда в искусстве было отмечено, что все более или менее продвинутые и насыщенные виды опыта в искусстве почти немедленно были компенсированы средствами массовой коммуникации и, следовательно, обращены в такую же труху, как и прочая труха в призрачном мире товаров.

«Труха» в том значении термина, которое было придано ему, скажем, в Балтиморе в 70-е годы, может доставлять удовольствие, обусловленное ироническим приятием непреднамеренной фольк-культуры, которая окружает и проникает самые бессознательные сферы поп-разума — в свою очередь, являющегося продуктом Спектакля. «Труха» когда то была свежей идеей с радикальным потенциалом. Теперь, однако, на развалинах постмодернизма, она наконец начала смердеть. Ироническая фривольность в конце концов становится омерзительной. Можно ли сейчас быть серьезным, но не трезвым? [Примечание: Новая трезвость — это, конечно же, обратная сторона Новой фривольности. Пижонское неопуританство несет в себе оттенок реакции точно так же, как постмодернистская философская ирония и отчаяние, которые к этой реакции привели. Общество очищения — это то же самое, что общество кутежа. После «12 ступеней» тенденциозного отрицания 90-х, все, что остается на 13-й ступени, — это виселица. Ирония, может быть, стала скучна, но уродование самих себя всегда было ничем иным, как пропастью. Долой фривольность — долой трезвость!]

Все тонкое и прекрасное, от сюрреализма до брейк-данса, в конце концов становится пищей для рекламы мистера Мак-Гроба; пятнадцатью минутами позже вся магия из нее высосана и само искусство оказывается мертвым, как сухой краб. Медиа-волшебники — которые, если не постмодернисты, то никто, — уже начали кормиться жизненной силой «трухи», как стервятники, пережевывающие и переваривающие одну и ту же пададь в непотребном экстазе самореференции. Какая дорога ведет в Egress?

6. Настоящее искусство — игра, а игра — один из самых непосредственных видов переживания. От тех, кто знает наслаждение игрой, нельзя ожидать, что они так просто откажутся от него, просто чтобы выиграть политическое очко (как в «Забастовке искусства» или искусстве «подавления без реализации» и т. п.). Искусство будет продолжаться точно так же, как вы будете продолжать дышать, есть и трахаться.
7. Тем не менее, нам отвратительна идея полного отчуждения искусства, особенно в «средствах коммуникации», в коммерческом книгоиздательстве и галереях, в индустрии звукозаписи и пр. И нас иногда беспокоит даже, насколько наша собственная погруженность в такие виды искусства, как литература, живопись или музыка, ввергает нас в мерзкую абстракцию, отлучение от непосредственного переживания. Нам не хватает прямодушия игры (в первую очередь это естественное удовольствие от творения искусства); нам не хватает запаха, вкуса, осязания, ощущения тел в движении.
8. Компьютеры, видео, радио, печатные станки, синтезаторы, факсы, магнитофоны, ксероксы — это все хорошие игрушки, но они страшны тем, что к ним привыкаешь. В конце концов, мы понимаем, что не можем «протянуть руку и потрогать» того, кто не присутствует здесь во плоти. Эти средства могут быть полезны нашему искусству — но они не должны завладевать нами, так же как не должны становиться между нами, посредничать или отделять нас от нашего

животного/живого «я». Мы хотим управлять нашими средствами коммуникации, а не быть управляемыми ими. И нам хочется вспомнить некое духовное боевое искусство, в котором упор делается на сознании того, что наше тело — наименее опосредованное из всех средств коммуникации.

9. Таким образом, как художники и «работники культуры», которые не имеют намерения оставить деятельность в области избранных нами средств коммуникации, мы, тем не менее, требуем от себя острого осознания иммедиатизма, так же как овладения некоторыми прямыми способами применения этого осознания в игре — непосредственно в данный момент и непосредственно в смысле без посредников.
10. Прекрасно понимая, что любой художественный «манифест», написанный сегодня, может только смердеть той же горькой иронией, которой он пытается противостоять, мы, тем не менее, без колебаний провозглашаем (недолго думая), что основываем «движение» — иммедиатизм. Мы чувствуем, что имеем на это полное право, потому что намереваемся следовать иммедиатизму тайно, чтобы избежать какого-либо осквернения опосредованием. Публично мы будем продолжать сотрудничать с издательствами, радио, прессой, музыкальными учреждениями и т. п., но для самих себя будем создавать нечто другое, то, чем можно бесплатно делиться, но нельзя пассивно потреблять, то, что смогут открыто обсуждать, но никогда не смогут понять агенты отчуждения, то, что не имеет коммерческого потенциала, но обладает ценностью, а не ценой, нечто оккультное, но сотканное исключительно из нитей нашей повседневной жизни.
11. Иммедиатизм — это не движение в смысле эстетической программы. Он зависит от ситуации, а не от стиля или содержания, не от идеи и школы. Он может принимать форму любой творческой игры, в которую могут играть двое или более людей, играть сами по себе и сами для себя, лицом к лицу и вместе. В этом отношении он похож на игру, и поэтому к нему могут применяться определенные правила.
12. Все зрители должны быть также актерами. Все расходы должны быть разделены, и все продукты, которые могут возникнуть в результате игры, должны делить между собой исключительно ее участники (которые могут оставлять их себе или дарить другим). Лучшие игры не будут или почти не будут задействовать очевидных форм опосредования, таких как фотография, запись, печать и т. п., зато станут применять непосредственные техники, включающие физическое присутствие, непосредственное общение и чувства.
13. Очевидная модель иммедиатизма — это вечеринка. Так, хорошая еда может стать хорошим проектом движения иммедиатизма, если будет приготовлена и съедена всеми присутствующими. Древние китайцы и японцы туманными осенними днями устраивали празднества запаха, на которые каждый гость приносил самодельное благовоние или духи. На праздниках буриме неудачное двустипшие влекло за собой штраф в виде бокала вина. Ватные пчелы, живые картины, изысканные трупы, ритуалы-попойки, подобные «музейной оргии»

Фурье (эротические костюмы, позы и шутки), живая музыка и танец — в прошлом можно отыскать подходящие формы, а воображение подскажет новые.

14. Разница между, к примеру, лоскутной пчелой XIX века и лоскутной пчелой иммедиатизма заключается в осознании практики иммедиатизма как реакции на беды отчуждения и «смерти искусства».
15. Мэйл-арт 70-х и сцена 80-х были попытками выйти за пределы опосредованности искусства как товара и могут считаться предками иммедиатизма. Однако они сохранили в себе опосредованные структуры почтовой коммуникации ксерографии и поэтому не сумели преодолеть изоляцию игроков, которые остались в самом буквальном смысле слова вне досягаемости. Мы хотим привести мотивы и открытия этих прошлых движений к логическому завершению в искусстве, которое отменяет всяческое опосредование и отчуждение хотя бы в той степени, какую позволяет состояние человека.
16. Более того, иммедиатизм не обречен на бессилие в мире просто потому, что он избегает публичности базарной площади. «Поэтический терроризм» и «искусство-саботаж» — вполне логические проявления иммедиатизма.

Наконец, мы ожидаем, что практика иммедиатизма высвободит в нас огромные запасы забытых сил, которые не только преобразят наши жизни в тайной реализации неопосредованной игры, но и неизбежно вскипят, взорвутся и пронизуют *все прочее* искусство, которое мы создаем, более публичное и опосредованное искусство.

И мы надеемся, что они будут сближаться и сближаться, и наконец сольются во-едино.

Тонг

Сила мандаринов в законах,
сила народа в тайных обществах.

Китайская поговорка

Прошлой зимой я прочитал книгу о китайских тонгах («Примитивные революционеры Китая: исследование тайных обществ конца XIX века». Фей-Лун Дэвис, Гонолулу, 1971—1977), может быть, первую, написанную человеком, который не работал в Британской секретной службе (на самом деле она была китайской социалисткой и умерла молодой — это ее единственная книга) — и впервые понял, *почему* я всегда симпатизировал тонгам: не только за их романтизм, эlegantный декадентский ориентальный декор, это само собой, но также за форму, структуру, самую суть дела.

Несколько позже из прекрасного интервью с Уильямом Берроузом в журнале «Номосог» я узнал, что он также очарован тонгами и считает их идеальной моделью организации изгоев, особенно в нашу эпоху говенного морализма и истерии. Я бы с ним согласился и распространил эту рекомендацию на *все* маргинальные группы, особенно те, чья любовь к жизни связана с беззаконием (сексуальные еретики, бунтари и пр.) или крайней эксцентричностью (нудисты, язычники, поставангардистские художники, и т. д., и т. п.).

Организацию тонгов, пожалуй, можно определить как общество взаимной выгоды для людей с общими интересами, притом незаконными или опасно маргинальными: отсюда необходимое сохранение тайны. Многие китайские тонги вертелись вокруг контрабанды и ухода от налогов, или же тайного управления некоторыми видами торговли (в противовес государственному управлению), или же бунтарски-политических или религиозных задач (например, таких, как свержение маньчжуров — некоторые тонги сотрудничали с анархистами в революции 1911 года). Общей целью тонгов было собирать и вкладывать членские и вступительные взносы в страховые фонды в пользу бедняков, безработных, вдов и сирот погибших членов организации, на похороны и т. п. В эпоху, подобную нашей, когда бедняки оказались между ракообразной Сциллой индустрии страхования и быстро испаряющейся Харибдой социальных служб и здравоохранения, эта цель тайного общества может вновь обрести свое обаяние. (По этому принципу организовывались масонские ложи, а также нелегальные профсоюзы и «рыцарские ордены» мастеровых и ремесленников.) Другой универсальной целью таких обществ были, конечно, радости совместной жизни, в частности, пирушки — но даже это совершенно безвредное удовольствие может приобрести оттенок бунтарства. В различных французских революциях, например, банкетные клубы нередко принимали роль радикальных организаций в то время, когда все прочие формы публичных собраний были запрещены.

Недавно я разговаривал о тонгах с П.М., автором «боло-боло» (серия «Иностранные агенты семиотекста»). Я утверждал, что тайные общества снова приобретают осмысленность для групп, стремящихся к автономии и личной реализации. Он не согласился, но не потому (как я ожидал), что тайность несет в себе оттенок «элитарности». Он считал, что такие формы организации лучше всего действуют в уже крепко спаянных группах с прочными экономическими, регионально-этническими или религиозными связями — а на современной маргинальной сцене этих условий нет или они находятся в зачаточном состоянии.

