



Жак Рансьер (р. 1940), почетный профессор эстетики и политики Университета Париж-VIII, — один из ведущих философов и политических мыслителей наших дней. Его собранные в настоящем издании работы посвящены непростому положению современной эстетики — той точки на перекрестье чувственного и умопостигаемого, где смыкаются художественный образ, философское высказывание и политическое действие.

Вчера эстетику обвиняли в том, что она скрывает культурные игры социального неравенства, сегодня хотят освободить от ее паразитического дискурса художественные практики.

Но эстетика — отнюдь не дискурс, а исторический режим идентификации искусства. Этот режим парадоксален, ибо обеспечивает автономию искусства лишь ценой стирания границ, отделяющих его практики и объекты от практик и объектов повседневной жизни, ценой превращения свободной эстетической игры в обещание новой революции.

Эстетика политична не по случайности, а по сути, но политичность ее коренится в не знающем разрешении напряжении между двумя противоположными политиками: преобразовать художественные формы в формы коллективной жизни; сохранить от всякого воинствующего или торгового компромисса ту автономию, что превращает искусство в обещание освобождения.

Это определяющее напряжение объясняет парадоксы и превращения критического искусства. Оно также позволяет понять, как призывы освободить искусство от эстетики ведут сегодня к тому, чтобы утопить его вместе с политикой в сплошном этическом неразличении.

разделяя чувственное

жак рансьер

жак рансьер
разделяя
чувственное





ЕВРОПЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Издание осуществлено в рамках программы
«Пушкин» при поддержке
Министерства Иностранных Дел Франции
и Посольства Франции в России

Programme

Оuvrage réalisé dans le cadre du programme
à la publication Française
le soutien du Ministère des Affaires
Française et de l'Université de Saint-Petersbourg

Malaise
dans l'esthétique

Jacques Rancière

XV
Galilée

Jacques Rancière

**Le partage
du sensible**

esthétique
et politique

La fabrique
éditions

Jacques Rancière

**Le destin
des images**

La fabrique
éditions

жак рансьер
**разделяя
чувственное**

с-кт-петербург 2007

УДК 159.9
ББК 87.8
Р22

Составитель В. Лапицкий
Научный редактор А. Магун

Перевод осуществлен по изданиям:
Jacques Rancière, *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000
Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004
Jacques Rancière, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003

Рансьер, Жак

Р22 Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. —
СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге,
2007. — 264 с.

ISBN 978-5-94380-063-4

Жак Рансьер (р. 1940), почетный профессор эстетики и политики на философском факультете Университета Париж-VIII и приглашенный профессор ряда американских университетов, — один из ведущих философов и политических мыслителей современности, интересы которого концентрируются в последнее время на парадоксальной взаимообусловленности политического и эстетического. В настоящий сборник включены три книги Ж. Рансьера, относящиеся к ключевым проблемам современной эстетики — начиная с того, что же сегодня следует понимать под этим постоянно компрометируемым в наши дни словом, и кончая анализом перспектив и судеб критического искусства, «облекающего в форму произведения... конфронтацию того, чем является мир, с тем, чем он мог бы быть».

На обложке: К. С. Малевич. *Композиция с Джокондой*. 1914.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ISBN 978-5-94380-063-4

© Éditions de La Fabrique, 2000 («Le partage du sensible»)
© Éditions de La Fabrique, 2003 («Le destin des images»)
© Éditions Galilée, 2005 («Malaise dans l'esthétique»)
© В. Лапицкий, составление, перевод, 2007
© А. Шестаков, перевод, 2007
© Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 7

РАЗДЕЛЕНИЕ ЧУВСТВЕННОГО. Эстетика и политика

(пер. В. Лапицкого)	9
Предисловие	11
1. О разделении чувственного и соотношениях, устанавливаемых им между политикой и эстетикой	14
2. О режимах искусства и о незначительном интересе понятия модерна	21
3. О механических искусствах и эстетическом и научном выдвигании на авансцену анонимов	32
4. Не нужно ли отсюда заключить, что история — это фикция? О типах фикций	36
5. Об искусстве и труде. В чем художественные практики исключительны и в чем нет в ряду других практик	43

НЕУДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ ЭСТЕТИКОЙ (пер. В. Лапицкого)

Введение	49
ПОЛИТИКИ ЭСТЕТИКИ	61
Эстетика как политика	61
Проблемы и превращения критического искусства	84
АНТИНОМИИ МОДЕРНИЗМА	97
Анэстетика Алена Бадью: выверты модернизма	97
Лиотар и эстетика возвышенного: Кант в обратном прочтении ...	119
ЭТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В ЭСТЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ	135

СУДЬБА ОБРАЗОВ (пер. А. Шестакова)

I. СУДЬБА ОБРАЗОВ	157
Инаковость образов	159
Образ, сходство, сверхсходство	163
От одного режима образности к другому	165
Конец образов остался позади	170
Обнаженный образ, демонстративный образ, метаморфический образ	174

II. ФРАЗА, ОБРАЗ, ИСТОРИЯ	182
Несоизмеримые?	183
Фразе-образ и великий паратаксис	191
Сиделка, мальчик-еврей и профессор	197
Диалектический монтаж, символический монтаж	200
III. ЖИВОПИСЬ В ТЕКСТЕ	210
IV. ПОВЕРХНОСТЬ ДИЗАЙНА	227
V. СУЩЕСТВУЕТ ЛИ НЕЧТО НЕПРЕДСТАВИМОЕ?	240
Что значит изображение?	244
Что значит антиизображение?	248
Представление бесчеловечного	252
Спекулятивная гипербола непредставимого	257

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Жак Рансьер (р. 1940), почетный профессор эстетики и политики на философском факультете Университета Париж-VIII и приглашенный профессор ряда американских университетов, — один из самых ярких философов и политических мыслителей наших дней, интересы которого, сформировавшись в горниле левой «политической философии» Франции, в последнее время концентрируются на «неслиянно-нераздельном» взаимопроникновении политического и эстетического. В настоящий сборник включены три книги Ж. Рансьера, относящиеся к общим проблемам эстетики, — начиная, собственно, с того, что же должно означать сегодня само это слово. Это «Разделение чувственного» (*Le partage du sensible*, La Fabrique, 2000) — перерастающие в своего рода манифест тезисы радикальной политико-эстетической позиции автора; разворачивающий эти тезисы теоретический трактат «Неудовлетворенность эстетикой» (*Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004), призванный расставить основные ориентиры на совместно используемой сегодня эстетикой, политикой и этикой (и разыгрываемой такими философами, как Жан-Франсуа Лиотар и Ален Бадью) карте чувственного; и, наконец, «Судьба образов» (*Le destin des images*, La Fabrique, 2003), где на более конкретном материале — прежде всего на материале визуальных искусств — уточняется и детализиру-

ется ряд анализов из двух первых книг. Вместе с уже опубликованным по-русски «Эстетический бессознательный» (Ж. Рансьер, Эстетическое бессознательное, СПб.: Машина, 2004; там же можно найти и общий очерк его философской системы) настоящее издание составляет полный на сегодняшний день свод эстетических трудов Жака Рансьера, в дополнение к которому, наверное, стоит упомянуть и о (непереведенных) книгах философа, тесно связанных с общеэстетической тематикой, но посвященных скорее конкретным искусствам — литературе (*Mallarmé. La politique de la poésie* [Малларме. Политика поэзии, 1996]; *La parole muette* [Немая речь, 1998]; *Le Chair des mots* [Плоть слов, 1998]; *Politique de la littérature* [Политика литературы, 2006]) и кино (*La fable cinématographique* [Кинематографическая фобула, 2001]).

РАЗДЕЛЕНИЕ ЧУВСТВЕННОГО эстетика и политика

ПРЕДИСЛОВИЕ

Нижеследующие страницы обусловлены двойственным побуждением. В их основе лежали вопросы, заданные двумя молодыми философами, Мюриель Комб и Бернаром Аспом, от имени обозрения «Алиса», а точнее — его рубрики «Фабрика чувственного». Эта рубрика посвящена эстетическим актам как конфигурациям опыта, способным реализовывать новые типы чувствования и вводить новые формы политической субъективности. Именно в этих рамках они и задавали мне вопросы о следствиях анализов, посвященных в моей книге «Несогласие» разделению чувственного, каковое есть ставка политики, — и, следовательно, некоей эстетике политики. Их вопросы, вызванные также новым осмыслением крупных авангардистских теорий и опытов по слиянию искусства и жизни, определяют собой структуру книги, которую вам предстоит прочесть. По просьбе Эрика Азана и Стефании Грегуар мои ответы были развиты, а их предпосылки, насколько сие возможно, прояснены.

Но это частное побуждение вписывается в более общий контекст. Увеличение числа дискурсов, разоблачающих кризис искусства или его фатальный захват дискурсом, повсеместное распространение зрелища или смерть образа указывают также на то, что сегодня сражение, относившееся вчера к обещаниям освобождения и чарам и разочарованиям истории, ведется именно на территории эстетики. Наверное, для современного возврата эстетики и политики в прошлое и превращения авангардистской мысли в мысль ностальгическую симптоматична траектория ситуационистского дискурса, вышедшего из послевоенного авангардного художественного движения, превратившегося в 1960-е годы в радикальную критику политики и сегодня поглощенного заурядностью разочарованного дискурса, составляющего «критическую» подкладку существующего порядка. Но лучше всего то, каким образом эстетика за последние двадцать лет смогла стать излюбленным местом для превращения традиции критической мысли в мысль траурную, отражается в текстах Жан-Франсуа Лиотара. Новое истолкование кантовского анализа возвышенного внесло в искусство оставленную самим Кантом за его пределами концепцию, чтобы тем надежнее превратить искусство в свидетельство о сбивающем с толку любую мысль столкновении с непредставимым — и тем самым в свидетеля, обязанного дать показания против высокоме-

рия великой эстетико-политической попытки мысли объять весь мир. Тем самым осмысление искусства стало местом, где и после объявления конца политических утопий не прерывается драматургия изначальной бездны мысли и ее катастрофического непонимания. Целый ряд современных вкладов в мысль о катастрофах искусства или образа обратили это принципиальное переворачивание в куда более заурядную прозу.

Этот знакомый пейзаж современной мысли определяет тот контекст, в который вписываются данные вопросы и ответы, но отнюдь не их цель. Я не собираюсь наперекор постмодернистскому разочарованию заново отстаивать авангардистское призвание искусства или порыв модерна, связывающий завоевания художественной новизны с завоеваниями освобождения. Эти страницы продиктованы не потребностью в полемическом выступлении. Они вписываются в долгосрочную работу, которая стремится восстановить условия вменяемости дискуссии. Что означает прежде всего проработать сам смысл обозначаемого термином «эстетика»: это не общая теория искусства или теория искусства, препровождающая к его воздействию на чувства, а специфический режим идентификации и осмысления искусств — тип сочленения способов делать, их зримых форм и способов осмысления их соотношений, подразумевающий определенное представление о действенности мысли. Определить сочленения этого эстетического режима искусства, определяемые ими возможности и их типы преобразования — вот настоящая цель моих изысканий и семинара, который я вел на протяжении нескольких лет в Университете Париж-VIII и Международном философском Коллеже. Здесь не стоит искать их результатов, разработка которых следует собственному ритму. Взамен я попытался очертить несколько исторических и концептуальных ориентиров, способных по-иному поставить некоторые проблемы, непоправимо запутываемые понятиями, выдающими концептуальные априори за исторические обусловленности, а временные расклады — за обусловленности концептуальные. В первом ряду этих понятий фигурирует, конечно же, понятие модерна*, на сегодня —

* На протяжении данного текста мы с некоторой натяжкой переводим так французское слово *modernité*, обозначающее у Рансьера период самопровозглашаемой и самоценной новизны/современности — с его отражением в художественном модернизме и противопоставлением постмодерну (постмодернизму) [здесь и далее звездочками или квадратными скобками вводятся технические примечания переводчика].

принцип всех нагромождений, скопом вовлекающих Гельдерлина или Сезанна, Малларме, Малевича или Дюшана в грандиозную круговорот, где перемешиваются картезианская наука и революционное отцеубийство, век масс и романтический иррационализм, запрет на изображение и технические средства механического воспроизведения, кантовское возвышенное и фрейдовская первичная сцена, бегство богов и истребление евреев в Европе. Указать на весьма умеренную обоснованность этих понятий не означает, очевидно, присоединиться к современным рассуждениям о возврате к простой реальности художественной практики и критериев ее оценки. Взаимосвязь этих «простых практик» с типами дискурса, формами жизни, представлениями о мысли и фигурами общности — отнюдь не плод какого-то пагубного искажения. Зато усилие по ее осмыслению обязывает отказаться от скудной драматургии конца и возврата, каковая по-прежнему занимает территорию искусства, политики и любого предмета мысли.

1 О РАЗДЕЛЕНИИ ЧУВСТВЕННОГО И СООТНОШЕНИЯХ, УСТАНОВЛИВАЕМЫХ ИМ МЕЖДУ ПОЛИТИКОЙ И ЭСТЕТИКОЙ

В «Несогласии»¹ политика вопрошается исходя из того, что Вы называете «разделением чувственного». Дает ли, по-Вашему, это выражение ключ к необходимому сопряжению эстетических и политических практик?