Вместо этого он предложил создавать многоцелевые районные центры, с тем чтобы расходы на них делили различные группы с особыми интересами и объединения мелких предпринимателей (кустарные мастерские, кофейни, зрелищные учреждения и т. п.). Для таких крупных центров потребуется официальный статус (государственное признание), но, скорее всего, они станут средоточием всевозможной неофициальной деятельности — черных рынков, временных штаб-квартир протеста или бунтарских акций, неконтролируемого «досуга» и ненаблюдаемого сожительства и т. п.

В ответ на критику П.М. я не отказался от своей идеи о том, что такое современный тонг, но слегка изменил ее. Жестко иерархическая структура традиционного тонга определенно не сработает, хотя некоторые из ее форм можно сохранить и использовать точно так же, как используются титулы и почести в наших «свободных религиях» (или «странных религиях», «шуточных религиях», анархо-неоязыческих культах и т. п.). Неиерархическая организация нам симпатична, но симпатичны нам также обряд, ладан, прелестный антураж оккультных орденов — «Эстетика тонг», как можно было бы это назвать, — так почему бы нам одновременно и на паровозике не покататься, и пирожок не съесть (особенно если это марокканский маджун или ромовая баба — что-то почти *запрещенное!*). Помимо всего прочего, тонг должен быть произведением искусства.

Жесткое традиционно правило соблюдения тайны также следует изменить. В настоящее время все, что избегает идиотского взгляда рекламы, *на самом деле* тайно. Большинство современных людей, кажется, неспособно поверить в реальность, которую никогда не видело по телевизору, — поэтому чтобы избежать телевизуализации, нужно быть полуневидимкой. Более того, то, что мы видим при посредстве средств коммуникации, само становится несколько нереальным и теряет силу (я не буду аргументировать этот тезис, но просто напомним читателю ту последовательность мыслей, которая идет от Ницше к Беньямину, Батаю, Барту, Фуко, Бодрийяру). Напротив, может быть, то, что остается *невидимым*, сохраняет свою реальность, свою укорененность в повседневной жизни и, следовательно — в возможности чудес.

Таким образом, современный тонг не может быть элитарным — но нет никаких причин, по которым он не может быть *избирательным*. Многие неавторитарные организации существовали на сомнительном принципе открытого членства, что часто ведет к засилью жоп, йеху, неумех, хнычущих невротиков и полицейских агентов. Если тонг организовывается по интересам (особенно если это незаконные или маргинальные интересы), он, безусловно, имеет право формироваться по принципу «сродства душ». Если тайность означает а) избегание публичности и б) тщательный отбор возможных членов, то «тайное» общество вряд ли можно обвинить в нару-

шении анархистских принципов. Собственно, у таких обществ — долгая и почетная история в антиавторитарном движении, от прудоновской мечты о возрождении Священных Фем как своеобразного «народного правосудия» до различных планов Бакунина, до «Странников» Дуррути. Мы не должны позволять марксистским историкам убеждать нас, что такие схемы «примитивны» и поэтому остаются за бортом истории. Абсолютность «истории» вообще — в лучшем случае, сомнительная гипотеза. Мы заинтересованы не в возвращении к примитивности, а в возвращении самой примитивности в той степени, в какой примитивность подавляется.

В прежние дни тайные общества появлялись в те времена и в тех местах, где были запрещены государством, то есть там и тогда, когда людей насильственно, с помощью закона, *удерживали порознь*. В наше время люди существуют порознь потому, что этого требует не закон, а опосредованно и отчуждение (см. ч. 1, «Имmediатизм»). Поэтому тайность становится способом избежать опосредованности, в то время как совместное существование становится не побочной, а первостепенной целью «тайного общества». Просто встречаться вместе, лицом к лицу уже означает акцию против сил, которые угнетают нас с помощью изоляции, одиночества, транс средств коммуникации. В обществе, которое навязывает нам шизоидное раздвоение между работой и досугом, все мы испытали опошление нашего «свободного времени», времени, которое организовано не как работа и не как досуг. (Слово «вакации» когда-то означало «пустое» время — теперь же оно означает время, организованное и заполненное индустрией отдыха.) «Тайная» цель совместного существования в тайном обществе в таком случае становится самостоятельным структурированием и наполнением свободного времени. Многие вечеринки состоят исключительно из оглушительной музыки и чрезмерной выпивки — не потому, что это нам так уж нравится, а потому, что Империя труда внушила нам ощущение, будто пустое время — это время, потраченное зря. Идея посвятить вечеринку, например, изготовлению пуховых одеял или пению мадригалов кажется безнадежно устаревшей. Но для современного тонга это будет и необходимостью, и удовольствием — вырвать свободное время из мира товаров и посвятить его совместному творчеству, *игре*.

Я уже знаю о нескольких обществах, организованных примерно таким образом, но, конечно же, не хочу срывать с них покров тайны, обсуждая их в печати. Есть люди, которым не нужно пятнадцать секунд фигурировать в вечерних новостях, чтобы доказывать свою реальность. Конечно, маргинальная пресса и радио (единственные средства коммуникации, где появятся эти заметки), так или иначе, практически невидимы, и, во всяком случае, непрозрачны для глаз Контроля. Тем не менее, это принцип: тайны надо уважать. Не обязательно всем знать все! То, чего больше всего не хватает XX веку — и больше всего ему нужно, — это *такт*. Мы хотим заменить демократическую эпистемологию «эпистемологией дада» (Фейерабенд). Или ты едешь в автобусе, или ты в нем не едешь.

Некоторые назовут это «элитизмом», но это не так, во всяком случае, не в том смысле, в каком понимал это слово Ч. Райт Миллз, имея в виду маленькую группу, которая властвует над теми, кто в нее не входит, ради собственного возвеличения. Имmediатизм вообще никак не связан с властью, он не хочет ни управлять, ни быть управляемым. Поэтому современный тонг не видит никакой радости в том, что низводит учреждения до уровня заговорщических кружков. Власть ему нужна ис-

ключительно для внутренней цели взаимности. Это свободная ассоциация людей, которые выбрали друг друга в качестве объектов щедрости группы, ее «экспансивности» (пользуясь суфийским термином). Если это и есть «элитизм», пусть так и будет.

Если иммедиатизм начнется с того, что группы друзей не просто станут пытаться преодолеть изоляцию, но и способствовать жизни друг друга, то скоро он захочет принять более сложную форму: ядра, состоящие из взаимно выбравших друг друга союзников, которые работают (играют), для того чтобы занимать все больше пространства и времени вне всяческих опосредованных и контролируемых структур.

Потом он станет горизонтальной сетью таких автономных групп, затем — тенденцией, затем движением, а потом кинетическим сплетением временных автономных зон. И наконец начнет стремиться к тому, чтобы стать сердцевинной нового общества, самозарождающейся в прогнившей скорлупе старого. Чтобы это все произошло, тайное общество обеспечит полезный каркас защитной скрытности — плащ-невидимку, который упадет только в случае какого-нибудь окончательного развала Вавилона опосредованности...

Готовьтесь к войне тонгов!

Иммедиатизм против капитализма

Много чудовищ стоит между нами и реализацией наших иммедиатистских целей. Например, наша собственная бессознательная отчужденность может по ошибке слишком легко быть принята за добродетель, особенно по контрасту со скрыто авторитарным понятием «общественность» или с разнообразными «великосветскими» версиями «досуга». Разве не естественно принять черный дендизм отшельников за некий героический индивидуализм, когда единственная альтернатива — это рыночный социализм «Клуба Мед» или уютный мазохизм жертвенных культов? Обреченность и холодность естественным образом ближе благородным душам, чем безопасность и уют.

Смысл иммедиатизма в том, чтобы способствовать росту индивидуумов, предлагая им матрицу дружбы, а не умалять их, заставляя приносить в жертву свою «самость» групповому мышлению, лево-радикальному самоотрицанию или клонированным ценностям новой эпохи. Преодолевать нужно не индивидуальность саму по себе, а скорее приверженность к озлобленному одиночеству, которая характеризует сознание XX века (которое во многом повторяет сознание века XIX-го).

Однако гораздо опаснее любого внутреннего чудовища, которое можно назвать «отрицательным эгоизмом», будет внешнее, очень реальное и совершенно объективное чудовище слишком позднего капитализма. Марксисты (да будет им земля пухом) придумали собственную версию того, как он действовал, но нас сейчас не интересует абстрактно-диалектический анализ стоимости труда или классовой структуры (хотя им, возможно, еще требуется анализ, тем более, после смерти или исчезновения коммунизма). Вместо этого мы хотели бы отметить конкретные тактические угрозы иммедиатистскому проекту.

1. Капитализм *способствует* сохранению лишь некоторых видов групп, например «нуклеарной семьи» или «тех, кого я знаю по работе», потому что такие группы уже являются самоотчужденной и неотъемлемой частью структуры «работа — потребление — смерть». Существование других групп *позволяется*, но не встречает никакой поддержки со стороны общественного порядка, и поэтому перед ними встают ужасные трудности и опасности, возникающие под видом «неудач».

Первое и с виду самое невинное препятствие любому иммедиатистскому проекту — это «занятость» или «необходимость зарабатывать на жизнь», с которым сталкивается каждый его участник. Однако ничего невинного в этом нет — есть только полное незнание того, как организован сам капитализм и как он препятствует любому виду истинной совместной жизни. Едва группа друзей начинает видеть непосредственные цели, которые можно реализовать только с помощью солидарности и сотрудничества, как одному из них предлагают хорошую работу в Цинциннати или место учителя английского на Тайване, или же он вынужден ехать в Калифорнию, чтобы ухаживать за умирающим отцом или матерью, или теряет «хорошую» работу,

которая у него уже имеется, и впадает в бедность, которая убивает удовольствие от группового проекта или реализации групповых целей (то есть человек «впадает в депрессию»). На уровне самой поверхностной обыденности случается и такое, группа никак не может договориться о дне встречи, потому что все «заняты». Но это вовсе не поверхностно. Это настоящее космическое зло. Мы впадаем в ярость и возмущение против «угнетения» и «несправедливых законов», в то время как на самом деле эти абстракции не очень-то влияют на нашу повседневную жизнь, — а того, что действительно делает нас несчастными, мы не замечаем, это списывается на занятость, «депрессию» или даже на природу самой действительности («Но я же не могу *жить без работы!*»).

Да, возможно, это так, и мы не можем жить без работы — хотя я надеюсь, мы достаточно взрослые люди, чтобы видеть разницу между *жизнью* и приобретением кучи дурацких машинок. Тем не менее, мы должны постоянно напоминать себе (поскольку наша культура не сделает этого за нас), что именно на это чудовище по имени РАБОТА обращен наш бунтарский гнев, ибо это и есть единственная угнетающая нас *реальность* (нам следует также научиться распознавать «работу», когда она маскируется под досуг).