Я называю разделением чувственного ту систему чувственных очевидностей, которая одновременно демонстрирует существование чего-то всем общего и членений, определяющих в нем соответствующие места и части. Таким образом, разделение чувственного фиксирует одновременно и разделяемое общее, и взаимоисключающие части. Это подразделение частей и мест основывается на разделении пространств, времен и форм деятельности, определяющем сам способ, которым общее предоставляется участию и которым те или иные владеют в этом разделении своей частью. Гражданин, говорит Аристотель, это тот, кто участвует в управлении и как управляющий, и как управляемый. Но этому участию предшествует другая форма разделения: та, что определяет, кто имеет при этом свою часть. Говорящее животное, согласно Аристотелю, является животным политическим. Но раб, пусть он и понимает язык, им не «обладает». Ремесленники, говорит Платон, не могут заниматься общими делами, потому что у них нет времени, чтобы уделять его чему бы то ни было, кроме своей работы. Они не могут быть где-то еще, потому что работа не ждет. Разделение чувственного демонстрирует, кто может участвовать в общем в силу того, что он делает, того времени и пространства, в которых эта деятельность осуществляется. Компетентность или некомпетентность в общих делах определяется, таким образом, наличием тех или иных «занятий». Им определяется, видим ты или нет в общем пространстве, наделен ли общей речью и т. п. Таким образом, в основе политики лежит некая «эстетика», не имеющая ничего общего с той свойственной «веку масс» «эстетизацией политики», о которой говорит Беньямин. Эту

¹ Jacques Rancière, *La Méésentente*. Paris: Galilée, 1995.

эстетику не следует понимать в смысле извращенного захвата политики художественной волей, отношением к народу как к произведению искусства. Если воспользоваться аналогией, ее можно понимать в кантовском — при случае, пересмотренном по Фуко, — смысле: как систему априорных форм, определяющих то, что предоставляется ощущению. Это некое членение времен и пространств, зримого и незримого, речи и шума, определяющее одновременно и место, и цели политики как формы опыта. Политика опирается на то, что видишь и что можно об этом сказать, на того, кто наделен компетенцией видеть и способностью сказать, на свойства пространства и временные возможности.

Именно исходя из этой первичной эстетики и можно поставить вопрос об «эстетических практиках» в том смысле, в котором мы его понимаем, то есть вопрос о формах зримости художественных практик, о месте, которое они занимают, о том, что они «делают» в отношении общего. Художественные практики являются «способами делать», которые вмешиваются в общее распределение способов делать и в их взаимоотношения со способами быть и формами зримости. Платоновское осуждение поэтов основывается в первую очередь на невозможности делать одновременно два дела, а уже потом на безразличном содержании поэтических небылиц. Вопрос фикции, вымысла — это прежде всего вопрос распределения мест. С платоновской точки зрения, театральная сцена, являясь одновременно пространством публичной деятельности и местом демонстрации «фантазмов», запутывает разделение личностей, действий и пространств. То же самое и с письменностью: пускаясь циркулировать налево и направо, не ведая, к кому следует, а к кому нет обращаться, письмо разрушает любое легитимное основание обращения речи, взаимоотношений между ее последствиями и положением тел в общем пространстве. Тем самым Платон выделяет две главные модели, две главные формы существования и чувственной эффективности речи — театр и письмо, которые станут также и формами структурирования режима искусств вообще. Между тем эти формы исходно оказываются заодно с определенным режимом политики, режимом неопределенности самоличностей, делегитимизации речевых позиций, расстройств подразделений пространства и времени. Этот эстетический режим политики есть не что иное, как режим демократии, режим собрания ремесленников, режим незабываемых письменных законов и театральных установлений. Театру и письму Платон противопоставляет третью форму — хорошую

форму искусства, хореографическую форму общины, которая выпевает и вытанцовывает свое собственное единство. Всего Платон выделяет три способа предложения фигур общности речевыми и телесными практиками. Имеется поверхность немых знаков: поверхность знаков, которые, говорит он, напоминают живописные изображения. И имеется пространство движения тел, каковое само делится на две противоборствующие модели. С одной стороны, движение сценических подобию, опознать которые предоставляется публике. С другой — подлинное движение, собственное движение общинных тел.

Поверхность «живописных» знаков, театральное раздвоение, ритм танцующего хора: вот три формы разделения чувственного, структурирующие тот способ, которым искусства могут быть восприняты и осмыслены как искусства и как формы фиксации смысла сообщества. Эти формы определяют способ, которым произведения или выступления «вершат политику», вне зависимости от ключевых намерений, типов социальной интеграции художника или того, как отражаются художественными формами социальные структуры и движения. При своем появлении «Госпожа Бовари» или «Воспитание чувств» были сразу же восприняты как «демократия в литературе», несмотря на аристократическую позу и политический конформизм Флобера. Как свидетельство демократического равенства рассматривался сам его отказ доверять литературе какое-либо послание. Он — демократ, говорили его противники, ибо предпочитает живописать, вместо того чтобы научать. Это безразличное равенство является следствием пристрастия к поэзии: равенство всех сюжетов оказывается отрицанием всякого необходимого взаимоотношения между определенной формой и определенным содержанием. Но это безразличие, что же оно в конечном счете такое, как не само равенство всего, что случается на доступной любому взгляду письменной странице? Равенство, разрушающее все иерархии представления, а также устанавливающее общность читателей как не подкрепленного никаким законом сообщества, очерченного единственно случайным обращением буквы.

Итак, имеет место чувственная политичность, изначально присвоенная великим формам эстетического разделения, таким как театр, страница или хор. Эти «политики» следуют своей собственной логике и снова предлагают свои услуги в самые разные эпохи и в самых разных контекстах. Задумаемся, каким образом функционировали эти парадигмы в узле искусство/политика в конце XIX — начале XX века. Задумаем-

ся, например, о роли, взятой на себя парадигмой страницы в ее различных формах, выходящих за рамки материальности исписанного листа: имеет место романная демократия, безразличная демократия письма, символизируемая романом и его публикой. Но имеет место также и типографическая и иконографическая культура, переплетение возможностей буквы и изображения, сыгравшее такую важную роль в эпоху Возрождения и вновь пробужденное заставками, виньетками и разнообразными инновациями романтической типографики. Эта модель замутняет составляющие достояние изобразительно-репрезентационной логики правила разнесенного соответствия между говоримым и зримым. Замутняет она также и разделение между произведениями чистого искусства и украшениями искусства прикладного. Именно поэтому она сыграла такую важную — и, как правило, недооцениваемую — роль в ниспровержении репрезентативной парадигмы и в его политических следствиях. В частности, я имею в виду ее роль в движении *Arts and Crafts** и во всех его ответвлениях (Декоративные искусства**, Баухауз***, конструктивизм), в которых определилось представление об обстановке — в широком смысле слова — новой общности, инспирировавшее к тому же новое представление о живописной поверхности как общей для всех письменной поверхности.

Модернистский дискурс представляет революционный переход к абстрактной живописи как открытие живописью присущей себе «среды»: двумерной поверхности. Отмена перспективистской иллюзии третьего измерения вроде бы вернула живописи господство над ее собственной поверхностью. Но в этой поверхности как раз-таки нет ничего собственного. «Поверхность» не есть просто-напросто геометрическая комбинация линий. Это форма разделения чувственного. Письмо и живопись были для Платона равноценными поверхностями немых знаков, лишен-

* «Искусства и ремесла» (англ.). — Английское объединение художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, основанное У. Моррисом в 1865 году.

** Имеется в виду сложившийся во Франции в конце XIX века круг тесно связанных между собой официальных институций (Musée des Arts Décoratifs, École nationale des arts décoratifs) и периодических изданий (Revue des arts décoratifs, L'Art Décoratif), посвятивших себя развитию и пропаганде декоративного искусства.

*** Высшая школа строительства, художества и конструирования; учебное заведение и объединение архитекторов, художников и дизайнеров в Германии (Веймар, Дессау; 1919—1933).

ных дыхания, которое одушевляет и восхищает живую речь. Плоское не противостоит в этой логике глубокому в смысле третьего измерения. Оно противостоит «живому». Именно акту «живой» речи, обращенной говорящим подобающему адресату, противостоит немая поверхность живописных знаков. И принятие живописью третьего измерения было также ответом на это разделение. Воспроизведение оптической глубины было связано с привилегией истории. В эпоху Возрождения она способствовала повышению престижа живописи, утверждению ее способности уловить акт живой речи, решающий момент действия и значения. Классическая поэтика изображения-репрезентации наперекор платоновскому принижению мимесиса* захотела наделить «плоскость» речи или «картины» жизнью, специфической глубиной — в качестве проявления некоего действия, выражения чего-то нутряного или передачи какого-то значения. Она установила между речью и живописью, между изречаемым и зримым, отношение соответствия на расстоянии, наделив «подражание» его специфическим пространством.

Именно это отношение и ставится под вопрос в пресловутом разграничении двумерного и трехмерного как «достояния» тех или иных искусств. И значит, «антиизобразительная революция» в живописи в значительной степени предуготовляется на плоскости страницы, в изменении функции литературных «образов» или изменении посвященного картине дискурса, а также в типографских виньетках, завитках плакатов и прикладного искусства. Новая живопись, так неудачно названная абстрактной и якобы возвращенная к своей собственной среде, включена в целостное видение нового человека, обитающего в новых зданиях, окруженного иными предметами. Ее плоскостность связана с плоскостностью страницы, плаката или обоев. Это плоскостность сопряжения. И антиизобразительная «чистота» этой живописи вписывается в изначально наделяющий ее политическим значением контекст переплетающей революционной горячки Малевич становится одновременно и автором «Черного квадрата на белом фоне», и революционным певцом «новых форм жизни». И не какой-то там театральный идеал нового человека скрепляет мгновенный союз между революционными художниками и политиками. Прежде всего, именно в сопряжении, созданном между

* подражание (греч.).

различными «носителями», в связях, сотканных между стихотворением и его типографикой или иллюстрациями к нему, между театром и его декораторами или плакатистами, между декоративным предметом и стихотворением, и образуется та «новизна», которая свяжет упраздняющего фигуративность художника с изобретающим новую жизнь революционером. Это сопряжение политично, поскольку отменяет заложенную в изобразительной логике двойную политику. С одной стороны, эта логика разделяла мир художественных подражаний и мир жизненных интересов и социально-политических величин. С другой — ее иерархическая организация — в частности примат живой речи/действия над живописным образом — выступала аналогией социально-политического строя. С торжеством романной страницы над театральной сценой, с уравнительным переплетением образов и знаков на живописной или типографской поверхности, с продвижением искусства ремесленников в разряд большого искусства и новым притязанием ввести искусство в обстановку любой жизни целиком опрокидывается весь упорядоченный раскрой чувственного опыта.

Так, например, «плоскость» поверхности живописных знаков, эта заклеенная Платоном форма уравнительного разделения чувственного, выступает вместе с тем как принцип «формальной» революции одного из искусств и как принцип политического передела общего опыта. Точно так же можно было бы осмыслить и другие крупные формы, а не только упомянутые мною хор и театр. Так понимаемая история эстетической политики должна учитывать, какими способами противопоставляются или перемешиваются эти основные формы. Я думаю, например, о том, каким образом парадигма поверхности знаков/форм противопоставлялась или смешивалась с театральной парадигмой присутствия и с различными формами, которые принимала сама эта парадигма, — от символистского изображения коллективной легенды до действующего хора новых людей. Политика разыгрывается при этом как соотношение сцены и зала, значение тела актера, игра близости и расстояния. Образцы критической прозы Малларме показательным образом вводят игру отсылок, противопоставлений или уподоблений между этими формами — от интимного театра страницы и каллиграфической хореографии до новой «службы» концерта.

Итак, с одной стороны, эти формы в очень разных контекстах предстают равными самим себе носительницами фигур общности. Но и, наоборот, их можно заподозрить в том, что они приписаны к противоречащим

друг другу политическим парадигмам. Возьмем, например, трагическую сцену. Для Платона она несет в себе одновременно и демократический синдром, и силу иллюзии. Обособив в его собственном пространстве мимесис и вписав трагедию в логику жанров, Аристотель переопределил, даже если это и не входило в его намерения, ее политичность. И, в классической системе изображения, трагическая сцена будет сценой зримости упорядоченного мира, управляемого иерархией сюжетов и подгонки ситуаций и способов говорить к этой иерархии. Демократическая парадигма станет парадигмой монархической. Вспомним долгую и противоречивую историю риторики и образца «хорошего оратора». На протяжении всей монархической эпохи демосфеновское демократическое красноречие означало совершенство речи, при этом подаваясь как возобновляемый атрибут высшей власти, постоянно способный, однако же, возродить свою демократическую функцию, ссудив свои канонические формы и признанные образы трансгрессивному появлению на публичной сцене недозволенных говорящих. Вспомним и о противоречивых судьбах хореографической модели. Недавние работы напомнили об изводах записи движений, разработанной Лабаном в контексте раскрепощения тел и ставшей образцом для грандиозных нацистских демонстраций, прежде чем обрести новую подрывную невинность в протестном контексте искусства перформанса. Беньяминовское объяснение политики в «эпоху масс» фатальной эстетизацией, возможно, забывает древнюю связь между гражданским единодушием и экзальтацией свободно-го движения тел. Во враждебном театру и письменному закону полисе Платон советовал непрестанно умиротворять младенцев.

Я привел три эти формы из-за их концептуальной платоновской маркированности и их исторического постоянства. Они, очевидно, не определяют совокупность способов, которыми оказываются эстетически обрисованы фигуры общности. Существенно, что именно на этом уровне чувственного раскрытия общего в общности, форм его зримости и устройства, и встает проблема соотношения эстетического и политического. Именно исходя из этого и можно осмыслить политические выступления художников, от романтических литературных форм расшифровки общества до современного обращения к перформансу и инсталляции, мимическую упразднение искусства. Исходя из этого, могут быть пересмотрены многие воображаемые истории художественного «модерна» и

тщетные дебаты касательно самостоятельности искусства или его политического подчинения. Искусство всегда ссужает предприятиям по порабощению или раскрепощению только то, что в состоянии им ссудить, то есть всего-навсего то, что у него с ними общего: положения и движения тел, функции речи, распределения на зримое и незримое. И автономия, которой оно может наслаждаться, и подрывная деятельность, которую оно может себе приписать, покоятся на одной и той же основе.

2 О РЕЖИМАХ ИСКУССТВА И О НЕЗНАЧИТЕЛЬНОМ ИНТЕРЕСЕ ПОНЯТИЯ МОДЕРНА

Оказывается, что некоторые из ключевых для осмысления художественного творчества XX века категорий, такие как модерн, авангард и, с недавних пор, постмодерн, несут в равной степени и политический смысл. Как Вам кажется, представляют ли они какой-либо интерес для четкого понимания того, что именно привязывает «эстетическое» к «политическому»?

Я считаю, что понятия «модерн» и «авангард» вряд ли проливают достаточный свет для осмысления как появившихся за последний век новых художественных форм, так и отношений между эстетическим и политическим. В действительности они смешивают две совершенно разные вещи: с одной стороны — присущую режиму искусства историчность, с другой — те переломные или упреждающие решения, которые совершаются внутри этого режима. Понятие эстетического модерна охватывает, не придавая ему ничего концептуального, своеобразие частного режима искусства, то есть специфической связи между типами производства произведений или практиками, формами зримости этих практик и типами концептуализации тех и других.

Чтобы прояснить это понятие и определить место проблемы, здесь напрашивается отступление. Касательно того, что мы называем искусством, в русле западной традиции можно выделить, собственно, три главных режима идентификации. Прежде всего, имеется то, что я предлагаю называть этическим режимом образов. В этом режиме «искусство» не

*практики - эстетичности - кем-то
трансформации*

опознается как таковое, а полагает в ведение вопроса об образах. Имеет место один тип сущностей — образы, — каковой является предметом двойного вопроса: вопроса происхождения и, следовательно, содержания в них истины; и вопроса предназначения: того применения, которому они служат, и тех последствий, которые за собой влекут. От этого режима зависит вопрос об изображении божеств, о праве или запрете их производить, о статусе и значении тех из них, что произведены. Зависит и вся платоновская полемика против личин-симулякров в живописи, в стихе и на сцене. Платон отнюдь не подчиняет, как часто говорят, искусство политике. Для него не имеет смысла само это разграничение. Для него существует не искусство, а лишь искусства, способы делания. И именно среди них проводит он разделительную черту: есть подлинныя искусства, то есть знания, основанные на подражании с определенными целями некоей модели, и есть художественные личины, подражающие простым видимостям. Эти подражания, дифференцируемые по их происхождению, дифференцируются далее по своему предназначению: по тому способу, каковым поэтические образы в определенной степени воспитывают детей и граждан-зрителей и вписываются в разделение занятий в полисе. Именно в этом смысле я и говорю об этическом режиме образов. В этом режиме речь идет о знании, в чем способ бытия образов касается этого, способа быть индивидуумов и коллективов. И этот вопрос мешает «искусству» индивидуализироваться как таковому².

² Исходя из этого, можно понять парадоксизм, содержащийся во всех попытках вывести характеристики искусства из онтологического статуса изображений (например, непрекращающиеся попытки извлечь из теологии иконы представление о «свойственном» живописи, фотографии или кино). Такая попытка ставит в причинно-следственную связь свойства двух взаимоисключающих режимов искусства. Ту же проблему поднимает и беньяминовский анализ ауры. Беньямин действительно двусмысленным образом выводит ценность уникальности художественного произведения из ритуальной ценности изображения. «Решающим значением обладает то искусство, которое никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения. Иными словами: уникальная ценность «подлинного» произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свою начальную потребительскую стоимость» («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [с минимальными изменениями цитируется по книге: Вальтер Беньямин. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. Избранные сочинения. М.: Медиа, 1996, с. 26 (пер. С. Ромашко)]). Эти «обстоятельства» в действительности являются проблематичным согласованием двух схем преобразова-

От этического режима образов отделяется поэтический — или изобразительный, или репрезентативный — режим искусства. Он идентифицирует художественный факт — скорее факт искусств, чем факт искусства, — в паре *пойесис**/*мимесис*. Миметический принцип — принцип подражания — не является по своей сути принципом нормативным, гласящим, что искусство должно делать напоминающие свои модели копии. Это прежде всего прагматический принцип, изолирующий в общей вотчине искусств (видов делания) отдельные частные искусства, исполняющие особого рода вещи, а именно подражания. Эти подражания изобавлены одновременно от обычной для художественных продуктов проверки их использованием и от законодательства истины над дискурсами и образами. Такова масштабная операция, осуществленная аристотелевской разработкой *мимесиса* и привилегией, отданной трагическому действию. На первый план в ущерб *бытию* образа, копии, вопрошаемой о ее модели, выходит *сделанность* поэмы*, производство некоей интриги, организующей действия, изображающие действующих людей. Таков принцип того изменения функции драматической модели, о котором я говорил выше. Таким образом, принцип внешнего отгораживания состоящей из подражаний области вместе с тем является и нормативным принципом включения. Он развивается в нормативные формы, определяющие

вания: историзирующей схемы «секуляризации сакрального» и экономической схемы преобразования потребительной стоимости в стоимость меновую. Но там, где священная служба определяет предназначение статуи или картины в качестве изображения, не может появиться само представление о специфичности искусства и уникальном свойстве его «произведений». Для возникновения одного необходимо сглаживание другого. Отсюда ни в коей мере не следует, что второе является преобразованной формой первого. Беньяминовское «иными словами» предполагает равносильность двух положений, каковые таковыми ничуть не являются, и позволяет любые переходы между материалистическим объяснением искусства и его преобразованием в светскую теологию. Именно так беньяминовское теоретизирование о переходе от культового к выставочному и поддерживает сегодня три конкурирующих друг с другом дискурса: дискурс, прославляющий современную демистификацию художественного мистицизма; дискурс, который снабжает произведение и его выставочное пространство священной ценностью изображения незримого, и тот, который противопоставляет канувшему в лету времени присутствия богов время заброшенности человеческого «бытия-на-виду».

* созидание, творчество, поэзия (греч.).

** Греческое слово *поэма* означает в первую очередь *изделие, дело, произведение*, а уже потом собственно *стихотворение* (ср. предыдущее примеч.).

парадоксизм

меновая стоимость - выше

условия, согласно которым те или иные подражания могут быть признаны по праву принадлежащими тому или иному искусству и оценены в его рамках как хорошие или плохие, адекватные или неадекватные: разделение представимого и непредставимого, различение жанров в зависимости от изображаемого, принципы согласования выразительных форм с жанрами и, стало быть, изображаемыми сюжетами, распределение сходств согласно принципам правдоподобия, уместности или соответствий, критерии различения и сравнения отдельных искусств и т. д.

Я называю этот режим *поэтическим* в том смысле, что он идентифицирует искусства — то, что классическая эпоха назовет «изящными искусствами», — в недрах некоей классификации способов делания, следовательно, определяет способы должного делания и оценки подражаний. Я называю его *изобразительным* (или *репрезентативным*), поскольку эти способы делания, видения и суждения организует именно понятие изображения, или *мимесиса*. Но, повторю еще раз, *мимесис* не является законом, который подчиняет искусства сходству. Он — прежде всего складка в распределении способов делания и социальных занятий, наделяющая искусства зримостью. Он является не художественной процедурой, а режимом зримости искусств. Режим зримости искусств это одновременно и то, что наделяет искусства самостоятельностью, и то, что, однако, сочленяет эту самостоятельность с общим строем способов делания и занятий. Именно об этом я и упоминал только что по поводу изобразительной логики. Последняя вступает в отношение глобальной аналогии с глобальной иерархией политических и социальных занятий: изобразительный примат действия над характерами или повествования над описанием, иерархия жанров, согласно достоинству их сюжетов, и сам примат словесного искусства, действенного слова вступают в аналогию с целым иерархическим видением сообщества.

Этому изобразительному режиму противостоит режим, который я называю эстетическим режимом искусств. Эстетическим, поскольку распределение искусства в нем производится уже не различением в недрах способов делания, а отличием присущего художественным продуктам типа преподнесения чувств. Слово «эстетика» отнюдь не отсылает к некоей теории чувственности, вкуса и удовольствия любителей искусства. Оно отсылает непосредственно к характерному для того, что относится к искусству, типу бытия, к типу бытия его объектов. В эстетическом режиме искусств художественные предметы идентифицируются своей принадлеж-

ностью к специфическому режиму чувственного. Это освобожденное от своих обычных связей чувственное населено инородной силой, силой мысли, каковая стала чуждой самой себе: продукт, тождественный не-продукту, знание, трансформированное в незнание, *логос**, совпадающий с неким *пафосом***, намеренная непреднамеренность и т. п. Это представление о чувственном, ставшем чужим самому себе, местопребывании мысли, в свою очередь ставшей чуждой самой себе, является не переменным ядром идентификаций искусства, которые и сформировали первоначально эстетическую мысль: открытие Вико «подлинного Гомера» как поэта себе вопреки, кантовский «гений», не ведающий о производимом им законе, шиллеровское «эстетическое состояние», производимое двойным подвешиванием — активности понимания и чувственной пассивности, шеллинговское определение искусства как тождественности сознательного процесса с процессом бессознательным и т. д. Это представление пронизывает и характерные для нового времени самоопределения искусств: прустовскую идею целиком рассчитанной и совершенно освобожденной от волеизъявления книги; идею Малларме о стихотворении зрителя-поэта, написанном «без писцового аппарата» шагами неграмотной балерины; сюрреалистическую практику произведения, выражающего бессознательное художника вышедшими из моды иллюстрациями из каталогов или альманахов предыдущего века; брессоновскую идею о кино как о мысли кинематографиста, взятой с тела «моделей», каковые, бездумно повторяя слова и жесты, которые он им надиктовал, выявляют без его и своего ведома свою собственную истину, и т. д.

Бесполезно множить определения и примеры. Взамен следует выделить стержень проблемы. Эстетический режим искусств — это режим, который, собственно, идентифицирует искусство в единственном числе и освобождает это искусство от любого специфического правила, от всякой иерархии сюжетов, жанров и искусств. Но делает он это, разнося вдребезги барьер подражания, который отличал художественные способы делания от всех остальных и отделял их правила от строя социальных занятий. Он утверждает абсолютное своеобразие искусства и в то же время уничтожает любой прагматический критерий этого своеобразия. Он одновременно обосновывает самостоятельность искусства

* слово, речь, разумение, разум (греч.).

** испытываемое воздействие, страдание, волнение (греч.).

и тождественность его форм с формами, в которых формируется сама жизнь. Шиллеровское *эстетическое состояние*, каковое является первым — и в определенном смысле непревзойденным — проявлением этого режима, как раз и отмечает эту основополагающую тождественность противоположностей. Эстетическое состояние есть чистое зависание, момент, когда форма испытывается сама по себе. И оно является моментом формирования особого рода человечности.

Исходя из этого, мы в состоянии понять исполняемые понятием модерна функции. Можно сказать, что эстетический режим искусств — это истинное имя того, что обозначает смутное прозвище модерна. Но «модерн» — нечто большее, нежели смутное прозвище. «Модерн» в своих различных версиях представляет собой концепцию, которая применяется, дабы затемнить специфичность этого режима искусств и сам смысл специфичности режимов искусства. Он прочерчивает, превознося ее или оплакивая, простую разделительную линию — или линию разрыва — между древним и современным, изобразительным и неизобразительным или антиизобразительным. Точкой опоры этой упрощенческой историзации послужил переход к нефигуративности в живописи. Этот переход был теоретически разработан в поспешном приравнивании художественного «модерна» к всеобъемлющему антиподражательному предначертанию. Когда певцы этого самого модерна увидели те места, где это мудрое предначертание предстало выставленным напоказ в обрамлении всевозможных объектов, неопознанных механизмов и приспособлений, они начали изобличать «традицию нового», волю к инновации, каковая сведет-де художественный модерн к пустоте его самопровозглашения. Но никуда не годится сама отправная точка. Скачок за пределы *мимесиса* ни в коей мере не является отказом от фигуративности. И его вступительный момент часто назывался *реализмом*, что означает отнюдь не придание большей ценности сходству, а разрушение рамок, в которых оно функционировало. Тем самым романский реализм является прежде всего переворачиванием изобразительных иерархий (примата повествовательного над описательным или иерархии сюжетов) и принятием некоего фрагментарного или сопоставительного типа фокусировки, навязывающего в ущерб рациональной сцепленности истории грубое присутствие. Эстетический режим искусств не противопоставляет древнее и новое. Он более глубинным образом противопоставляет два режима историчности. Древнее противостоит новому в недрах режима подражания. В эсте-

тическом режиме искусства будущее искусства, его расхождение с настоящим не-искусства не перестает возвращать на сцену прошлое.