Быть «слишком занятым» для иммедиатистского проекта означает упустить самую сущность иммедиатизма. Борьба за то, чтобы *встретиться* вечером каждый понедельник (или в другое время), находясь в пасти таких чудовищ, как занятость, семья, приглашения на идиотские вечеринки, такая борьба — уже сама по себе иммедиатизм. Добейтесь просто того, чтобы по-настоящему, физически встречаться с группой, не являющейся вашей женой и детьми, сослуживцами или партнерами по 12-ступенчатой программе — и вы достигнете уже фактически всего, к чему призывает иммедиатизм. Собственно проект возникнет сам по себе из этой удачной пощечины социальным нормам отчужденной скуки. Внешне, конечно, будет казаться, что проект и есть цель группы, мотив для того, чтобы собираться, — но на самом деле все наоборот. Мы не шутим и не преувеличиваем, настаивая на том, что *такие встречи уже сами по себе — революция*. Достигните этого, и творческая часть придет сама собой; она прибавится, «как царствие небесное». Конечно, это будет ужасно трудно: иначе почему мы потратили последнее десятилетие на то, чтобы попытаться создать свою «почтовую богему», если бы было так легко организовать ее в каком-нибудь Латинском квартале или сельской коммуне? Эта капиталистическая накипь, эти крысы-недоноски, которые велят вам «протянуть руку и коснуться кого-нибудь» по телефону или «оставаться здесь!» (где? один на один с проклятым телевизором?) — эти лавкрафтовские вампиры пытаются превратить вас в скрюченный, обескровленный, жалкий, искалеченный винтик в механизме смерти человеческой души (и не будем вдаваться в теологические перепалки по поводу того, что есть душа!). Боритесь с ними — встречаясь с друзьями не для того, чтобы производить и потреблять, а чтобы наслаждаться дружбой — и вы одержите победу (пусть только на миг) над самым зловредным заговором сегодняшнего евро-американского общества — заговором, направленным на то, чтобы сделать из вас живой труп, гальванизируемый простатитом и страхом перед нищетой, превратить вас в привидение, живущее в вашем собственном мозгу. Это не мелочь! Это вопрос победы или поражения!

2. Если занятость и рассредоточенность — это первые потенциальные провалы иммедиатизма, мы не можем сказать, что его триумф может измеряться «успехом» Вторая важная угроза нашему проекту может быть определена очень просто — как трагический успех самого проекта. Допустим, мы преодолели физическое отчуждение, начали встречаться, разработали свой проект и что-то создали (пуховое одеяло, банкет, пьесу, акт экосаботажа и т. п.). Если мы не будем держать это в абсолютной тайне — что, наверное, невозможно и в любом случае отравит нас эгоизмом — об этом услышат *другие люди* (другие из ада, перефразируя экзистенциалистов) — а среди этих других окажутся агенты (сознательные или бессознательные, неважно) слишком позднего капитализма. Спектакль — или то, что пришло ему на смену после 1968-го — в первую очередь *пустопорожен*. Он подпитывает себя, словно Молох, постоянным заглатыванием чьих-то творческих сил и идей. И он гораздо страшнее для *вашей «радикальной субъективности», чем любой вампир или коп для вашей крови. Ему нужна ваша креативность даже сильнее, чем вам самим. Он умрет, если вы не будете его хотеть, а вы его захотите лишь в том случае, если вам кажется, что он предлагает вам то самое, о чем вы мечтали как одинокий гений — только уже продаваемое в виде товара. О метафизические обертки вещей! (Или предназначенные для этого слова — Маркс, которого цитирует Беньямин.)

Внезапно вам покажется (как будто демон нашептал на ухо), что иммедиатистское произведение искусства, созданное вами, так прекрасно, так свежо, так оригинально, так мощно по сравнению с той дрянью, что идет «на рынок», так *чисто*, что его можно обнародовать и продать, и *жить за его счет*, так что вы сможете бросить РАБОТУ, купить ферму в деревне и впредь заниматься одним лишь искусством. И, может быть, так оно и есть. Вы *могли бы...* в конце концов, вы гений. Но лучше отправиться на Гавайи и броситься в кратер действующего вулкана. Тогда вы точно добьетесь успеха, может быть, вас даже будут в течение 15 секунд показывать в вечерних новостях или снимут документальный фильм о вашей жизни. Да-да, так-то.

3. Но вот появляется третье главное чудовище, проламывает стену гостиной и обнюхивает вас (если, конечно, успех еще вас не испортил).

Потому что для того, чтобы пользоваться успехом, нужно, чтобы вас *видели*. А если вас увидят, то воспримут как нечто неправильное, незаконное, аморальное — в общем, иное. Все главные источники творческих сил Спектакля находятся в тюрьме. Если вы — не нуклеарная семья и не группа поддержки Республиканской партии, то почему вы встречаетесь по вечерам каждый понедельник? Что у вас там — наркотики? Тайный секс? Соккрытие налогов? Сатанизм?

И конечно, вероятность, что ваша иммедиатистская группа занимается чем-то нелегальным, весьма велика — ведь все, что приносит наслаждение, на самом деле незаконно. Вавилон ненавидит тех, кто по-настоящему наслаждается жизнью, а не просто тратит деньги в тщетной попытке купить себе иллюзию наслаждения. Разврат, обжорство, булимическое сверхпотребление — это все не просто законно, но и обязательно. Если вы не тратите себя на пустоту товаров, вы явно ведете себя *странно* и, по определению, должны каким-то образом нарушать закон. Истинное удовольствие в нашем обществе гораздо опаснее, чем ограбление банка. В конце концов, грабители разделяют уважение мистера к деньгам мистера. Но вы, вы — извращенцы и заслуживаете того, чтобы вас сожгли на костре, — и вот идут крестьяне

со своими факелами, чтобы выполнить задание государства, даже если их об этом не просили. И вот вы — чудовища, а ваш маленький готический замок иммедиатизма охвачен пламенем. Внезапно из леса появляется целая толпа полицейских. Ваши документы? А вид на существование у вас есть?

Иммедиатизм — это пикник, но трудный. Иммедиатизм — самый естественный путь к свободе человека, какой только можно представить, — и *поэтому* самая ненатуральная ересь в глазах капитализма. Иммедиатизм победит, но только за счет *самоорганизации сил, секретности и революционности*. Иммедиатизм — наша отрада, иммедиатизм *опасен*.

Инволюция

До сих пор мы рассматривали иммедиатизм как эстетическое движение, а не политическое, но если «личное есть политика», то, конечно же, эстетика — тоже и даже в большей степени. Невозможно сказать, что «искусство для искусства» вообще существует, если не подразумевать при этом, что само искусство действует как политическая сила, то есть сила, способная выражать или даже изменять мир, а не просто описывать его.

Собственно, искусство всегда стремится к этому, и неважно, как относится к этому художник, не осознает этого и верит в чистую эстетику или же осознает настолько хорошо, что не производит ничего кроме агитпропа. Сознание само по себе, как отмечал Ницше, играет в жизни гораздо меньшую роль, чем сила. И трудно найти этому более убедительное доказательство, Чем постоянное существование «мира искусства» (Сохо, 57-я стрит и т. п.), который по-прежнему верит, что политическое искусство и эстетическое искусство — это разные миры. Такая «несознательность» позволяет этому миру роскошь создавать произведения как с открытым политическим содержанием (для удовлетворения своих либеральных потребителей), так и без подобного содержания — что просто отражает власть буржуазной верхушки и банкиров, которые покупают такое «искусство» как вложение капитала.

Если бы искусство не обладало это силой и не укрепляло ее, оно бы просто не имело права на существование, и никто бы им не занимался, Искусство для искусства в буквальном смысле слова ничего бы не производило, кроме бессилия и ничтожества. Даже декаденты fin-de-siecle, которые придумали «искусство для искусства», пользовались им в политических целях — как оружием против буржуазных ценностей «полезности», «нравственности» и т. п. Идея, что искусство может быть свободно от политического смысла, сегодня по душе только тем либеральным кретинам, которые оправдывают «порнографию» или другие запретные эстетические игры, исходя из того, что «это только искусство» и, следовательно, ничего не может изменить. (Я ненавижу этих жоп еще сильнее, чем Джесса Хелмса: *этот*, по крайней мере, признает, что искусство обладает силой!).

Даже если на сегодняшний день признать за искусством без политического содержания право на существование (хотя это все же весьма проблематично), то политический смысл искусства можно найти в *способах его производства и потребления*. Искусство 57-й стрит остается буржуазным, каким бы радикальным ни казалось его содержание, как это показал Уорхолл, изобразив Че Гевару; собственно, Валери Соланис выказала гораздо большую радикальность, чем Уорхолл, когда стреляла в него (и, может быть, даже большую, чем Че — этот Рудольфо Валентино красного фашизма).

Не то чтобы нас очень уж беспокоило содержание искусства иммедиатизма. Им-медиатизм остается для нас скорее *игрой*, чем «движением»; а в таком качестве

игра может вылиться в брехтовский дидактизм или в поэтический терроризм, а может и вовсе не нести в себе никакого содержания (как, например, банкет) или такое, которое не несет в себе политического подтекста (например, пуховое одеяло). Радикальность иммедиатизма выражается скорее в способе производства и потребления.

То есть произведение создается группой друзей или для внутреннего пользования, или для расширенного круга друзей; оно создается *не* для продажи и не продается, а также (в идеале) ему не позволено никаким образом выскользнуть из-под контроля производителей. Если оно предназначено для потребления вне узкого круга, значит, оно должно быть создано таким образом, чтобы остаться неуязвимым для кооптации и превращения в товар. Например, если одно из наших одеял ускользнет от нас и будет продано как произведение искусства какому-нибудь капиталисту или музею, мы сочтем это несчастьем. Одеяла должны оставаться в наших руках или *раздаваться* тем, кто их оценит и сохранит. Что до нашего агитпропа, он должен избежать превращения в товар благодаря *самой своей форме*: мы не хотим, чтобы через двадцать лет наши плакаты продавались как произведения искусства, как это было с Маяковским (или, если на то пошло, с Брехтом). Лучший агитпроп иммедиатизма вообще не оставит следа нигде, кроме как в душах тех, кому он помог *измениться*.