Те, кто превозносит или изобличает «традицию нового», забывают в действительности, что она надлена неперменным дополнением — «новизной традиции». Эстетический режим искусств начался отнюдь не с решений о художественном переломе. Он начался с решений о пересмотре толкования того, что делает (или того, кто делает) искусство: Вико, открывающий «подлинного Гомера», то есть не выдумщика побасенок и характеров, а свидетеля образного языка и мышления людей древних времен; Гегель, подмечающий истинную тему голландской жанровой живописи: вовсе не кабацкие истории или описания интерьеров, а свобода народа, отпечатавшаяся в отблесках света; Гельдерлин, переизобретающий греческую трагедию; Бальзак, противопоставляющий поэзию геолога, который воссоздает миры по следам и окаменелостям, той поэзии, что довольствуется воспроизведением отдельных душевных порывов; Мендельсон, заново исполняющий «Страсти по Матфею», и т. д. Эстетический режим искусств есть прежде всего новый режим отношения к минувшему. В действительности он устанавливает в качестве самого принципа художественности то отношение выражения того или иного времени и состояния цивилизации, каковое до тех пор составляло «нехудожественную» часть произведений (ту, что оправдывали, ссылаясь на суровость эпохи, когда жил автор). Он изобретает свои революции на основе той же идеи, что побудила его изобрести музей и историю искусства, понятие классицизма и новые формы репродуцирования... И он посвящает себя изобретению новых форм жизни на основе представления о том, чем искусство *было*, чем оно, *наверное, было*. Когда футуристы или конструктивисты провозглашают конец искусства и отождествление его практик с теми практиками, которые возводят, ритмизуют или украшают пространственные и временные измерения общей жизни, они предлагают конечной целью искусства отождествление с жизнью сообщества, каковое многим обязано шиллеровскому и романтическому перепро чтению греческого искусства как образа жизни сообщества — перекликаясь, впрочем, с новыми манерами рекламных изобретателей, уже не предлагающих революции, а только новый способ жизни среди слов, образов и товаров. Представление о модерне является двусмысленным понятием, которое норовит рубить с плеча в сложной конфигурации эстетического режима искусств, намерено удерживать формы разрыва, иконоборческие

жесты и т. п., отрывая их от того контекста, что их обуславливает, как то: распространившееся воспроизведение, интерпретация, история, музей, наследие... Оно хотело бы, чтобы имел место какой-то один смысл, тогда как собственная темпоральность эстетического режима искусств определяется соприсутствием разнородных темпоральностей.

Понятие модерна представляется, таким образом, изобретенным специально для того, чтобы затуманить понимание художественных преобразований и отношений искусства с другими сферами коллективного опыта. Мне кажется, есть две основные формы этого затуманивания. Обе они опираются, его не анализируя, на то определяющее противоречие эстетического режима искусств, которое превращает искусство в автономную форму жизни, и тем самым утверждают одновременно автономию искусства и его совпадение с одним из моментов самоформирования жизни. Отсюда выводятся оба главных дискурса о «модерне». Первый хочет просто-напросто отождествить модерн с самостоятельностью искусства, хочет тождественности «антиподражательной» художественной революции с завоеванием наконец-то выставленной на всеобщее обозрение чистой художественной формы. Каждое искусство утверждало бы тогда чистую мощь искусства, разрабатывая присущие его специфической среде возможности. Поэтический или литературный модерн оказался бы разработкой возможностей отклонившегося от своего коммуникационного использования языка; модерн живописный — возвращением живописи к своей сущности: цветному пигменту и двумерной поверхности; музыкальный модерн отождествился бы с двенадцатитоновым языком, освобожденным от какого-либо сходства с языком выразительным, и т. д. И эти специфические модеры пребывали бы в отношении отдаленной аналогии с модерном политическим, способным, в соответствии с эпохой, отождествиться либо с революционной радикальностью, либо с умеренным и лишенным иллюзий модерном добросовестного республиканского правления. То, что называют «кризисом искусства», есть, в сущности, разгром сей простой модернистской парадигмы, все более и более удаляющейся как от смесей жанров и сред, так и от политических поливалентностей современных художественных форм.

Этот разгром, очевидно, предопределен второй главной формой модернистской парадигмы, которую можно было бы назвать *модернизмом*. Я понимаю под этим отождествление форм эстетического режима искусств с формами исполнения характерной для модерна задачи или судь-

бы. В основе этого отождествления — специфическая интерпретация матричного противоречия эстетической «формы». И тогда завышается ценность определения искусства как формы и самоформирования жизни. В качестве отправной точки тут выступает та крайняя отсылка, какою является шиллеровское понятие *эстетического воспитания человека*. Именно оно зафиксировало представление о том, что господство и рабство суть прежде всего онтологические распределения (активность мысли против пассивности чувственной материи), и определило нейтральное состояние, состояние взаимного аннулирования, в котором мыслительная активность и чувственная восприимчивость становятся единственной реальностью, составляют как бы новую область бытия — область свободной видимости и свободной игры, где становится мыслимым то равенство, невозможность напрямую материализовать которое показала, согласно Шиллеру, Французская революция. Именно этот специфический тип обитания в чувственном мире и должен быть развит «эстетическим воспитанием», чтобы сформировать человека, способного жить в политически свободном сообществе. Именно на этом фундаменте построено представление о модерне как времени, посвященном чувственному свершению еще латентной человечности человека. По этому поводу можно сказать, что «эстетическая революция» породила новое представление о революции политической — как о чувственном свершении общей человечности, существующей пока еще только в идее. Именно так шиллеровское «эстетическое состояние» стало «эстетической программой» немецкого романтизма, программой, подытоженной совместно составленным Гегелем, Гельдерлином и Шеллингом черновиком: чувственное свершение безоговорочной свободы чистой мысли в форме народной жизни и народных верований. Именно эта парадигма эстетической автономии стала новой парадигмой революции и в дальнейшем сделала возможной краткую, но решающую встречу творцов марксистской революции и творцов форм новой жизни. Провал этой революции определил — в два приема — судьбу модернизирования. На первом шаге художественный модернизм оказался противопоставлен — в своем подлинном революционном потенциале отказа и обещания — вырождению политической революции. Сюрреализм и Франкфуртская школа были главными векторами контрмодерна. На втором, провал политической революции оказался осмыслен как провал ее онтологико-эстетической модели. Модерн стал тогда чем-то вроде роковой судьбы, основанной на некоем фундаментальном забвении, чем-

контекст
иск. модерна

автономия
формы
жизни

7

то вроде хайдеггеровской сущности техники, революционного отсечения головы короля как революционного разрыва гуманистической традиции и, наконец, первородного греха человека, позабывшего о своем долге перед Другим и о своем подчинении инородным силам чувственного.

То, что называют *постмодернизмом*, как раз и является процессом этого переворота. На первом шаге постмодернизм вывел на свет все то, что в нынешней эволюции искусств и форм их осмысления разрушало теоретические построения модернизма: переходы и смешения между различными искусствами, разрушающие лессингову ортодоксию отдельных искусств; упадок парадигмы функциональной архитектуры и возвращение кривой линии и орнамента; упадок живописной/двумерной/абстрактной модели в возврате фигурации и значения и неспешный захват пространства развески картин трехмерными и повествовательными формами, от поп-арта до искусства инсталляций и «комнат» видео-арта³; новые комбинации речи и живописи, монументальной скульптуры и проекции света и теней; подрыв традиции серийной музыки в новых смешениях жанров, эпох и музыкальных систем. Телеологическая модель модерна стала непригодна — одновременно с ее разделением между «достоянием» разных искусств или выделением чисто художественной вотчины. В некотором смысле, постмодернизм был просто именем, под которым некоторые художники и мыслители осознали, чем был модернизм: безнадежной попыткой основать «достояние искусства», прицепляя его к простой телеологии эволюции и исторического перелома. И, по сути, не было никакой нужды представлять это запоздавшее признание фундаментальных особенностей эстетического режима искусств в виде действенного временного разрыва, реального конца исторического периода.

Но дальнейшее как раз показало, что постмодернизм был чем-то большим. Очень быстро жизнерадостная постмодернистская распушенность, упоение постмодернизма карнавалом всевозможных личин-симулякров, смешений и скрещиваний превратились в ревизию той свободы или самостоятельности, миссию воплотить которую возложил на искусство — или мог бы возложить — модернистский принцип. От карнавала мы возвращаемся к первичной сцене. Но первичная сцена берется в двух смыслах: как отправная точка процесса или как начальное размежевание. Модернистская вера цеплялась за извлеченное Шиллером из кан-

³ См.: Raymond Bellour, «La Chambre», in: *L'Entre-images*, 2. Paris: P.O.L., 1999.

товской аналитики прекрасного представление об «эстетическом воспитании». В качестве теоретического фундамента постмодернистского разворота выступил лиотаровский анализ кантовского возвышенного с его новой интерпретацией — как сцены основополагающего расхождения между идеей и любым чувственным представлением. Начиная с этого момента постмодернизм включился в сводный траурно-покаянный хор модернистствующей мысли. И чтобы подвести итог всевозможным сценам первородного греха или расхождения, — таким как хайдеггеровское бегство богов; фрейдовское нередуцируемое в несимволизируемом объекте и во влечении к смерти; голос Абсолютно Другого, провозглашающий запрет на изображение; революционное убийство Отца — явилась сцена возвышенного расхождения. Постмодернизм стал погребальным песнопением по непредставимому/неподатливому/неискупимому, изобличая современное безумие представления о самоосвобождении человеческого в человеке и его неотвратимое и нескончаемое завершение в лагерях смерти.

Понятие авангарда определяет тип субъекта, подобающий модернистскому видению и подходящий для того, чтобы связать, согласно этому видению, эстетическое и политическое. Своим успехом оно обязано не столько предлагаемой им удобной связи между художественным представлением о новизне и представлением о политически направленном движении, сколько более тайной связи, которую оно устанавливает между двумя представлениями об «авангарде». Имеется военно-топографическое представление о головном подразделении, каковое хранит умственный потенциал движения, воплощает его силы, определяет направление исторической эволюции и выбирает субъективные политические установки. Короче, такое представление, которое связывает политическую субъективность с некоторой формой — формой партии, передового отряда, черпающего способность руководить в способности читать и истолковывать знаки истории. И имеет место совсем другое представление об авангарде, которое коренится в эстетическом предвосхищении грядущего — согласно шиллеровской модели. Если понятие авангарда имеет в эстетическом режиме искусств какой-то смысл, то именно с этой стороны: не со стороны передовых в смысле художественной новизны отрядов, а со стороны изобретения чувственных форм и материальных рамок грядущей жизни. Именно это и внес «эстетический» авангард в авангард «политический» — или хотел внести, или думал, что вносит, — преобразуя политику во всеобъемлющую жизненную программу. История

взаимоотношений между политическими партиями и эстетическими движениями есть прежде всего история неразберихи, подчас снисходительно поддерживаемой, в другие моменты яростно изобличаемой, существующей между двумя этими представлениями об авангарде, каковые на самом деле являются двумя совершенно разными представлениями о политической субъективности: архиполитическим представлением о партии, то есть представлением о политическом мышлении, итожащем существенные условия изменения, и метаполитическим представлением о всеобъемлющей политической субъективности, представлением о содержащейся в новаторских чувственных типах опыта возможности предвосхищения грядущего сообщества. Но в этой неразберихе нет ничего случайного. Дело не в том, что, согласно сегодняшней доксе, претензии художников на тотальную революцию чувственного проложили дорогу тоталитаризму. Дело, скорее, в том, что само представление о политическом авангарде поделено между стратегической и эстетической концепциями авангарда.

3 О МЕХАНИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ И ЭСТЕТИЧЕСКОМ И НАУЧНОМ ВЫДВИЖЕНИИ НА АВАНСЦЕНУ АНОНИМОВ

В одном из своих текстов Вы сближаете развитие «механических» искусств, таких как фотография и кинематограф, с рождением «новой истории»⁴. Не могли бы Вы разъяснить это сближение? Не соотносится ли с ним мысль Бенямина, согласно которой в начале этого, XX века массы с помощью таких искусств обрели зримость как таковые?

Прежде всего, следует, вероятно, устранить двусмысленность, относящуюся к самому понятию «механические искусства». Сближал я, собственно, научную парадигму с парадигмой эстетической. Тезис Бенямина предполагает нечто совсем иное, представляющееся мне сомнительным: выведение эстетических и политических свойств какого-то

⁴ «L'Inoubliable» in: Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1997.

искусства из его технических свойств. Механические искусства способны вызвать, будучи *механическими*, изменение в художественной парадигме и новое отношение искусства к своим сюжетам. Это предложение отсылает к одному из главных тезисов модернизма — тому, что связывает различие в искусствах с различием в их технических условиях, или с их носителем, или с их специфической средой. Такое уподобление может пониматься либо в банальном модернистском духе, либо сообразно модернистствующей гиперболе. И своим непреходящим успехом беняминовские тезисы об искусстве в эпоху механического воспроизведения, несомненно, обязаны обеспеченному ими переходу между категориями, эксплицируемыми марксистским материализмом, и категориями хайдеггеровской онтологии, приписывающими эпоху модерна раскрытию сущности техники. На самом деле, эта связь между эстетикой и онто-технологией повторила судьбу, свойственную всем модернистским категориям. Во времена Бенямина, Дюшана и Родченко она сопровождала веру в возможности электричества и машины, стали, стекла и бетона. С так называемым постмодернистским переворотом она сопровождает возврат к иконе, предлагающий в качестве сущности живописи, кинематографа или фотографии плат святой Вероники.

Поэтому, на мой взгляд, нужно воспринимать все наоборот. Чтобы механические искусства могли предоставить массам — или, скорее, анонимному индивидууму — зримость, они прежде всего должны быть признаны в качестве искусств. Иначе говоря, они прежде всего должны практиковаться и признаваться как нечто отличное от техники воспроизведения или распространения. И тогда один и тот же принцип и наделяет зримостью кого угодно, и позволяет фотографии и кино быть искусствами. Можно даже перевернуть эту формулу. Именно потому, что аноним стал художественной темой, сюжетом, его фиксация может стать искусством. То, что аноним не только приемлем для искусства, но и является носителем особой красоты, характеризует собственно эстетический режим искусств, каковой не только начался задолго до искусств механического воспроизведения, но как раз-таки и сделал их возможными, предложив новый способ осмысления искусства и его сюжетов.

Эстетический режим искусств — это прежде всего упадок изобразительной системы, иначе говоря, системы, в которой достоинство сюжетов диктует достоинство жанров изображения (трагедия для знати, комедия для простолюдинов; историческая живопись против живописи

жанровой и т. д.). Наряду с жанрами изобразительная система определяла ситуации и формы выражения, подобающие низменности или возвышенности сюжета. Эстетический режим искусств разрушил корреляцию между сюжетом и характером изображения. Эта революция происходит сначала в литературе: эпоха и общество прочитываются по чертам, по одежде и поступкам произвольного индивидуума (Бальзак); сточная канавка раскрывает нам цивилизацию (Гюго); дочь крестьянина и жена банкира в равной степени подпадают под власть стиля как «абсолютного способа видеть вещи» (Флобер) — все эти формы сведения на нет или переворачивания противоположности высокого и низкого не просто предвещают возможности механического воспроизведения, они дают ему возможность стать чем-то большим, нежели механическое воспроизведение. Чтобы технический способ действия — в использовании слов или фотоаппарата — воспринимался принадлежащим искусству, прежде всего нужно, чтобы таковой воспринималась его тема. Фотография приобрела статус искусства отнюдь не по причине своей технической природы. Дискурс об оригинальности фотографии как искусства «указательного» возник совсем недавно и принадлежит не столько истории фотографии, сколько истории упомянутого выше постмодернистского переворота⁵. Фотография стала искусством также и не потому, что подражала художественным манерам. На примере Дэвида Октавиуса Хилла это наглядно демонстрирует Беньямин: именно благодаря невзрачной рыбачке из Нью-Хейвена, а не своим масштабными живописным композициям ему удалось ввести фотографию в мир искусства. Точно так же статус фотографического искусства обеспечили отнюдь не возвышенные темы и художественные размытки пикторализма, а скорее его готовность показывать кого угодно: эмигранты на «Нижней палубе» Штиглица, фронтальные портреты Пола Стрэнда или Уолкера Эванса. С одной стороны, техническая революция идет вслед за революцией эстетической. С другой стороны, эстетическая революция — это прежде всего прославление кого угодно, и как таковое оно является живописным или литературным, а уже потом становится фотографическим или кинематографическим.

⁵ Полемическую антимодернистскую направленность этого позднего открытия «происхождения» фотографии, кальки с мифа об изобретении живописи Дибутадом, отчетливо проявляется как у Ролана Барта («Камера-люцида»), так и у Розалинд Краусс («Фотографическое»).

Добавим, что это прославление принадлежит науке писателя и лишь потом науке историка. Не кино и не фото определили темы и способы фокусирования «новой истории», скорее уж новая историческая наука и искусства механического воспроизведения вписались в одну и ту же логику эстетической революции. Перейти от великих событий и действующих лиц к жизни безымянных, обнаружить симптомы той или иной эпохи, общества или цивилизации в ничтожных подробностях обыденной жизни, объяснить поверхность подземными наслоениями и реконструировать миры по тому немногому, что от них осталось, — это сначала литературная, а уже потом научная программа. И дело не только в том, что у исторической науки имеется литературная предыстория. Сама литература выступает в качестве своего рода симптоматологии общества, противопоставляя эту симптоматологию шумихе и домыслам общественной сцены. В предисловии к «Кромвелю» Гюго отстаивает за литературой право на историю нравов, противостоящую практикуемой историками истории событий. В «Войне и мире» Толстой противопоставляет литературные документы, почерпнутые из рассказов и свидетельств о поступках бесчисленных безымянных действующих лиц, документам историков, почерпнутым из архивов — и вымыслов, — тех, кто полагал, будто руководит сражениями и вершит историю. Научная история приняла на свой счет это противопоставление, когда сама противопоставила былой истории владык, сражений и договоров, основанной на придворных хрониках и дипломатических отчетах, историю образа жизни масс и циклов материальной жизни, основанную на прочтении и интерпретации «немых свидетелей». Появление масс на исторической сцене или на «новых» изображениях не есть прежде всего связь между эпохой масс и эпохой науки и техники. Это в первую очередь эстетическая логика некоторого типа зримости, каковой упраздняет, с одной стороны, шкалы величин изобразительной традиции, а с другой — ораторскую модель речи — в пользу прочтения знаков на теле вещей, людей и обществ.

Именно это и наследует научная история. Но она намеревается отделить положение своего нового предмета (жизни безымянных существ) от его литературного происхождения и от политики литературы, в которую она вписывается. Что она упускает — и что тут же подхватывают кино и фото, — так это ту логику, что выявлена романной традицией, от Бальзака до Пруста и далее до сюрреалистов, ту мысль о подлинном, которую унаследовали Маркс, Фрейд, Беньямин и традиция

«критической мысли»: обыденное становится прекрасным как след подлинного. И оно становится следом подлинного, если оторвать его от очевидности и превратить в иероглиф, в мифологическую или фантазмагорическую фигуру. Это принадлежащее эстетическому режиму искусств фантазмагорическое измерение подлинного сыграло существенную роль в установлении критической парадигмы гуманитарных и общественных наук. Самым разительным свидетельством тому служит марксистская теория фетишизма: нужно оторвать товар от его банальной видимости, превратить в фантазмагорический объект, чтобы прочесть в нем выражение противоречий в обществе. Научная история захотела произвести отбор в эстетико-политической конфигурации, предоставляющей ей ее объект. Она низвела эту фантазмагорию подлинного до плоских позитивистско-социологических концепций менталитета/выражения и веры/неведения.

4 НЕ НУЖНО ЛИ ОТСЮДА ЗАКЛЮЧИТЬ, ЧТО ИСТОРИЯ — ЭТО ФИКЦИЯ? О ТИПАХ ФИКЦИЙ

Вы ссылаетесь на представление о фикции как по существу позитивное. Что в точности следует под этим понимать? Каковы связи между Историей, «на борту» которой мы все находимся, и теми историями, что рассказываются (или деконструируются) повествовательными искусствами? И как понимать, что поэтические или литературные высказывания «обретают плоть и тело», вызывают реальные последствия, вместо того чтобы оставаться отражениями реальности? Выходят ли представления о «политическом теле» или «теле сообщества» за рамки метафор? Не подталкивает ли размышление обо всем этом к переопределению того, что такое утопия?

Здесь имеется две проблемы, которые кое-кто смешивает, чтобы поддержать призрак исторической реальности, вряд ли содержащий что-либо помимо «фикций». Первая проблема касается соотношения между

историей и историчностью, то есть отношения действующего исторического лица к говорящему существу. Вторая — представления о фикции и о соотношении между рациональностью фикции и типами разъяснения исторической и социальной реальности, между соображениями фиктивными и соображениями фактическими.

Лучше начать со второй проблемы, с той «позитивности» фикции, что анализируется в тексте, на который вы ссылаетесь⁴. Эта позитивность сама порождает двойной вопрос: имеет место общий вопрос о рациональности фикции, то есть о различении между фикцией и фальшью. И другой, о различении — или неразличении — между типами умопостигаемости, присущими построению историй, и теми, что служат пониманию исторических феноменов. Начнем с самого начала. Разграничение между представлением о фикции и представлением о лжи составляет особенность изобразительного режима искусств. Именно этот режим наделяет художественные формы самостоятельностью — как по отношению к экономике общих занятий, так и по отношению к присущей этическому режиму образов контрэкономике личин-симулякров. Все это проигрывается в «Поэтике» Аристотеля. Последняя освобождает формы поэтического *мимесиса* от платоновских подозрений по поводу состоятельности и предназначения образов. Она заявляет, что склад действий в поэме не порождает личин. Он является игрой знания, которая вершится в определенном пространстве-времени. Выдумывать не означает выдвигать обманы, это значит разрабатывать умопостигаемые структуры. Поэзии нет нужды отчитываться по поводу «истины» того, что она говорит, потому что в самом своем принципе она сделана не из образов или высказываний, а из фикций, то есть из склада действий. Другое следствие, извлекаемое отсюда Аристотелем, заключается в превосходстве поэзии, каковая придает складу событий причинно-следственную логику, над историей, обреченной представлять события в соответствии с их эмпирическим беспорядком. Иначе говоря — и историки, очевидно, не любят к этому присматриваться, — четкое разделение между реальностью и фикцией — это также и невозможность для истории рациональности и научности.

⁴ Jacques Rancière, «La fiction de mémoire. À propos du Tombeau d'Alexandre de Chris Marker», in: *Trafic*, Printemps 1999, N 29, p. 36—47.

Эстетическая революция перетасовала карты, поставив во взаимную зависимость две вещи: запутанность границ между соображениями фактическими и соображениями фиктивными и новый тип рациональности исторической науки. Провозглашая, что принцип поэзии — не вымысел, а некоторая расстановка языковых знаков, романтическая эпоха запутывает разделительную линию, которая изолировала искусство от юрисдикции высказываний или образов, а также и ту, что отделяла фактические соображения от соображений историй. Не то чтобы она, как подчас говорят, закрепила «автотелизм»* отделенного от реальности языка. Совсем наоборот. В действительности она погрузила язык в материальность тех черт, благодаря которым исторический и социальный мир становится зримым для самого себя, пусть даже и в форме немого языка вещей и зашифрованного языка образов. Именно циркуляция в этом ландшафте знаков определяет новую фиктивность: новую манеру рассказывать истории, прежде всего являющуюся манерой поставлять смысл в «эмпирический» универсум смутных действий и каких угодно предметов. Фикционный склад оказывается уже не аристотелевским причинно-следственным сцеплением действий «согласно необходимости и правдоподобию». Это склад знаков. Но такой литературный склад знаков никоим образом не является одинокой самоотсылочностью языка. Это отождествление типов построения фикции с типами чтения знаков, написанных на очертании места, группы, стены, одежды, лица. Это приравнивание ускорений или замедлений языка, перемешивания в нем образов или скачков тона, всех его перепадов потенциала между незначимым и сверхзначимым к модальностям путешествия через ландшафт расположенных в пространственной топографии значимых черт, физиологию социальных кругов, безмолвное выражение тел. Присущая эстетическому веку «фиктивность» разворачивается между двумя полюсами: между мощью значения, заложенной в любой немои вещи, и преумножением типов речи и уровней значения.

Эстетическая суверенность литературы, таким образом, не означает царства фикции. Это, напротив, режим тенденциозного неразличения между соображениями описательных и повествовательных складов фикции и складностью описания и интерпретации феноменов истории.

* «самонацеленность» (греч.).

ческого и социального мира. Когда Бальзак помещает своего читателя перед иероглифической вязью на шатком и причудливом фасаде «Дома кошки, играющей в мяч» или заставляет его вступить вместе с героем «Шагреновой кожи» в антикварную лавку, где вперемешку свалены в кучу предметы мирские и священные, примитивные и рафинированные, древние и новые, каждый из которых вкратце отражает свой мир, когда он превращает Кювье в настоящего поэта, восстанавливающего на основе одной окаменелости целый мир, он устанавливает режим эквивалентности между знаками нового романа и знаками описания или интерпретации феноменов цивилизации. Он вырабатывает ту новую рациональность банального и смутного, которая противостоит великим аристотелевским складам и станет новой рациональностью истории материальной жизни, противостоящей историям великих фактов и великих персонажей.

Тем самым оказывается отменена аристотелевская разделительная линия между двумя «историями» — историей историков и историей поэтов, — которая разделяла не только реальность с фикцией, но и эмпирическую последовательность со сконструированной необходимостью. Аристотель обосновывал превосходство поэзии, рассказывающей о «том, что могло бы произойти», согласно необходимости или правдоподобию склада поэтических действий, над историей, понимаемой как эмпирическая последовательность событий, «того, что прошло». Эстетическая революция произвела переворот: свидетельство и фикция проходят по ведомству одного и того же смыслового режима. С одной стороны, «эмпирическое» несет на себе в виде следов и отпечатков отметины истинного. «То, что прошло», таким образом, непосредственно относится к режиму истины, режиму демонстрации своей собственной необходимости. С другой стороны, «то, что могло бы произойти» не обладает более самостоятельной линейной формой склада действий. Поэтическая «история» сочленяет впредь реализм, демонстрирующий нам вписанные прямо в реальность поэтические следы, и маньеризм, монтирующий сложные механизмы понимания.