Следует повторить, что участие в иммедиатизме не мешает тому, чтобы индивидуумы, входящие в группу, производили и потребляли произведения искусства иными способами. Мы не идеологи, а это не Джонстаун. У нас игра, а не движение. У нее есть свои правила, но не законы. Для иммедиатизма было бы прекрасно, если бы все были художниками, но наша цель — вовсе не массовое обращение. Прелесть игры в том, что она способна избежать парадоксов и противоречий мира коммерческого искусства (включая литературу и т. п.), в котором все свободные жесты, похоже, превращаются в простую *демонстрацию* и, следовательно, сами себя предают. Мы предлагаем возможность существования искусства, непосредственность которого определяется тем, что его существование возможно только в нашем присутствии. Некоторые из нас могут продолжать писать романы и картины, либо чтобы «зарабатывать на жизнь», либо чтобы найти способы избавить эти формы от выхолащивания. Но иммедиатизм обходит эти проблемы. Поэтому он явление «привилегированное», как все игры.

Но мы не можем только по этой причине назвать его *инволюционным*, обращенным только к себе, закрытым герметичным, элитистским, искусством для искусства. В иммедиатизме произведение искусства создается и потребляется особым способом, и этот *modus operandi* — уже политика в весьма специфическом смысле. Однако чтобы понять этот смысл, нужно более подробно рассмотреть понятие «инволюция».

Уже общим местом стало то, что общество больше не выражает консенсуса (реакционного или либерального), а скорее ложный консенсус навязывается обществу: назовем этот консенсус «тотальностью». Тотальность создается благодаря опосредованности и отчуждению, которые пытаются подчинить или поглотить всю творческую энергию и направить ее на службу тотальности. Маяковский покончил с собой, когда понял это; может быть, мы сделаны из более прочного вещества, а может быть, и нет. Но в качестве аргумента примем то, что самоубийство *не* выход.

Тотальность изолирует индивидуумов и лишает их силы, предлагая только иллюзорные способы социального выражения, такие, которые, кажется, сулят осво-

бождение или самореализацию, но на самом деле приводят только к еще большей опосредованности и отчуждению. Этот комплекс ясно виден на уровне «товарного фетишизма», когда самые бунтарские и авангардистские формы искусства могут быть превращены в корм для телепередач или рекламы джинсов и парфюмерии.

На более тонком уровне, однако, тотальность может поглощать и направлять в свое русло любые силы, попросту ставя их в иной контекст, где они воспроизводят сами себя. Например, освободительная сила картины может быть нейтрализована или вообще поглощена очень простым способом: достаточно поставить ее в контекст картинной галереи или музея, где она автоматически станет простым *воспроизведением* освободительной силы. Бунтарский поступок безумца или преступника отрицается не только тем, что бунтаря запирают: есть много контекстов, где такой жест становится лишь воспроизведением — психиатр, или какое-нибудь безмозглое полицейское шоу на пятом канале, или просто лежащая на журнальном столике книжка про Art Brut. Однако тотальность может пойти еще дальше, попросту *симулируя* то, от чего прежде стремилась избавиться. То есть художник и безумец уже не нужны даже как первоисточник для присвоения, или «технической воспроизводимости», как называл это Беньямин. Симуляция не может воспроизвести и слабого отражения «ауры», которую Беньямин признавал даже за дрянным товаром, этого «утопического следа». Симуляция вообще не может чего-либо произвести или воспроизвести, кроме запустения и убожества. Но поскольку Тотальность *процветает* за счет нашего убожества, симуляция вполне ее устраивает.

Все эти эффекты наиболее грубо и зримо прослеживаются в области, которую обычно называют «средствами массовой коммуникации» (хотя мы утверждаем, что *опосредованность* имеет гораздо более широкие границы, чем несет в себе даже сам термин «широковещание»). Роль средств массовой коммуникации в последней нинтендо-войне — собственно, идентификация каждого с этой войной, ставшая возможной благодаря им — представляет собой очень показательный пример. По всей Америке миллионы людей были достаточно «просвещены», чтобы, *по меньшей мере*, осудить эту омерзительную пародию на мораль, навязанную двуличным убийцей и шпионом из Белого дома. Средства массовой коммуникации, тем не менее, создали (то есть симулировали) иллюзию, будто у войны, развязанной Бушем, фактически нет и не может быть оппозиции, что (цитируя Буша) «*движения за мир не существует*». Собственно, движения и не было — были только миллионы людей, чье стремление к миру, *отрицаемое тотальностью*, было стерто, исчезло, как жертвы перуанских «батальонов смерти»; были разрозненные люди, отчужденные телевидением, ньюсмейкерами, информацией, превращенной в фарс, и просто дезинформацией; люди, которых заставили чувствовать себя отчужденными, странными, чудными, неправыми, наконец, несуществующими, люди без голоса, люди без силы.

Этот процесс раздробления в нашем обществе принял почти универсальный характер, по крайней мере, в области социального дискурса. Каждый человек вступает в «отношения инволюции» с симуляцией, которую показывают ему средства коммуникации. То есть наши отношения со СМИ по сути своей пусты и иллюзорны, так что даже когда нам кажется, что мы протягиваем руку и прикасаемся к реальности в СМИ, нас на самом деле попросту загоняют в себя, делают отчужденными, изолиро-

ванными и бессильными. Америка под завязку полна людьми, которые чувствуют: что бы они ни сказали или ни сделали, ничего не изменится, потому что никто не слушает — слушать некому. Это *ощущение* — триумф средств массовой информации. Они говорят, вы слушаете и таким образом замыкаетесь в себе в спирали одиночества, депрессии и духовной смерти.

Этот процесс затрагивает не только отдельных людей, но и группы, до сих пор существующие вне матрицы консенсуса, то есть нуклеарной семьи, школы, церкви, работы, армии, политической партии и т. п. Любую *группу* художников, активистов движения за мир или кого-либо еще также вынуждают чувствовать, что общение с другими группами невозможно. Любая группа, объединенная «стилем жизни», покупает симуляцию вражды и соперничества с другими такими же группами потребителей. Любой класс и любой народ убеждают в непреодолимой экзистенциальной отчужденности от всех других классов и народов (как *Стиль жизни богатых и знаменитых*).

Концепция создания «сетей» возникла как революционная стратегия для обхода и преодоления тотальности с помощью установления горизонтальных связей (без посредничества со стороны какой-либо власти) между отдельными людьми и группами. В 1980-е мы обнаружили, что создание сети тоже может и даже должно быть опосредовано — с помощью телефона, компьютера, почты и т. п. — и поэтому обречено на неудачу в нашей борьбе против отчуждения. Техника коммуникации может еще дать полезные *орудия* в этой борьбе, но теперь уже стало ясно, что сама по себе она не является целью. И на самом деле наше недоверие к якобы «демократической» технике, такой как персональные компьютеры и телефоны, растет с каждым провалом революционной попытки захватить контроль над средствами производства. Откровенно говоря, мы не желаем то и дело решать, пойдет ли новое техническое изобретение на пользу освобождению или нет. «После революции» ответы на такие вопросы придут сами в контексте «политики желаний». На сегодняшний день, однако, мы открыли (а не изобрели) иммедиатизм как способ генерировать и демонстрировать творческую, освободительную и игровую энергию, не прибегая к опосредованию с помощью *любых* механических или отчужденных структур... или, по крайней мере, мы надеемся, что это так.

Иными словами, независимо от того, можно ли использовать данную технологию или форму опосредования для преодоления тотальности, мы решили играть в игру, где такая техника не применяется, и поэтому не возникает подобного вопроса — по крайней мере, в рамках игры. Свой вызов, свой вопрос мы бросим тотальности, не размениваясь на отдельные «пункты», с помощью которых она стремится отвлечь нас.

И это возвращает нас к «политической форме» иммедиатизма. Лицом к лицу, телом к телу, дыханием к дыханию — в игру иммедиатизма просто *невозможно* играть на уровне, доступном для ложного консенсуса. Он не воспроизводит повседневную жизнь — он просто *не может быть ничем иным, кроме повседневной жизни*, хотя ставит своей задачей проникновение в чудо, освещение реальности светом чудесного. Как и тайные общества, он должен создавать свои сети медленно (бесконечно медленнее, чем «чистая скорость» коммуникационных технологий, СМИ и войны) и быть

телесным, а не абстрактным, бесплотным, опосредованным машиной, авторитетом или симуляцией.

В этом смысле мы и говорим, что иммедиатизм — это пикник (жизнь сообщества), но *трудный*: он наиболее естествен для свободного духа, но *опасен*. Содержание здесь ни при чем. Само существование иммедиатизма — уже бунт.

Воображение

Бывает время, подходящее для театра. Когда воображение народа слабеет, он склонен к тому, чтобы видеть свои легенды представленными на сцене — теперь он способен вытерпеть эту грубую замену воображения. Но для времен, к которым принадлежат эпические рапсоды, театр и актер, одетый героем, скорее служит помехой воображению, чем средством придать ему крылья: слишком близко, слишком определенно, слишком мало в этом мечты и птичьего полета.

Ницше

Но, конечно, рапсод, который здесь лишь на одну ступень отдален от шамана («...мечта и птичий полет») должен фигурировать как своего рода *медиум* или мостик между «народом» и его воображением. [Примечание: Мы будем употреблять слово «воображение» иногда в том смысле, который придавал ему Уильям Блейк, а иногда в башлярковском смысле, не делая выбора в пользу «эстетической» или «духовной» детерминанты и не прибегая к метафизике.] Мост — это то, что обеспечивает переход («перевод», «метафора»), но это не сам оригинал. А переводчик — предатель. Даже рапсод подпитывает воображение толикой яда.

Этнография, однако, позволяет нам утверждать, что существуют общества, где шаманы не являются *специалистами* по воображению, но где каждый по-своему шаман. Каждый член такого общества (кроме психически больных) выступает как шаман и бард и сам для себя, и для всего народа. Например, некоторые племена американских индейцев на Великих Равнинах сформировали наиболее сложные общества охотников и собирателей на поздних этапах своего развития (может быть, отчасти благодаря ружью и лошади — предметам, воспринятым от европейской цивилизации). Каждая личность полностью реализовывалась и становилась полноправным членом общества в погоне за видением и его артистичным исполнением перед племенем. Таким образом, каждый становился «эпическим рапсодом», деля индивидуальное с коллективным.

Пигмеи, одна из самых «примитивных культур», не производят и не потребляют музыку, а все вместе становятся «музыкой леса». На другом конце этой шкалы, в сложных сельскохозяйственных обществах, таких как бали на пороге XX века, «каждый — художник» (а в 1980 году один яванский мистик сказал мне: «Каждый *должен* быть художником!»).