Это сочленение перешло из литературы к новому повествовательному искусству, кинематографу. Последний развил до высшей степени двойные возможности немого отпечатка, который говорит, и монтажа, который рассчитывает возможности значения и значимость истины. И документальное кино, кино, посвященное «реальному», в

этом смысле способно на более сильное фикционное изобретение, нежели кино «фиктивное», легко сбивающееся на определенный стереотип поступков и характеров. «Могила Александра» Криса Маркера, предмет статьи, на которую вы ссылаетесь, измышляет историю России от эпохи царизма до посткоммунистической эпохи через судьбу кинорежиссера Александра Медведкина. Этот фильм не превращает его в фиктивный персонаж, не рассказывает придуманных историй о СССР. Он играет на комбинации следов различного типа (интервью, значимые лица, архивные документы, кадры из документальных и игровых фильмов и т. д.), чтобы предложить возможности для осмысления этой истории. Для осмысления реальное должно быть домыслено. Это утверждение следует отличать от любого дискурса — и позитивного, и негативного, — согласно которому все было бы «повествованием», чересполосицей «больших» и «малых» повествований. Понятие «повествование» замыкает нас в противопоставлениях реального и искусственного, где одинаково теряются позитивисты и деконструкционисты. Речь здесь не о том, чтобы сказать, что все — фикция. Речь о том, чтобы констатировать, что фикция эстетического века определила модели взаимосвязи между представлением фактов и формами умопостигаемости, которые запутывают границу между фактическими соображениями и соображениями фиктивными, и что эти типы взаимосвязи оказались подхвачены историками и аналитиками социальной реальности. Написание истории и написание историй подчиняются одному и тому же режиму истины, вне зависимости от любых тезисов о реальности или ирреальности вещей. Зато ясно, что модель фабрикации историй связана с определенным представлением об истории как общей судьбе, с представлением о тех, кто «делает историю» и что это взаимопроникновение фактических соображений и соображений историй присуще эпохе, когда не важно, кто рассматривается как содействующий задаче «делания» истории. Речь, стало быть, не о том, чтобы сказать, что «История» делается лишь из рассказываемых нами самим себе историй, а просто, что «соображения историй» и возможности действовать как действующие лица истории идут рука об руку. Политика и искусство, будучи знаниями, составляют «фикции» — то есть материальные расклады знаков и образов, отношений между тем, что видишь, и тем, что говоришь, между тем, что делаешь, и тем, что можешь сделать.

Здесь мы вновь сталкиваемся с другим вопросом, который касается соотношения между литературностью и историчностью. Политические или литературные высказывания воздействуют на реальность. Они определяют не только модели речи или действия, но и режимы чувственной насыщенности. Они составляют карты зримого, траектории между зримым и говоримым, отношения между типами бытия, делания и говорения. Они определяют вариации чувственных насыщенностей, восприятий и способностей тел. Тем самым они овладевают какими угодно людьми, углубляют расхождения, открывают возможности отклонений, видоизменяют способы, скорости и направления, согласно которым те приспосабливаются к положению, реагируют на ситуации, узнают свои изображения. Они заново составляют карту чувственного, затуманивая функциональность жестов и ритмов, принятых в естественных циклах производства, воспроизводства и подчинения. Человек — политическое животное, поскольку он — животное литературное, которое дает силе слов отвлечь себя от своего «естественного» предназначения. Эта *литературность* одновременно является и условием, и результатом циркуляции «собственно говоря» литературных высказываний. Но высказывания овладевают телами и отклоняют их от своего предназначения постольку, поскольку являются не телами в смысле организмов, а квазителями, речевыми блоками, циркулирующими без сопровождающего их к дозволенному адресату законного отца. Не производят они и коллективных тел, скорее уж вводят в воображаемые коллективные тела линии слома, отторжения. Как известно, этим всегда были одержимы правители и теоретики справедливого правления, обеспокоенные порожденным циркуляцией письма «деклассированием». Такова и одержимость в XIX веке «собственно говоря» писателей: они пишут, дабы разоблачить ту литературность, что выходит за рамки литературных установлений и относит в сторону литературную продукцию. Верно, что циркуляция этих квазител определяет видоизменения чувственного восприятия общего всем, отношения между общим в языке и чувственным распределением пространств и занятий. Тем самым они образуют случайные сообщества, вносящие свой вклад в формирование высказывающихся коллективов, а те вновь подвергают сомнению распределение ролей, территорий и языков, — короче, тех политических субъектов, которые пересматривают данное разделение чувственного. Но как раз политический коллектив не яв-

ляется организмом или общинным телом. Пути политической субъективации — пути отнюдь не воображаемой идентификации, а «литературного» отторжения⁷.

Я не уверен, что понятие утопии вполне передает ход данной работы. Это слово, определительные способности которого оказались полностью поглощены его коннотативными свойствами: то приводящая к тоталитарной катастрофе безумная греза, то, наоборот, бесконечное открытие возможного, которое сопротивляется всем тотализирующим замыканиям. С занимающей нас точки зрения, точки зрения переконфигурации общего чувственного, слово «утопия» несет в себе два противоречивых значения. Утопия есть не-место, предельная точка полемической переконфигурации чувственного, которая ломает определяющие очевидность категории. Но она же и конфигурация некоего удачного места, не-полемиического разделения чувственного универсума, где то, что делают, то, что видят, и то, что говорят, в точности подогнано друг к другу. Утопии и утопические социализмы функционировали на этой двусмысленности: с одной стороны, как отмена чувственных очевидностей, в которых коренится нормальность господства; с другой — как предложение такого положения дел, при котором идея общности примет адекватные себе формы инкорпорации, и тем самым будут ликвидированы все споры об отношении слов и вещей, составляющие самое сердце политики. В «Ночи пролетариев» я проанализировал с этой точки зрения запутанную встречу рабочих с утопическими инженерами. Сен-симоновские инженеры предлагали не что иное, как новое реальное тело общности, в котором проложенные по земле водные пути и железные дороги подменили бы иллюзии речи и бумаги. Рабочие же не противопоставляют практику утопии, а возвращают последней ее «ирреальный» характер, характер монтажа слов и образов, подходящих, чтобы переконфигурировать территорию зримого, мыслимого и возможного. «Фикции» искусства и политики являются, таким образом, скорее не утопиями, а гетеротопиями.

⁷ Позволю себе сослаться по этому поводу на свою книгу: *Les Noms de l'histoire*. Paris: Le Seuil, 1992.

5 ОБ ИСКУССТВЕ И ТРУДЕ. В ЧЕМ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫ И В ЧЕМ НЕТ В РЯДУ ДРУГИХ ПРАКТИК

В гипотезе о «фабрикации чувственного» существенна связь между художественной практикой и тем, что по видимости лежит вне ее, а именно трудом. Как Вы со своей стороны понимаете такую связь (исключение, разграничение, безразличие...)? Можно ли говорить о «человеческом действовании» как таковом и включить в него художественные практики, или же последние являют собой в кругу прочих исключение?

В понятии «фабрикация чувственного» можно прежде всего уловить установление некоего общего чувственного мира, общего обиталища, посредством сплетения множества человеческих деятельностей. Но представление о «разделении чувственного» подразумевает кое-что еще. «Общий» мир — это никогда не просто *этос*, общее пребывание, протекающее из наслоения определенного количества переплетенных действий. Он всегда оказывается полемическим распределением способов быть и «занятий» в пространстве возможностей. Исходя из этого и можно поставить вопрос об отношении между «заурядностью» труда и художественной «исключительностью». Здесь в установлении терминов проблемы снова поможет ссылка на Платона. В третьей книге «Государства» подражатель-миметист осуждается не просто за лживость и не за пагубный характер предлагаемых им образов, а согласно принципу разделения труда, который уже использовался, чтобы исключить из общего политического пространства ремесленников: подражатель, по определению, — существо двойственное. Он делает сразу две вещи, тогда как принцип хорошо организованного сообщества состоит в том, что каждый делает что-то одно, то, к чему его предопределяет его «природа». В каком-то смысле, здесь все сказано: идея труда прежде всего не в том, что это — какая-то определенная деятельность, процесс материального преобразования. Это идея о разделении чувственного: она в невозможности делать «что-то другое», основывающейся на «отсутствии времени». Подобная «невозможность» составляет часть усвоенной сообществом

концепции. Она утверждает труд как необходимую ссылку работника — труженика — в частное пространство-время его занятия, его исключение из участия в общем. Подражатель привносит в это разделение смуту: он — человек-двойник, работник, который делает одновременно две вещи. Возможно, важнее всего коррелирует: подражатель предоставляет «частному» принципу труда публичную сцену. Он устраивает общую сцену с тем, что должно определять удержание каждого на его месте. Именно в этом перераспределении чувственного и заключается его вредоносность — куда большая, нежели опасность, исходящая от расслабляющих душу личин. Таким образом, художественная практика является не внеположной труду, а его перемещенной формой зримости. Демократическое разделение чувственного превращает работника в двойственное существо. Оно выводит ремесленника с «его» места, домашнего пространства работы и дает ему «время» быть в пространстве общественных обсуждений и в роли принимающего решения гражданина. Действующее в театральном пространстве раздвоение подражания закрепляет и визуализирует эту двойственность. И, с платоновской точки зрения, исключение подражателя идет в паре с установлением такого сообщества, в котором работа занимает «свое» место.

Принцип фикции, который определяет изобразительный режим искусства, есть способ стабилизировать художественное исключение, приписать его к *техне*^{*}, что означает две вещи: искусство подражаний есть техника, а не ложь. Оно перестает быть личиной, но в то же время, как разделение чувственного, перестает быть и перемещенной зримостью работы. Подражатель — уже не двойственное существо, которому нужно противопоставить полис, где каждый делает что-то одно. Искусство подражаний может включить свои собственные иерархии и исключения в большое разделение свободных искусств и искусств механических.

Эстетический режим искусств расстраивает эту разверстку пространств. Он не просто пересматривает раздвоение подражания в пользу имманентности мысли в чувственной материи, он также пересматривает и усредненный статус *техне*, представление о технике как наложении некоей мыслительной формы на инертную материю. Иначе говоря, он вновь ставит на повестку дня разделение занятий, которое поддерживает разверстку областей деятельности. Именно эта теоретическая и по

* мастерство, прием (греч.).

литическая операция лежит в самом сердце «Писем об эстетическом воспитании человека» Шиллера. Позади кантовского определения эстетического суждения как суждения беспонятийного — без подчинения интуитивной данности концептуальному определению — Шиллер замечает политическое разделение, каковое и является ставкой всего дела: разделение между теми, кто действует, и теми, кто претерпевает; разделение между просвещенными классами, имеющими доступ к тотализации пережитого опыта, и дикими классами, погруженными в раздробленность работы и чувственного опыта. «Эстетическое» состояние Шиллера, подвешивая противостояние между активным рассудком и пассивной чувственностью, хочет вместе с представлением об искусстве разрушить и представление об обществе, основанном на противостоянии между теми, кто мыслит и решает, и теми, кто обречен на материальный труд.

В XIX веке это *подвешивание* негативного значения работы стало утверждением ее позитивного значения как самой формы общей эффективности мысли и сообщества. Это изменение произошло путем преобразования подвешенности «эстетического состояния» в позитивное утверждение *эстетической воли*. Романтизм провозглашает становление-чувственным любой мысли и становление-мыслью любой чувственной материальности в качестве конечной цели вообще мыслительной деятельности. Искусство, таким образом, вновь становится символом работы. Оно предвосхищает конечную цель — упразднение противоположностей, — которой работа еще не в состоянии добиться сама по себе и для себя. Но оно делает это лишь постольку, поскольку оно есть *производство*, совпадение процесса материального осуществления с самопредставлением сообществом своего смысла. Производство утверждает как принцип нового разделения чувственного в той степени, в какой оно соединяет в одном и том же понятии традиционно противоположные термины — фабрикующую, изготовительную деятельность и зримость. Изготавливать означает обитать в частном и смутном пространстве-времени работы для пропитания. Производить означает не только изготавливать, но к тому же и обнародовать, определять новое отношение между *делать* и *видеть*. Искусство предвосхищает работу, потому что реализует ее принцип: преобразование чувственной материи в самопредставление сообщества. Тексты молодого Маркса, которые придают труду статус родовой сущности человека, возможны только на основе эстетической программы немецкого романтизма: искусство как преобразо-

вание мысли в чувственный опыт сообщества. И именно эта начальная программа лежит в основе мысли и практики «авангардов» 1920-х годов: упразднить искусство в качестве отдельной деятельности, вернуть его труду, то есть жизни, разрабатывающей свой собственный смысл.

Я не хочу этим сказать, что современная переоценка работы — следствие единственно нового типа художественной мысли. С одной стороны, *эстетический* тип мысли — нечто куда большее, нежели художественная мысль. Он есть представление о мысли, связанное с представлением о разделении чувственного. С другой стороны, надо также продумать, каким образом искусство художников оказалось определено, исходя из двойного выдвижения труда: экономического выдвижения труда как имени основополагающей человеческой деятельности, но также и борьбы пролетариата за выведение труда из его тьмы — из ее исключенности из общих для всех зримости и речи. Нужно уйти от ленивой и абсурдной схемы, противопоставляющей эстетический культ искусства для искусства растущей мощи рабочего труда. Именно в качестве труда искусство может обрести характер исключительной деятельности. Современные Флоберу критики, более осведомленные, чем демистификаторы XX века, отмечают, что связывает культ фразы с повышением престижа работы, как говорится, бессловесной: *флоберовский эстет* — это каторжанин-каменотес. Искусство и производство смогут отождествиться во время Русской революции, потому что они подчинялись одному и тому же принципу передела чувственного, отличались одним и тем же достоинством действия, каковое открывает одну из форм зримости в то же время, когда изготавливает предметы. Культ искусства предполагает восстановление престижа способностей, связанных с самим представлением о труде. Но труд — это не столько раскрытие сущности человеческой деятельности, сколько пересоставление пейзажа зримого, отношения между делать, быть, видеть и говорить. Какой бы ни была специфика экономических круговоротов, в которые они погружаются, художественные практики в сравнении с другими не «исключительны». Они представляют и пересоставляют разделения этих деятельностей.

**НЕУДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ
ЭСТЕТИКОЙ**

ВВЕДЕНИЕ

Репутации эстетики не позавидуешь. Не проходит и года, чтобы очередное сочинение не провозгласило либо, что ее время вышло, либо, что продолжаются ее злодеяния. Обвинение и в том и в другом случае одно и то же. Эстетика стала вводящим в заблуждение дискурсом, посредством которого философия — или некоторая определенная философия — извращает в свою пользу смысл художественных произведений и суждений вкуса.

Если обвинение не меняется, то варьируются мотивировки. Двадцать-тридцать лет назад это обвинение можно было резюмировать в терминах Бурдьё. «Незаинтересованное» эстетическое суждение, формулу которого зафиксировал Кант, являло собой самое подходящее место для «отказа от социального»¹. Эстетическая дистанция, согласно Бурдьё, помогала скрывать социальную действительность, отмеченную радикальным размежеванием между «вкусами по необходимости», свойственными народному *габитусу*, и играми в культурную изощренность, доступными лишь для тех, кто имеет на них средства. В англосаксонском мире подобными соображениями вдохновлялись работы по социальной и культурной истории искусства. Одни показывали нам позади иллюзий чистого искусства или авангардных воззваний реальность экономических, политических и идеологических закономерностей, фиксирующих условия художественной практики². Другие приветствовали под названием «Антиэстетики» приход постмодернистского искусства, порывающего с иллюзиями авангардизма³.

Ныне такая форма критики уже не в моде. Вот уже два десятка лет господствующее интеллектуальное мнение без передышки изобличает во всякой форме «социального» объяснения чреватое разрушительными последствиями пособничество освободительным утопиям, на которые возлагается ответственность за тоталитарные ужасы. И точно так же, как

¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

² Среди многочисленных работ этого направления по социальной и культурной истории искусства особенно выделим произведения Тимоти Дж. Кларка (Timothy J. Clark, *Le Bourgeois absolu: les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*. Paris: Art Édition, 1992 и *Une Image du peuple: Gustave Courbet et la Révolution de 1848*. Paris: Art Édition, 1991).

³ Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 1998.

оно воспеваает возвращение к чистой политике, оно снова прославляет чистый тет-а-тет с ничем не обусловленным событием произведения. Можно было бы подумать, что эстетика выйдет из этого нового течения мысли обеленной. Судя по всему, ничуть не бывало. Обвинение просто-напросто перевернулось. Эстетика стала извращенным дискурсом, запрещающим этот тет-а-тет и подчиняющим произведения — или наши оценки — мыслительной машине, по своему замыслу направленной на совершенно иные цели, такие как философский абсолют, религия стихотворения или греза о социальном освобождении. Подобная диагностика готова без колебаний опереться на непримиримые между собой теории. Так, «Прощай, эстетика» Жан-Мари Шеффера вторит «Малому учебнику анэстетики» Алена Бадью, при том что по мысли эти два текста — антиподы. Жан-Мари Шеффер опирается на аналитическую традицию, противопоставляя конкретный анализ отдельных эстетических подходов заблуждениям спекулятивной эстетики. Последняя-де подменила изучение эстетического поведения и художественных практик романтической концепцией абсолюта Искусства, чтобы разрешить мучающую ее ложную проблему: примирение умопостижимого и чувственного. Что касается Алена Бадью, тот исходит из совершенно противоположного принципа. Он отбрасывает эстетику во имя платоновской Идеи, событиями которой являются художественные произведения, подчиняющей их истину некоей (анти)философии, скомпрометированной романтическим прославлением чувственной истины поэмы. Но платонизм одного и антиплатонизм другого с обоюдного согласия изобличают в эстетике смешительную мысль, участницу романтического смешения чистой мысли, чувственных аффектов и художественных практик. И тот и другой отвечают на это принципом размежевания, который составляет элементы и дискурсы по своим местам. Защищая от «философской эстетики» права (правильной) философии, они вдобавок отливают в формы антифилософской социологии, противопоставляющей спекулятивной иллюзии реальность подходов и практик. И тем самым согласны господствующим мнением, демонстрирующим нам, как блистательное чувственное присутствие искусства пожирается дискурсом об искусстве, стремящимся стать самой его, искусства, реальностью.

Мы обнаружим ту же логику и в осмыслении искусства другими направлениями философии или антифилософии, например у Жан-Франсуа Лиотара, у которого идеалистической эстетике противопоставлен возвышенный чекан живописного штриха или музыкального тембра. Все эти

дискурсы сходным образом критикуют эстетическое смешение. Не один, вместе с тем, обнаруживает и другую предполагаемую этим эстетическим «смешением» ставку: реальность разделения на классы в противоположность иллюзии незаинтересованного суждения (Бурдьё); сходство событий, относящихся к поэме и к политике (Бадью); шок от самовластного Другого, противостоящий модернистским иллюзиям о мысли, которая формирует мир (Лиотар); разоблачение сообщничества между эстетической утопией и утопией тоталитарной (целый хор подпевал). Отнюдь не зря концептуальные различия рифмуются с социальными *отличиями*. С эстетическим смешением или ограничением явственно связаны цели, затрагивающие социальный порядок и его преобразования.

Следующие страницы противопоставляют этим теориям разграничения простой тезис: разоблачаемое ими смешение, прикрываясь именем мысли, которая помещает каждую вещь в присущую ей стихию, на деле составляет тот самый узел, благодаря которому мысли, практики и аффекты оказываются основаны и снабжены своей территорией — или своим «собственным» объектом. Если «эстетика» является именем некоего смешения, это «смешение» — на самом деле, как раз то, что позволяет нам идентифицировать объекты, типы опыта и формы художественной мысли, которые мы, чтобы ее разоблачить, считаем, что сумели обособить. Развязать узел, чтобы лучше различить в их своеобразии художественные практики или эстетические аффекты, вполне возможно, означает обречь себя на упущение этого самого своеобразия.

Приведем один пример. Жан-Мари Шеффер намерен разоблачить романтическое смешение, продемонстрировав нам независимость конкретного эстетического поведения от художественных произведений и порождаемых ими суждений. Для этого он прибегает к коротенькому отрывку из «Жизни Анри Брюлара», где Стендаль припоминает первые — ничего не значащие — звуки, оказавшие на него воздействие в детстве: церковные колокола, водяной насос, флейту соседа. Шеффер сравнивает эти воспоминания с воспоминаниями китайского писателя Шэнь Фу, упоминающего горы, которые он видел в детстве в нарытых кротами холмиках. Он видит в этом свидетельство совпадения в разных культурах не ориентированных на произведения искусства «эстетических подходов». Легко тем не менее увидеть во всем этом нечто совсем противоположное. Принимая участие в изобретении запутывающего границы литературного жанра — жизни художника как произведения, — Стендаль устанавливает

место тому, что призвано стать образцовой формой нового романного повествования: соположению чувственных микрособытий, отголоски которых в толще временных напластований противостоят старомодному сцеплению предумышленных действий и их намеренных и непреднамеренных последствий. Весьма далекий от демонстрации независимости эстетических подходов от художественных произведений, он свидетельствует об эстетическом режиме, в котором запутывается различие между тем, что принадлежит искусству, и тем, что принадлежит обыденной жизни. Вздорный шум водяного насоса, упоминаемый им в своей автобиографии писателя, — тот самый, который увековечит Пруст в качестве чекана новой платоновской Идеи ценой его соединения с пением шатобриановского дрозда. Это также и введенный Варезом в «Ионизациях» звук судовой сирены. Это тот шум, границы которого с музыкой не прекращали запутываться в XX веке, внедряясь в саму музыку, как то имело место в XIX веке с музами литературными.

Ни в коей мере не обличая «смешение» эстетической теории, водяной насос Стендаля свидетельствует как раз о том, что эта теория на своем манер силится интерпретировать: о разрушении старинных канонов, отделявших художественные объекты от объектов обыденной жизни, о новой форме, одновременно более интимной и более загадочной, которую приняло отношение между сознательными художественными порождениями и испытывающими их воздействие произвольными формами чувственного опыта. Именно это констатировали «спекуляции» Канта, Шеллинга и Гегеля: у первого — «эстетическая идея» и теория гения как проявления отношения без отношения между художественной понятийностью и внепонятийностью эстетического опыта; у второго — теоретизация искусства как единства сознательного процесса и процесса бессознательного; у третьего — метаморфозы красоты, от лишенного взгляда олимпийского бога до голландских жанровых сцен и маленьких оборвышей Мурильо. Стендаль не преминул даже сообщить нам, с удовольствием делая упор на ощущения ребенка в 1787 и 1788 годах, что окажется на горизонте их спекуляций: это новое чувственное воспитание, сформированное несущественными шумами и событиями обыденной жизни, оказывается также и воспитанием малолетнего республиканца, призванного отметить свое возмужание в эпоху, когда Французская революция возвеличит царство Разума. Итак, чтобы понять одновременно, что, собственно, означает эстетика и чем мотивирована та враждебность, которую вызывает сегодня

имя, надо перевернуть рассуждения современного антиэстетического дискурса шиворот-навыворот. И это можно свести к четырем пунктам.

Прежде всего, эстетическое «смешение» гласит нам следующее: больше не существует искусства вообще, как не существует и вообще эстетического поведения и чувства. Эстетика как дискурс родилась два века тому назад. Как раз в ту эпоху искусство в неопределенности единственного числа начало противопоставлять себя списку изящных, или свободных, искусств. В действительности, чтобы имело место искусство, недостаточно существования художников или музыкантов, танцоров или актеров. Чтобы имело место эстетическое чувство, недостаточно, чтобы мы находили удовольствие, когда смотрим на них или их слушаем. Чтобы имело место искусство, нужны взгляд и мысль, признающие его за таковое. Это признание само предполагает сложный процесс дифференциации. Чтобы статуя или картина относились к искусству, требуется выполнение двух внешне противоречивых условий. Нужно, чтобы в нем видели художественное произведение, а не просто изображение, судимое только с точки зрения принципиальной законности или фактического сходства. Но к тому же нужно, чтобы в нем проглядывало нечто от художественного произведения, то есть от четко расписанного использования некоторого навыка, отличное. Танец не является искусством, пока в нем видишь единственно свершение религиозного или терапевтического ритуала. Но он точно так же не является им, пока в нем видишь упражнение в простой телесной виртуозности. Чтобы счесть его искусством, требуется нечто иное. Это «киное» вплоть до эпохи Стендаля называлось *историей*. Для специалистов по поэтике XVIII века вопрос о том, принадлежит ли искусство танца к изящным искусствам, сводился к простому вопросу: рассказывает ли танец какую-либо историю? Является ли он *мимесисом*? В действительности именно *мимесис* отличает умение художника и от умения ремесленника, и от умения забавника. Изящные искусства называются таковыми, поскольку законы *мимесиса* определяют в них четко расписанное соотношение между способом делать — *пойесисом* — и затрагиваемым им способом быть — *айстесисом**. Это тройственное соотношение, гарант которого называется «человеческой природой», определяет режим идентификации искусства — тот, который я предлагаю называть изобразительным. В тот момент, когда искусство подставляет вместо множественного числа изящ-

* чувство, чувствование, ощущение (греч.).

ных искусств свое единственное и порождает, дабы это осмыслить, дискурс, который станет называться эстетическим, развязывается тот связывающий природу порождающую, природу чувственную и природу-законодательницу узел, что зовется *мимесисом*, или изображением.

Эстетика — прежде всего дискурс, возвевающий об этом разрыве тройственного отношения, обеспечивавшего строй изящных искусств. Конец *мимесиса* не означает конца фигуративности. Это конец законодательства подражания, согласовывавшего друг с другом природу порождающую и природу чувственную. Музы уступают место музыке, то есть отношению без посредников между расчетом произведения и чистым чувственным аффектом, каковое является также непосредственным отношением между техническим аппаратом и внутренним пением⁴: соло валторны, являющее собой душу слов Фьордилиджи, но также и флейта соседа и водяной насос, формирующие душу художника. *Пойесис* и *айстесис* впредь непосредственно соотносятся друг с другом, но соотносятся в самом расхождении своих оснований. Единственная человеческая природа, которая из согласует, есть природа утраченная — или же грядущая человечность. От Канта до Адорно, через Шиллера, Гегеля, Шопенгауэра и Ницше, у эстетического дискурса не будет другого объекта осмысления, кроме этого разлаженного соотношения. Провозгласить же при этом он будет тщиться отнюдь не фантазию спекулятивных умов, а новый и парадоксальный режим идентификации относящегося к искусству. Это тот режим, который и предложил ранее называть эстетическим режимом искусства.