Цели импедиментизма находятся где-то на траектории, приблизительно очерченной этими тремя точками (пигмеи, равнинные индейцы, балийцы), каждая из которых связана с антропологическим понятием «демократического шаманизма». Творческий акт, сам по себе являющийся внешним результатом внутренней работы воображения, *не опосредован и не отчужден* (в нашем смысле этих слов), если

он выполняется всеми для всех; если он производится, но не воспроизводится; если он разделен с другими, но не фетишизирован. Конечно, такие акты, как и все прочие акты, осуществляются при определенном виде и определенной степени посредничества — но они еще не стали силами крайнего отчуждения между некими экспертами-жрецами-производителями, с одной стороны, и незадачливыми «простецами» или потребителями — с другой.

Таким образом, разные средства коммуникации несут в себе разную степень посредничества — может быть, их даже можно расставить по ранжиру, исходя из этого свойства. Здесь все зависит от взаимности, от более или менее равного обмена тем, что можно назвать «квантами воображения». В случае эпического рапсода, который является посредником, передающим свое видение племени, значительная часть работы — а именно активное воображение — все-таки лежит на слушателях. Они должны принимать воображаемое участие в акте рассказа-слушания и вызывать образы из собственных творческих запасов, чтобы завершить акт рапсода. В случае музыки пигмеев взаимность наблюдается почти абсолютная, так как все племя передает видения исключительно для всего племени; что же касается балийцев, взаимность приобретает более сложный, почти экономический характер, где специализация ярко выражена, где не «художник — особый вид человека», а «человек — особый вид художника».

В ритуальном театре вуду и сантерии все присутствующие должны принимать участие в действе, представляя себе лоа или ориши (воображаемые архетипы) и призывая их (особыми заклинаниями и ритмами) появиться. Любой присутствующий может стать «лошадью», или медиумом, для одного из тех «святых», чьи слова и действия в конце концов сигнализируют всем участникам о присутствии вызываемого духа (то есть одержимый представляет, а не воспроизводит). Эта структура, лежащая также в основе индонезийского ритуального театра, может служить образцом творчества при «демократическом шаманизме». Чтобы выстроить шкалу воображения для всех средств коммуникации, мы можем начать со сравнения этого «театра вуду» с европейским театром XVIII века, описанным Ницше. В последнем случае оригинальное видение (или «дух») отсутствует полностью. Актеры просто воспроизводят нечто, на них личины. При этом никто не ждет, что какой-либо член труппы или зритель вдруг оказался «одержим» (или даже сильно вдохновлен) образами, созданными драматургом. Актеры — специалисты или эксперты по части воспроизведения, а публика — «простецы», которым передаются различные образы. Публика пассивна, слишком много делается для публики, которая просто сидит на месте в темноте и молчании, обездвиженная деньгами, которые заплатила за это вторичное переживание.

Арто, понимавший это, попытался возродить ритуальный театр вуду (изгнанный из западной культуры Аристотелем) — но он проводил свои эксперименты в рамках самой структуры аристотелевского театра «актеры — зрители»; он пытался уничтожить или видоизменить ее изнутри. Арто потерпел поражение и превратился в безумца, проводя целый ряд экспериментов, кульминацией которых стала атака живого театра на театр актера и зрителя — атака в буквальном смысле, попытка силой заставить зрителей участвовать в ритуале. Из этих экспериментов родились некоторые великие театральные постановки, но с точки зрения глубинной цели из них

ничего не вышло. Никому не удалось преодолеть отчуждение, которое критиковали Ницше и Арто.

И все равно театр занимает гораздо более высокое место на шкале воображаемого, чем другие, более поздние средства коммуникации, например, кино. По крайней мере, в театре актеры и зрители физически присутствуют в одном и том же пространстве, способствуя созданию того, что Питер Брук называл «невидимой золотой цепью» внимания и сопереживания между труппой и публикой: это и есть общеизвестная «магия театра». В кино, однако, эта цепь рвется. Здесь публика сидит в темноте сама по себе и ничего не делает, а отсутствующих актеров заменяют гигантские изображения. Всегда одинаковый, сколько его ни показывай, воспроизводимый механически, лишенный какой-либо ауры, фильм просто *запрещает* зрителям участвовать — фильм не нуждается в воображении публики. Конечно, фильму нужны деньги публики, а деньги, в конце концов — это некий конкретизированный осадок воображения.

Эйзенштейн заметил бы, что монтаж придает фильму диалектическое напряжение, которое занимает сознание зрителя, его интеллект и воображение, а Дисней мог бы добавить (если бы был способен на идеологию), что анимация усиливает этот эффект, поскольку она, собственно, целиком состоит из монтажа. У фильма тоже есть своя «магия». Безусловно. Но с точки зрения *структуры* мы прошли долгий путь от театра вуду и демократического шаманизма: теперь мы находимся в опасной близости от превращения воображения в товар и отчуждения товарных отношений. Мы почти отказались от своей способности летать, пусть хотя бы во сне.

Книги? Книги как средство коммуникации передают только слова — но не звуки, виды, запахи или ощущения; все это отдается на откуп воображению читателей. Прекрасно... Но в книгах нет ничего «демократического». Автор с издателем производят, вы потребляете. Книги, возможно, обращены к людям «с воображением», но вся активность воображения, в конце концов, сводится к пассивности: сидеть в одиночестве с книгой, позволяя кому-то рассказывать тебе историю. В магии книг есть что-то зловещее, как в Библиотеке Борхеса. В идее церковников составить список «проклятых» книг что-то есть — так как в некотором смысле все книги прокляты. *Эрос* текста — это извращение, хотя, тем не менее, такое, к которому мы привыкли и не спешим с ним бороться.

Что касается радио — это явное средство передачи отсутствия, как и книга, но в большей степени: с книгой ты один на свету, с радио — один во мраке. Еще большая пассивность радиослушателя подтверждается тем, что рекламодатели, как правило, платят за время в радиопередаче, а не за место в книге.

Тем не менее, радио дает слушателю гораздо больше работы для воображения, чем, скажем, телевидение зрителю. Магия радио: можно использовать его, чтобы слушать солнечную радиацию, бури на Юпитере, свист комет. Радио старомодно; в этом его соблазнительность. Радиопроповедники говорят: «Протяните руууку к радио, братья и сестры, и почувствуйте исцеля-ааающую силу слова!» Радио вуду?

[Примечание: Можно так же проанализировать музыкальные записи: в том смысле, что они отчуждают, но еще не отчуждены. Записи заменили домашнее самодеятельное музицирование. Музыкальная запись слишком вездесуща, слишком доступна — если ее и нет, то найти ее все равно *нетрудно*. И все-таки можно было бы многое

сказать о старых, поцарапанных пластинках на 78 оборотов, которые слушаешь поздно вечером по дальним радиостанциям — как вспышка света, которая, кажется, бросает отблески на все уровни опосредования и создает эффект парадоксального присутствия.]

Именно в этом смысле мы можем хоть отчасти согласиться с сомнительным во всех прочих смыслах утверждением: «Радио — добро, телевидение — зло!». Потому что телевидение стоит на нижней отметке шкалы средств коммуникации. Нет, не совсем так. «Виртуальная реальность» еще ниже. Но TV — как раз то средство, которое имеют в виду ситуационисты, говоря о Спектакле. Телевидение — то самое средство, которое иммедиатизм больше всего стремится преодолеть. Книги, театр, кино и радио сохраняют в себе то, что Беньямин называл утопическим следом (хотя бы *потенциально*) — последние проявления порыва, направленного против отчуждения, последний аромат воображения. Телевидение, однако, *начало* разъедать и этот след. Неудивительно, что первыми стали показывать видео нацисты. TV для воображения — то же, что вирус для ДНК. Конец. Ниже телевидения стоит только инфрамедийный мир вне времени и пространства, мгновенность и экстаз Комтека, чистая скорость, загрузка сознания в машину, в программу — иными словами, ад.

Означает ли это, что иммедиатизм желает уничтожить TV? Конечно же, нет; иммедиатизм хочет оставаться игрой, а не политическим движением и, ясное дело, не революцией, во власти которой отменить любое средство коммуникации. Цели иммедиатизма должны быть позитивными, а не негативными. Мы не чувствуем в себе призвания отменять любые средства производства (и даже воспроизводства), которые могут когда-нибудь оказаться в руках «народа».

Мы анализировали средства коммуникации, исходя из содержащейся в них доли воображения и взаимности, исключительно для того, чтобы использовать для себя самые эффективные средства решения проблемы, которую очертил Ницше и так болезненно чувствовал Арто, — проблемы отчуждения. Для этого нам нужна приближительная иерархия средств коммуникации, шкала, измеряющая необходимый нам потенциал. Итак, грубо говоря, *чем больше воображения высвобождается и делится с другими, тем полезнее средство.*

Пусть мы больше не можем вызывать духов, чтобы они вселялись в нас, или посещать их сферы, как шаманы. Может быть, таких духов и не существует, а может быть, мы слишком цивилизованны, чтобы узнавать их. А может быть и нет. Творческое воображение, однако, в полной степени остается нашей реальностью — тем, что мы должны исследовать, даже в тщетной надежде на спасение.

Ласко

В любой культуре (по крайней мере, в любой крупной городской/ сельскохозяйственной культуре) есть два мифа, которые явно противоречат друг другу: миф об упадке и миф о прогрессе. Рене Генон и неотрадиционалисты предпочитают думать, что ни одна древняя культура не верила в прогресс; на самом же деле верили все.

Одна из версий об упадке в индоевропейской культуре сосредоточена вокруг образа металла: золото, серебро, бронза, медь, железо. Но как же тогда миф, где Кроноса и титанов уничтожают, чтобы освободить место для Зевса и олимпийских богов? Эта история — параллель мифам о Мардуке и Тиамат, о Левиафане и Яхве. В этих мифах о «прогрессе» древний хтонический хаотический земной или водный «женский» пантеон заменяется (свергается) более поздним, одухотворенным, упорядоченным, небесным «мужским». Разве это не *шаг вперед* во времени? И разве буддизм, христианство и ислам не претендовали на то, что они «лучше» язычества?

На самом деле, конечно, оба мифа — как об упадке, так и о прогрессе — служат на благо контроля и общества контроля. В обоих признается, что до нынешнего положения дел существовало нечто другое, другая форма общества. В обоих случаях мы наблюдаем как бы «родовую память», образ палеолита, великой, долгой неизменной предыстории человечества. В одном случае эта эра видится отвратительно грубым гигантским беспорядком; XVIII век не открыл этой точки зрения, а нашел в готовом виде в классической и христианской культуре. Во втором случае первобытное рассматривается как бесценное, наивное, более счастливое и более простое время, чем современность, более ноуменальное, чем современность — но *бесследно исчезнувшее*, так что вернуть его в этой жизни невозможно.

Таким образом, всем верным и рьяным приверженцам порядка порядок представляется неизмеримо более совершенным, чем какой-либо первозданный хаос, в то время как недовольным потенциальным врагам порядка порядок видится жестоким и гнетущим («железным»), но абсолютно и фатально неизбежным — собственно говоря, всесильным.

И ни в том, ни в другом случае мифопэты «порядка» не признают, что «хаос» или «золотой век» может существовать и в настоящем и, тем более, что они существуют в настоящем, здесь и сейчас — как факт, но подавлены иллюзорной тотальностью общества порядка. Мы, однако, верим, что «палеолит» (который является мифом не в большей и не в меньшей степени, чем «хаос» или «золотой век») существует и в наше время — как нечто бессознательное внутри социального. Мы также считаем, что когда закончится индустриальная революция, а вместе с ней и последняя неолитическая «сельскохозяйственная революция», а заодно окончательно придут в упадок последние религии порядка, этот лежащий под спудом «материал» снова будет открыт. Что же еще мы можем иметь в виду, говоря о «духовном номадизме» или «исчезновении социальности»?

Конец Нового времени означает не возвращение к палеолиту, а возвращение самого палеолита.

Постклассическая (или постакадемическая) антропология подготовила нас к этому возвращению подспудного, ибо только совсем недавно мы научились понимать общества охотников и собирателей и симпатизировать им. Пещеры ласкаров были заново открыты именно в тот момент, когда пришла необходимость их заново открыть, потому что ни древние римляне, ни средневековые христиане, ни рационалисты XVIII века не обнаружили бы в них ни красоты, ни значимости. В этих пещерах (символах археологического сознания) мы увидели художников, которые их создали, мы открыли в них своих предков, а заодно и *себя самих*, живых и настоящих.

Пол Гудмен однажды назвал анархизм неолитическим консерватизмом. Остроумно, но уже неточно. Анархизм (или, по крайней мере, онтологический анархизм) уже не питает симпатии к крестьянским сельскохозяйственным обществам, предпочитая неавторитарные общественные структуры и предшествующую прибавочной стоимости экономику охотников и собирателей. Более того, мы не можем назвать свою симпатию консервативной. «Радикальная» будет более подходящим термином, поскольку мы нашли свои корни в древнем каменном веке, который представляется нам как некое вечное настоящее. Мы не желаем возвращаться к материальной технологии прошлого (то есть у нас нет желания с помощью Бомбы отбросить себя в каменный век); но предпочитаем вернуться к духовной технике; которой некогда обладали, но забыли об этом.

То, что мы находим красоту в ласкарах, говорит о том, что Вавилон наконец начал рушиться. Анархизм, пожалуй, скорее симптом, чем причина этого начала конца. Несмотря на свое утопическое воображение, мы не знаем, чего ожидать. Но мы, по крайней мере, подготовлены к *путешествию* в неизвестное. Для нас это приключение, а не конец света. Мы приветствуем возвращение хаоса, потому что вместе с опасностью приходит наконец возможность творчества.

Вернисаж

Что так смешно в *искусстве*?

Не дадаисты ли засмеяли искусство до смерти? Или это смехоубийство произошло еще раньше, с первыми представлениями «Короля Убю»? Или же это сотворил Бодлер со своим саркастически хохотом Призрака Оперы, хохотом, который так раздражал его добрых приятелей-буржуа? Смешное в искусстве (хотя смешное скорее в смысле «странное», чем в смысле «ха-ха») — это вид трупа, который отказывается лежать спокойно, этого зомби-джембори, этого марионеточного шоу, где все нитки привязаны к капиталу (раздувшемуся плутократу в стиле Диего Риверы), этого издохшего симулякра, лихорадочно дергающегося во все стороны и притворяющегося, что именно он — единственное по-настоящему живое существо во вселенной.

Перед лицом подобной иронии, такой крайней двойственности, принимающей характер неодолимой бездны, любая *исцеляющая* сила смеха в искусстве может показаться только подозрительной — иллюзорным свойством самозванной элиты псевдо-авангарда. Чтобы возник настоящий авангард, искусство должно *куда-то двигаться*, а оно уже давно стоит на месте. Мы упомянули Риверу; в самом деле, в нашем столетии не было политического художника, создающего по-настоящему смешные произведения — но во имя чего? Троцкизма! Самого мертвого тупика в политике XX века! Какая уж *тут* исцеляющая сила — только пустой звук бессильной насмешки, отзывающийся эхом в бездне.

Чтобы излечить, нужно сначала уничтожить — и политическое искусство, которое не в состоянии уничтожить мишени своего смеха, кончает тем, что только укрепляет те силы, которые пытались атаковать.

«То, что меня не убивает, только придает мне сил», — ухмыляется свиноподобная фигура в лоснящемся цилиндре (конечно, издеваясь над Ницше, беднягой Ницше, которые пытался засмеять до смерти все XIX столетие, но окончил жизнь живым трупом, и в результате его же сестра привязала нитки к его рукам и ногам, сделав из него марионетку, пляшущую по воле фашизма).

В этом процессе нет ничего таинственного или метафизического. Обстоятельства, а именно бедность однажды заставила Риверу принять приглашение приехать в США и написать фреску для Рокфеллера! — самой архетипической свиньи Уолл-Стрита! Ривера создал кричащий образчик коммунистического агитпропа — и тогда Рокфеллер велел его *стереть*. И, как будто одно это еще не достаточно смешно, Рокфеллер мог бы праздновать еще более сладкую победу, если бы не уничтожил работу, а оплатив ее и выставив на обозрение, превратив ее в Искусство — этого беззубого паразита, созданного декоратором интерьера, эту *хохму*.

Мечта романтизма состоит в том, чтобы заставить реальный мир буржуазных ценностей потреблять, принимать искусство, которое на первый взгляд ничем не отличается от прочего искусства (книги для чтения, картины, чтобы вешать на стены,

и т. п.), но на самом Деле призвано заразить эту реальность чем-то иным, заставить ее по-новому взглянуть на себя, перевернуть ее, заменить революционными ценностями искусства.

Об этом же мечтали и сюрреалисты. Даже дада, несмотря на внешний цинизм, еще смели надеяться, От романтизма к ситуационизму, от Блейка к 1968-му, каждая сбывшаяся вчера мечта назавтра становилась внутренним декором — была куплена, пережевана, воспроизведена, продана, загнана в музеи, библиотеки, университеты и прочие мавзолеи, забыта, утеряна, восстановлена, превращена в безумие ностальгии, воспроизведена, продана и т. д. — *ad nauseam*.

Чтобы понять, насколько удачно Крукшенк, Домье, Гранвиль, Ривера, Тцара или Дюшан *расправлялись* с буржуазным мировоззрением своего времени, нужно похоронить себя под лавиной исторических ссылок и *галлюцинировать* — потому что, на самом деле, уничтожение смехом было теоретически успешным, а на практике — провалом: мертвый груз иллюзий даже на дюйм не подтолкнули ураганы смеха, *атаки* смеха. В конце концов, рухнуло не буржуазное общество, а искусство.

В свете сыгранного с нами трюка нам представляется, что у современного художника два варианта выбора (поскольку самоубийство *не выход*): первый — вести атаку за атакой, создавать движение за движением, в надежде, что *когда-нибудь* «это» станет таким слабым и *пустым*, что испарится и внезапно оставит нас одних на поле боя; или же — вариант второй — начать *уже сей час* жить так, как будто сражение уже выиграно, как будто уже сегодня не каждый художник — это особый человек, а каждый человек — по-своему художник. (Ситуационисты называют это «подавлением и реализацией искусства»).

Оба эти варианта настолько «невозможны», что следование любому из них — это уже шутка. Нам не нужно творить «смешное» искусство, потому что само творчество уже так смешно, что животики надорвешь. Но это, по крайней мере, будет *наша собственная шутка*. (И кто скажет наверняка, что из этого ничего не выйдет? «Я предпочитаю не знать будущего» — Ницше).

Чтобы начать играть в эту игру, нам нужно установить для себя определенные правила.

1. Никаких *идей*. Никакого сексизма, фашизма, расизма, луксизма и прочих расхожих идей, которые можно вышелушить из социального комплекса и рассматривать в «дискурсе» как «проблему». Существует только *тотальность*, которая объединяет все эти иллюзорные «идеи» в абсолютную фальшь своего дискурса, таким образом превращая все мнения, все «за» и «против», в интеллектуальный товар, который можно покупать и продавать. И эта *тотальность* сама по себе — иллюзия, зловредный кошмарный сон, от которого мы пытаемся (с помощью искусства, юмора или любыми другими средствами) очнуться,
2. Мы должны делать все, что только можем, за пределами духовной и экономической структуры, установленной *тотальностью* в качестве дозволенного пространства для игры в искусство. Как, спросите вы, мы сможем жить без галерей, агентов, музеев, коммерческого книгоиздательства и прочих социальных служб искусства? Что ж, не надо требовать невозможного. Но стремиться к

невозможному необходимо — иначе какого хрена становится художником? Недостаточно занять особое место на священной жердочке под названием искусство, чтобы оттуда насмехаться над глупостью и несправедливостью обывательского мира. Искусство — часть проблемы. Мир искусства засунул себе голову в задницу, и ее пора вытащить, если не хотите наслаждаться пейзажем, полным дерьма.

3. Конечно, нужно продолжать как-то «зарабатывать на жизнь», но самое главное — это творить жизнь. Что бы мы ни делали, какой бы вариант ни выбрали (возможно, все сразу), на какие бы компромиссы ни шли, мы должны молиться о том, чтобы никогда не путать искусство с жизнью. Искусство кратко, жизнь долга. Мы должны готовить себя к тому, чтобы скользить, скитаться, кочевать, ускользать из любых сетей, никогда не становиться оседлыми, прожить до конца многие искусства, жить лучше, чем творить, сделать из искусства предмет гордости, а не извинений.
4. Исцеляющий смех (в противоположность ядовитому, разъедающему смеху) может появиться только в серьезном искусстве — «серьезном» не значит «трезвом». Бесцельная болезненность, циничный нигилизм, модная постмодернистская фривольность, нытье-вытье-стоны (либеральный культ «жертвы»), усталость, бодрийаровская ироническая гиперконформность — ни один из этих вариантов не *серьезен* в достаточной степени, и в то же время не обладает достаточной степенью *интоксикации* для наших целей, и уж тем более не вызывает смеха.

«Свежее видение»

Категории наивного искусства, «сырого» искусства, безумного и эксцентричного искусства, которые, в свою очередь, распадаются на многочисленные категории неопримитивистского и урбано-примитивистского искусства — все эти формы категоризации и наклейки ярлыков на искусство остаются *бессмысленными*: то есть не просто совершенно бесполезными, но и, по сути своей, нечувственными, никак не связанными с телом и желаниями.

Что на самом деле характеризует все эти формы искусства? Не их маргинальность по отношению к мейнстриму искусства-дискурса... Боже упаси, *какой там* мейнстрим? *Какой* дискурс? Если мы говорим, что у нас царит постмодернистский дискурс, то понятие «маргинальности» теряет всякий смысл. Пост-постмодернизм, однако, не признает *вообще никакого* дискурса. Искусство умолкло. Больше не существует категорий, которые могут знаменовать центр или периферию. Мы ведь свободны от этого дерьма, правда?

Неправда. Потому что остается одна категория: капитал. Слишком Поздний Капитализм. Спектакль, Симуляция, Вавилон, как хотите, так и называйте. Любое искусство *обретает* свою позицию и свой ярлык по отношению к *этому* «дискурсу». И исключительно по отношению к этому «метафизическому» товарному спектаклю искусство «аутсайдеров» может рассматриваться как маргинальное. Если этот спектакль можно считать «пара-медиа» (во всей его сложности), то искусство аутсайдеров следует назвать искусством *им-медиатизма*. Оно не проходит *через* «пара-медиа» спектакля. Оно предназначено только для художника и его непосредственного окружения (друзей, родных, соседей, племени), и участвует оно только в экономике «дара» — позитивной взаимности. Только эта внекатегориальная категория иммедиатизма таким образом может приблизить адекватное понимание и защиту *телесных* аспектов «аутсайдерского искусства», его связи с телом и желаниями, его стремления избежать и даже неведения опосредования / отчуждения, присущего воспроизводству и рекуперации в спектакле. Имейте в виду, что это не имеет ничего общего с содержанием какого-либо аутсайдерского жанра, равно как и с *формой* и *целью*, с которой создано произведение; не при чем здесь также наивность или искушенность художника и реципиентов искусства. Его иммедиатизм заключается только в *средствах производства, которыми пользуется воображение*. Оно осуществляет коммуникацию, или передается от одного человека к другому, «грудь к груди», как говорят суфии, не проходя через искажающий механизм пара-медиа спектакля.

Когда югославское, гаитянское наивное искусство или искусство нью-йоркских граффити было открыто и превращено в товар, результаты оказались *неудовлетворительными* по нескольким параметрам: 1) в терминах псевдодискурса «мира искусства» вся так называемая наивность обречена оставаться странной, даже китчевой, и явно маргинальной — даже когда за нее платят высокую цену (в течение года-двух);

2) превращение в товар включает художника в отношения «негативной взаимности» — то есть если раньше вначале художник «обретал вдохновение» как бесплатный дар, а потом «делал подношение» непосредственно другим людям, которые могли или не могли отплатить пониманием, заблуждением или индейкой и кружкой пива («позитивная взаимность»), то теперь художник творит за деньги и получает деньги, в то время как все аспекты обмена «дарами» уходят на второй уровень важности и в конце концов исчезают (негативная взаимность). В конце концов, мы получаем «туристское искусство», снисходительное одобрение или снисходительную скуку тех, кто больше не хочет платить за нечто «неаутентичное»; 3) или же мир искусства, как вампир, высасывает энергию из аутсайдера, всю до капли, а потом передает труп миру рекламы или «популярных» развлечений. В ходе такого *воспроизведения* искусство теряет свою «ауру», сохнет и умирает. Конечно, утопический след может сохраниться, но по сути искусство *предано*.

Несправедливость таких терминов, как безумное или неопрIMITивистское искусство заключается в том, что это искусство творится не только безумцами и невинными душами, но и всеми теми, кто избегает отчуждения пара-медиа. Его истинное обаяние — в той интенсивной ауре, которую оно приобретает благодаря своему непосредственному воображаемому *присутствию*; не только в «визионерском» стиле или содержании, но и, что важнее всего, в том, что оно настоящее (то есть оно «здесь» и оно «дар»). В этом смысле оно благороднее искусства «мейнстрима» постмодернистской эпохи — которое как раз представляет собой искусство отсутствия, а не присутствия.

Единственный *правильный* способ («красивый» способ, как говорят хопи) обращаться с искусством аутсайдеров — это держать его «в тайне», отказываться от каких-либо его определений, передавать его «по секрету», с глазу на глаз, грудь к груди — не пользуясь при этом парасредствами (глянцевыми журналами, ежеквартальными изданиями, галереями, музеями, книжками, которые читают в кафе, MTV и т. п.). А еще лучше — самим сделаться «безумными» и наивными — ибо именно такой ярлык наклеит на нас Вавилон, если мы не будем больше ни поклоняться ему, ни критиковать его — и вспомнить о собственной пророческой сущности, о своем теле, о своей «истиной воле».

Потlach иммедиагистов

1. Игроков может быть сколько угодно, но о числе нужно договориться заранее. От шести до двадцати пяти, кажется, примерно то, что требуется.
2. В основе лежит структура банкета или пикника. Каждый игрок приносит блюдо, бутылку и т. п., так чтобы каждому хватило, по меньшей мере, на одну порцию. Блюда можно готовить заранее или на месте, но запрещается принести купленное готовым (кроме вина и пива, но лучше, если и они домашнего приготовления). Чем изысканнее блюдо, тем лучше. Попытка *запомниться*. Меню не обязательно должно быть неожиданностью (хотя это возможно) — некоторые группы, возможно, пожелают согласовать его заранее, чтобы не было повторов или столкновений. Банкет может быть тематическим, и можно назначить каждого игрока ответственным за какую-либо его часть (закуски, суп, рыба, овощи, мясо, салат, десерт, мороженое, сыр и т. п.). Предлагаемые темы: «Гастрософия Фурье», «Сюрреализм», «Американские туземцы», «Черное и красное» (все блюда черного или красного цвета в честь анархии) и т. п.
3. Банкет должен проходить в несколько формальной обстановке например, с тостами. Можно затеять какое-нибудь «переодевание к обеду». (Представьте, например, что тема обеда — сюрреализм: и тогда понятие «переодевание к обеду» может обрести определенную значимость.) Живая музыка во время банкета — это прекрасно, если только кто-то из участников согласится исполнить ее в качестве «дара» и поесть позже. Музыка в записях будет неуместна.
4. Главная цель потлача — конечно, раздача даров. Каждый игрок должен принести один или несколько подарков и уйти также с одним или несколькими *разными* подарками. Это можно осуществить разными способами: а) каждый игрок приносит один подарок и передает его соседу по столу (или что-нибудь в этом роде); б) каждый приносит подарки для *всех* гостей. Выбор зависит от числа играющих, причем вариант «а» больше подходит для многочисленных групп, а «б» — для маленьких сборищ. Если вы выбрали вариант «б», можете решить заранее, должны ли подарки быть одинаковыми или разными. Например, я играю еще с пятью участниками, должен ли я приносить, к примеру, пять расписанных вручную галстуков или пять совершенно разных подарков? И должны ли подарки предназначаться определенным людям (в этом случае они должны быть подобраны согласно характеру каждого) или распределяться по жребии?
5. Подарки должны быть изготовлены самими игроками, *не куплены* в готовом виде. Это очень важно. Изготавливать подарки можно и из готового сырья, но

каждый из них должен быть самостоятельным произведением искусства. Если, например, я приношу пять расписанных вручную галстуков, я должен разрисовать их сам, одинаковыми или разными узорами, хотя для этого имею право купить готовые галстуки.

6. Подарки не обязательно должны быть физическими предметами. Кто-то из игроков может подарить остальным живую музыку за обедом, кто-то — устроить представление. Однако следует помнить, что в потлачах американских индейцев подарок должен быть чем-то необыкновенным и даже разорительным для дарящего. На мой взгляд, лучше всего все-таки физические предметы, *причем как можно лучшие* — не обязательно дорогостоящие, но впечатляющие. В традиционном потлаче важный компонент — завоевание престижа. Игроки должны чувствовать состязательный дух дарения, решимость дарить подарки поистине роскошные и ценные. Об этом группа может договариваться заранее — кто-то, возможно, будет стоять за физические объекты, и в этом случае музыка и другие выступления будут просто дополнительным актом щедрости, что называется, *помимо потлача*.
7. Наш потлач, однако, отличается от традиционного тем, что теоретически *выигрывают* все игроки — все дарят и получают поровну. Однако нельзя отрицать, что скучный или скупой игрок потеряет престиж, в то время как изобретательный и щедрый приобретет «реноме». Чтобы потлач по-настоящему удался, все игроки должны быть одинаково щедрыми, так чтобы все остались одинаково довольными. Неопределенность исхода придает событию элемент непредсказуемости.
8. Хозяин, который обеспечивает помещение, конечно, берет на себя дополнительные хлопоты и расходы, так что идеальный потлач — это элемент серии, в которой каждый по очереди становится хозяином. В этом случае в ходе серии возникнет еще один элемент борьбы за престиж: чье гостеприимство окажется наиболее запоминающимся? Группа может заранее установить правила, ограничивающие обязанности хозяина, а может и дать хозяину «зеленую улицу» для самовыражения; однако в последнем случае серия событий должна быть полной, так чтобы никто не почувствовал себя обманутым и не ощутил своего превосходства перед остальными игроками. Но в некоторых районах и некоторых группах провести полную серию не всегда возможно. В Нью-Йорке, например, не у каждого найдется помещение, где можно разместить даже маленькую группу. В таком случае хозяева неминуемо завоевывают несколько больший престиж. А почему бы, собственно, и нет?
9. Подарки не должны быть «полезными». Они должны быть приятными для органов чувств. Одни группы могут предпочесть произведения искусства, другие — домашние консервы и закуски, или хорошие благовония и мирру, или даже сексуальные акты. Следует согласовать основные правила. Подарок не должен содержать даже намека на опосредование — никаких видео- и звукозаписей, печатных материалов и т. п. Все подарки должны присутствовать на

«церемонии» — то есть никаких билетов в другое место, никаких обещаний и отсрочек. Помните, что цель игры и ее основное правило — избегать всякой опосредованности и воспроизведения: *присутствовать* на месте и дарить *дары*.

Молчание

Проблема не в том, что откровений слишком много. Беда в том, что у каждого откровения находится свой спонсор, свой генеральный директор, свой ежемесячный журналчик, свои клонированные Иуды и взаимозаменяемые люди.

Нет ничего худого в том, чтобы знать слишком много, но *можно* пострадать от виртуализации знаний, их отчуждения от нас и их заменой на скучного, дикого оборотня — симулякр: те же данные, да, но уже мертвые, как овощи из супермаркета: полное отсутствие «ауры».

Наша болезнь (1 января 1992 г.) коренится вот в чем: мы слышим не речь, а эхо, или, скорее, бесконечное воспроизведение речи, ее отражение в серии отражений самой себя, еще более самодостаточных и извращенных. Головокружительные перспективы такого информационного ландшафта виртуальной реальности вызывают у нас тошноту, потому что в нем нет темных мест, нет привилегированной непрозрачности.

Бесконечная доступность знаний, которые просто не в состоянии взаимодействовать с телом или с воображением — собственно, манихейский идеал бесплотной бездушной мысли — современные медиа и политика как чистая гностическая рассудочность, анестетическое пережевывание архонов и эонов, самоубийство избранности...

Все органическое имеет свой секрет — оно выделяет секреты; как сок. Неорганическое — это демоническая демократия — все равно, но равно не имеет ценности. Никаких даров, только товары. Манихеи изобрели ростовщичество. Знание может действовать как яд, об этом говорил еще Нищие.

Внутри органического («природы», «повседневности») заключено некое молчание, большее, чем просто немота, непрозрачность, большая, чем простое незнание — секретность, в то же время являющаяся утверждением — такт, которому ведом каждый акт, который умеет изменять вещи, вдыхать в них жизнь.

Не «облако незнания», не «мистицизм» — мы вовсе не желаем снова возвращаться к этому обскурантистскому печальному оправданию фашизма, тем не менее, мы могли бы разбудить в себе своеобразное даосское чувство «вещи как она есть» — «цветок не умеет говорить», и, конечно же, не гениталии наделяют нас логосом. (Хотя, если подумать, это последнее утверждение, возможно, не так уж и неверно: в конце концов, миф предлагает нам архетип Приапа, говорящего пениса). Окультист спросит, как «работать» с этим молчанием — а мы скорее зададим вопрос, как с ним *играть* — как музыканты или как Гераклитов играющий мальчик.

Дурное настроение, при котором все дни кажутся одинаковыми. Когда в этом гладком времени появятся хоть какие-нибудь неровности? Трудно поверить в возвращение Карнавала или сатурналий. Может быть, время здесь остановилось в плероме, здесь, в мире гностической мечты, где наши тела разлагаются, но наш «дух» загружен

в вечность. Мы знаем так много, как же получилось, что нам не ведом ответ на этот самый больной вопрос?

Потому что ответа (как в «Арфократах» Одилона Редона) не существует на языке воспроизведения, а только на языке жеста, прикосновения, запаха, охоты. В конце концов, *виртуальность* неодолима — еда и питье есть еда и питье — ленивый вол вспахивает кривую борозду. Удивительный мир знаний превратился в нечто вроде PBS Special из ада. Я хочу настоящего ила в моей реке, настоящей тины. Да, туземцы не только мрачны, они и молчаливы — полная некоммуникативность. Да, гринго, надоели нам твои вонючие переписи, тесты и анкеты. Есть вещи, о которых бюрократам знать не положено, а есть и такие вещи, которые даже художники должны держать в секрете. Это не самоцензура и не незнание себя. Это космический такт. Это наша дань органике, ее неровному течению, ее водоворотам и омутам, ее болотам и пущам. Если искусство станет «работой», оно станет знанием и, в конце концов, потеряет свою искупительную силу и даже вкус. Но если искусство — «игра», то оно будет хранить секреты и разбалтывать секреты, которые останутся секретами. Секреты существуют для того, чтобы ими делиться, как вся секреция природы.

Является ли знание *злом*? Мы же не манихеи с их зеркальным образом мира — мы пользуемся диалектикой, чтобы разбить несколько кирпичей. Есть знание *dadata*, есть знание *commodata*. Есть знание-мудрость, а есть и такое, которое просто служит оправданием ничегонеделания и нежелания. Чистое академическое знание, например, или познания в нигилистическом постмодернизме отбрасывает тень в мир не-мертвого — и не-рожденного. Одни знания дышат, другие душат. То, что мы знаем, и то, как мы это знаем, должно корениться в плоти — во всей плоти, не только в мозгу, законсервированном в формальдегиде. Знание, которого мы хотим, не утилитарное и не чистое, а праздничное. Все остальное — это пляска смерти призраков информации, «манящие красотки» массовых средств, культ карго, царящий в эпистемологии Слишком Позднего Капитализма.

Конечно, если бы я мог избежать этого дурного настроения, я бы сделал это, и взял вас с собой. Что нам нужно, это план. Взрыв тюрьмы? Подземный ход? Ружье, вытесанное из куска мыла? Заостренная ложка? Вербочная лестница в пироге? Новая религия?

Давайте, я буду вашим бродячим епископом. Мы станем играть с молчанием и присвоим его. Как только придет весна. Скала в реке, о которую разбивается надвое ее течение. Представьте ее: мшистая, влажная, поблескивающая, как облитая дождем, позеленевшая медь, в которую ударила молния. Огромная жаба, похожая на живой изумруд, на майский день. Сила жизни, так же как сила лука или лиры, *в оттягивании назад*.

Критика слушателя

Слишком много говорить и оставаться неуслышанным достаточно противно. Но приобрести *слушателей* — что может быть хуже? Слушатели думают, что слушать достаточно — как будто их истинное желание: слышать чужими ушами, видеть чужими глазами, осязать чужой кожей...

Текст (или трансляция), который изменит реальность: Рембо мечтал об этом, но потом с отвращением отказался от своей мечты. Но его идея магии была слишком тонченной. Грубая истина, возможно, состоит в том, то тексты могут изменять реальность, только когда они вдохновляют читателей *видеть и действовать*, а не просто *видеть*. Священное Писание некогда сделало это — но оно стало идолом. Видеть его глазами означает (в понимании вуду) обладать статуей — или трупом.

Видение, или литература видения — это слишком просто. «Суфием быть просто, — сказал мне однажды персидский шейх. — Трудно быть человеком». Политическое просвещение даже проще, чем просвещение духовное — ни то, ни другое не меняет мира и даже человека. Суфизм и ситуационизм — или шаманизм и анархия — теории, с которыми я играл — не что иное, как теории, угол зрения, способы видеть. Что важно, практика суфизма состоит в повторении слов (дикр). Это действие само по себе текст, ничего, кроме текста. А практика анархо-ситуационизма сводится к тому же самому: к тексту, лозунгу на стене. Момент просвещения. Да, это не совсем бессмысленно, но что от этого *изменится*?

Мы бы хотели очистить наше радио от всего, что не имеет хотя бы слабого *шанса* спровоцировать изменения. Так же, как существуют книги, спровоцировавшие умопомрачительные преступления, мы бы хотели передавать тексты, которые заставили бы слушателей ухватить (или хотя бы протянуть руку, чтобы ухватить) счастье, в котором отказал нам Бог. Подстрекательства к похищению реальности. Но еще больше мы хотим очистить свою жизнь от всего, что препятствует нам или удерживает нас от выступления: не продавать оружие и рабов Абиссинии, не становиться полицейскими или ворами, не убегать от мира или править им — а раскрыться для *изменения*.

Я разделяю с самыми реакционными моралистами убеждение в том, что искусство в самом деле может таким образом действовать на реальность, и презираю либералов, которые утверждают, что всякое искусство должно быть разрешено, потому что, в конце концов, это всего лишь искусство. Поэтому я и занялся теми разновидностями литературы и радиопередач, которые больше всего ненавидят консерваторы — порнографией и агитпропом, — в надежде устроить неприятности своим читателям/слушателям — и себе самому. Но я обвиняю себя в неэффективности, даже безнадежности своих действий. Наверное, ничего не изменилось.

Просвещение — все, что у нас есть, но даже его мы должны были вырвать из рук продажных гуру и бубнящих интеллектуалов-самоубийц. Что до нашего искусства,

то чего мы добились, кроме того, что проливали кровь во имя призрачного мира модных идей и образов?

Письмо привело нас к тем пределам, за которыми письмо уже невозможно. Любой текст, который может выжить, перепрыгнув эту границу — что бы за ней ни лежало, бездна или Абиссиния — должно быть виртуально самосотворенным, как волшебные скрытые сокровища — свитки Дакини в Тибете или духовные тексты-головастики даосизма — и абсолютно непрозрачными, как последние пророчества, выкрикнутые ведьмой или еретиком на костре. Я так и чувствую, как эти тексты трепещут за самой завесой.

Что если нам придет в голову фантазия отрицать и явную объективность искусства, и явную субъективность теории? Рискнуть прыгнуть в бездну? Что если никто за нами не последует? Может быть, оно и к лучшему — мы можем найти равных себе среди гиперборейцев. Что если мы сойдем с ума? Что ж — в этом и есть риск. Что если нам будет скучно? А-а...

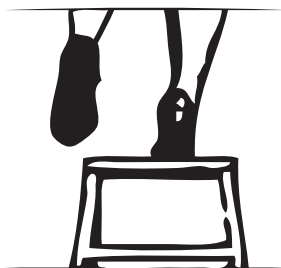
Уже было время, когда мы сделали все свои ставки на проникновение чудесного в повседневную жизнь — некоторые из них выиграла, а потом проигрались в пух. Суфизм действительно был намного проще. Что же теперь, все заложить, до последней несчастной каракули? Удвоить ставки? Жульничать?

Как будто в соседней комнате, за толстыми стенами — ангелы: что они делают? Спорят? Трахаются? Не разберешь ни слова.

Можем ли мы опомниться сейчас, когда уже слишком поздно, и стать открывателями тайных сокровищ? И как это делать, если мы видим, что это как раз та самая техника, которая нас подвела? Расстройство всех чувств, бунт, благочестие, поэзия? *Знание, как* — это трюк дешевого хвастуна. *Знание, что* — может творить *ex nihilo*.

Однако, в конце концов, необходимо будет покинуть этот город, который неподвижно завис на краю стерильных сумерек, словно Гаммельн, из которого увели всех детей. Возможно, есть и другие города, занимающие то же пространство и время, но... другие. А может быть, есть и джунгли, где просвещение затмевает черное свечение ягуаров. Я не знаю — и я боюсь.

Библиотека Анархизма
Антикопирайт



Хаким Бей
Маленькие радиопроповеди (Иммедиатизм)

<http://hakim-bey.gnostik.ru/radio00.htm>

ru.theanarchistlibrary.org