Таков второй пункт. «Эстетика» не является именем некоей дисциплины. Это имя специфического режима идентификации искусства. Начиная с Канта, философы стремились его осмыслить, но не они его создали. Когда Гегель в «Лекциях по эстетике» проводит чередой истории художественных форм как историю форм духа, он констатирует противоречивое изменение статуса произведений. С одной стороны, открыти

⁴ «Но в чем состоит магия, вызывающая это изумительное явление духа? — Я смотрю — и не вижу ничего, кроме жалкой паутины числовых соотношений, вещей, естественно выраженных в просверленном дереве, в совокупности струн, сделанных из кишок и медной проволоки». Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Fantaisies sur l'art*. Paris: Aubier, 1945, p. 331. [Цит. по: Вильгельм-Генрих Вакенродер, *Фантазии об искусстве*. М.: Искусство, 1977, с. 162 (пер. С. Белокриницкой).] В другом месте я прокомментировал смысл этого «явления», — см.: *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 2002.

археологии поставили на место и на должное расстояние греческие древности, отвергнув ту культурную Грецию, что сложилась в классическую эпоху. На месте эволюционной и нормативной модели, регулировавшей классическое соотношение Древних и Новых, они отстроили новую историчность произведений, в которую вошли сближения, разрывы и повторы. Но в то же время революционный разрыв снял с картин и скульптур функции религиозных иллюстраций или украшения господского или монархического величия, обособив их в пространстве музея, будь то реального или воображаемого. Он тем самым ускорил сложение новой, недифференцированной публики вместо четко означенных адресатов изобразительных произведений. К тому же порождения различных школ и жанров оказались перемешаны революционными и имперскими грабежами завозимых стран. В результате эти перемещения подчеркнули чувственное своеобразие произведений в ущерб их изобразительной ценности и иерархиям сюжетов и жанров, согласно которым они классифицировались и оценивались. Философская переоценка Гегелем голландской жанровой живописи, за которой последовали ее публичные и рыночные успехи, указывает на начало этой медленной эрозии фигуративного сюжета, этого векового движения, отодвинувшего сюжет на задний план картины, дабы выявить на его месте жест живописца и проявления живописной материи. Тем самым начался процесс превращения картины в архив своего собственного развития, процесс, который приведет к спекулятивным живописным революциям следующего века.

Точно так же, когда Шеллинг определяет искусство как соединение сознательного процесса с процессом бессознательным, он увековечивает обращение перспективы, порожденное подъемом «филологического» восприятия стихотворений; от Джамбаттиста Вико до Иоганна Готфрида Гердера и Фридриха Вольфа, и такими культурными явлениями, как увлечение фальшивым Оссианом. Великие поэтические модели прочитываются теперь как выражение коллективной безымянной силы в той же и даже большей степени, что и сознательные свершения некоего ведомого правилами поэтики искусства. Жан-Мари Шеффер удивляется, что философская эстетика забыла в прославлении искусства то, что, однако же, подчеркивал Кант: важность эстетического образа действия перед лицом природных зрелищ. Но никакого забвения нет и в помине. Со времен Канта эстетика непрестанно стремилась осмыслить этот новый статус, который заставляет воспринимать художественные произведения как произ-

ведения природы, то есть как акт нечеловеческой природы, неподвластной воле творящего. Понятие гения, которое намеревались связать с ко- ронацией единственного и неповторимого художника, выражает, напро- тив, ту эквивалентность намеренного и непреднамеренного, которая теперь заставляет признавать и оценивать произведения *искусства* на развали- нах критериев совершенства *искусств*.

Инициировавшие эстетику философы не изобретали той неспеш- ной революции форм представления и восприятия, которая обособляет произведения для недифференцированной публики и в то же время свя- зывает их с анонимной силой: народом, цивилизацией или историей. Не изобретали они и разрыва в иерархическом строе, определявшем, какие сюжеты и какие формы выражения достойны или не достойны войти в вотчину того или иного искусства. Они не изобретали того нового, соткан- ного из чувственных микрособытий письма, о котором свидетельствует «Жизнь Анри Брюлара», того нового предпочтения, выдаваемого ни- чтожному, мимолетному и прерывистому, которое будет сопровождать продвижение всего ничтожного или ничтожеств в храм искусства и за- тронет литературу и живопись, прежде чем позволит стать искусствам фотографии и кино. Короче, они не изобретали всех тех переконфигу- раций отношений письменного и визуального, чистого искусства и ис- кусства прикладного, форм искусства и форм публичной жизни или жизни обыденной и рыночной, которые определяют эстетический режим ис- кусства. Они их не изобретали, но разработали режим умопостигаемо- сти, в недрах которого те стали осмысленными. Они уловили и концепту- ализировали слом режима идентификации, в котором воспринимались и осмыслились художественные порождения, разрыв той модели соот- ветствия между *пойесисом* и *айстесисом*, которую обеспечивали нормы *мимесиса*. Под именем эстетики они в первую очередь уловили и осмыс- лили фундаментальное перемещение: художественное отныне все ме- нее и менее идентифицировалось согласно прагматическим критериям «способов делать», оно все более и более определялось в терминах «спо- собов быть чувственным»⁵.

⁵ «Эстетика», таким образом, будет обозначать в нашем тексте две разные вещи: общий режим зримости и умопостигаемости искусства и тип интерпретирующего дискурса, в свою очередь, принадлежащий к формам этого режима. Чтобы выбрать подходящий смысл в том или ином конкретном случае, читателю в дальнейшем придется обратиться к контексту и собственному разумению.

Они осмыслили эту революцию как своего рода вызов мысли. Это третий пункт: наши современники совершенно напрасно обличают тер- мин «эстетика». Те, кто ввели его в обращение, сделали это первыми. «При- шла пора полностью отказаться от этого выражения, которое со времен Канта снова и снова появляется в писаниях любителей пофилософство- вать, хотя много раз признавалась его нелепость... Эстетика стала на- стоящим *qualitas occulta**, и за этим невразумительным словом скрывает- ся множество лишенных смысла утверждений и порочных кругов в рассуждениях, которые давным-давно пора вывести на чистую воду». Это радикальное заявление отнюдь не сурового поборника англосаксонской аналитической философии. Оно фигурирует в «Лекциях о литературе и искусстве» Августа Шлегеля, старшего из демонических братьев, на кото- рых с готовностью возлагают главную ответственность за фатальные иллюзии романтической спекулятивной эстетики⁶. Недовольство эстетикой старо как сама эстетика. Слово «эстетика», отсылая к чувственности, не подходит для выражения художественной мысли, в свою очередь говорит Гегель, прежде чем, в качестве извинения за то, что все-таки им пользует- ся, сослаться на его устоявшееся употребление. Вчерашнее извинение столь же никчемно, как и сегодняшние обвинения. Неприспособленность определяющая. Эстетика — это не мысль о «чувственности». Это мысль о парадоксальном средоточии чувствования, позволяющем впредь опре- делить, что относится к искусству. О чувственном средоточии, принад- лежащем утраченной человеческой природе, то есть утраченной норме соответствия между способностью к действию и способностью к вос- приятию. На смену этой утраченной норме соответствия приходит не- посредственное соединение, внепонятийное соединение противополож- ностей, чистой осознанной активности и чистой пассивности. Исток искусства, говорит Гегель, — это жест ребенка, который бросает камни, чтобы превратить поверхность воды, поверхность «природных» види- мостей, в поверхность проявления его, и только его воли. Но художе- ственная способность бросающего камешки дитяти рождается как раз из чистой случайности окружающих его звуков, месива шумов природы и материальной жизни без искусства. Невозможно думать об этом дву-

* потаенное качество (лат.).

⁶ August Wilhelm Schlegel, «Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst», in: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Paderborn: F. Schöningh, 1989, T. I, S. 182—183.

ликом дитяти без противоречия, но тот, кто захочет упразднить это мысленное противоречие, упразднит также искусство и эстетическое чувство, которое он думает так сохранить.

Еще более осложняет положение дел и взвинчивает мыслительные ставки тот факт, что «человеческая» природа — всегда в то же время и природа «социальная». В этом заключается четвертый из наших пунктов. Человеческая природа изобразительного строя выверяла художественные правила по законам чувственности, а эмоции последних — по достигнутому искусством совершенству. Но эта подгонка соотносилась с разделением, которое связывало художественные произведения с прославлением временных достоинств, согласовывало достоинство их формы с достоинством их сюжетов и приписывало различные чувственные способности тем, кто располагался на разных местах. «У человека со вкусом, — говорил Вольтер, — иные глаза, иные уши, иное осязание, чем у невежды»¹. Природа, которая согласовывала произведения с тем или иным типом чувственности, согласовывала их с разделением чувственного, составляющим художников по местам, и отделяла тех из них, кого касалось искусство, от тех, кого оно не касалось. В этом смысле Бурдье прав, но вопреки себе. Слово «эстетика», на самом деле, гласит, что вместе с другой утрачена и социальная природа. Социология родилась как раз из намерения эту утраченную социальную природу воссоздать, и по этой причине от нее неотделима ненависть к «эстетике». Несомненно, во времена Бурдье социология уже отринула свои первоначальные грезы о социальном переустройстве, но, на благо науке, она продолжает желать того, чего изобразительный строй желал на благо социальным и поэтическим различиям: чтобы отделенные друг от друга классы обладали различными чувствами. Эстетика же есть мысль о новом беспорядке. Этот беспорядок не только в том, что запутываются иерархии сюжетов и публик. Дело в том, что художественные произведения не соотносятся более с теми, кто их заказывал, чье изображение они фиксировали, чье величие прославляли. Они соотносятся с «гением» народов и, по крайней мере по закону

¹ Из статьи «Вкус» в «Философском словаре»: Voltaire, «Gout», in: *Dictionnaire philosophique*. Paris, 1827, t. VIII, p. 279. [Цит. по: Вольтер, *Эстетика*. М.: Искусство, 1974, с. 276 (пер. Л. Зониной).] (Напомним, что «Философский словарь», цитируемый здесь из соображений удобства, является фиктивным сборником. Большая часть материалов статьи «Вкус» позаимствована из шестой части «Вопросов об Энциклопедии» от 1771 года.)

предлагают себя взгляду кого угодно. Человеческая природа и природа социальная перестают обеспечивать друг друга. Фабрикующая деятельность и чувственная эмоция «свободно» встречаются друг с другом как два клочка природы, уже не свидетельствующей более ни о какой иерархии активного рассудка над чувственной пассивностью. Этот отступ природы от самой себя предоставляет место небывалому равенству. Равенству, вписывающемуся в какую-то историю, несущую взамен за утрату новое обещание. Девушка, о которой говорит Гегель, та, что приходит вслед за Музами, преподносит нам только сорванные с дерева плоды, туманные, «недейственные» воспоминания о жизни, что приносила художественные произведения². Но как раз эти-то произведения являются таковыми лишь потому, что их мира, мира природы, распускающейся в культуру, больше нет, а может, никогда и не было, кроме как в ретроспекции мысли. Может быть, и было — наверняка никогда не было — греческое утро, когда плоды искусства собирали с древа жизни. Но что наверняка исчезло с этой утратой некоего гипотетического блага, так это строй, который связывал законодательницу искусства человеческую природу с природой социальной, определяющей место каждого и подобающие этому месту «чувства». Революционное царство природы становится тщетной грезой. Но в качестве ответа на эту невозможную грезу возникает не что иное, как обещание, приносимое самой утратой, подвешиванием правил согласия человеческой природы и природы социальной: тут и грядущее человечество, провозглашенное Шиллером в «свободной игре» эстетики; и «бесконечный вкус Республики», почувствованный Бодлером в песнях Пьера Дюпона; и «обещание, без которого невозможно прожить ни одного мгновения», чье возобновление Адорно слышит в приглушенном звучании струнных в начале Первой симфонии Малера.

«Эстетика» — слово, говорящее о своеобразном, трудном для мысли узле, который два века назад образовался между возвышенностями искусства и шумом водяного насоса, между приглушенным тембром струнных и обещанием некоего нового человечества. Недовольство и злословие, вызываемые ею сегодня, на самом деле, постоянно вращаются вокруг

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*. Paris: Aubier, 1991, p. 489 [рус. пер. соответствующего места см.: Георг-Вильгельм-Фридрих Гегель, *Феноменология духа*. М., 1959, с. 401 (пер. Г. Шпета)]. («Девушка, что приходит вслед за музами» — название текста Жан-Люка Нанси, в котором комментируется этот отрывок, — см.: Jean-Luc Nancy, *Les Muses*. Paris: Galilée, 1994, p. 75—97.)

двух этих отношений: скандальности искусства, которое вбирает в свои формы и места «что угодно» из подручных предметов и изображений мирской жизни; непомерных и лживых обещаний эстетической революции, каковая хотела бы преобразовать художественные формы в формы новой жизни. Эстетику осуждают за то, что она виновна в «что угодно» искусства, ее осуждают за то, что обманчивыми посулами философского абсолюта и социальной революции она сбила искусство с пути истинного. Моя цель — не «защитить» эстетику, а поспособствовать разъяснению, что собственно, значит это слово как режим функционирования искусства — как матрица дискурса, как форма установления, что составляет достояние искусства, и как перераспределение взаимоотношений между формами чувственного опыта. Нижеследующие страницы стремятся, в частности, очертить, каким образом режим идентификации искусства связан с обещанием искусства, которое было бы больше чем искусством — или больше не было бы искусством. Они стремятся вкратце показать, каким образом эстетика как режим идентификации искусства несет в самой себе политику или метаполитику. Анализируя формы и превращения этой политики, они пытаются разобраться в той неприязни или враждебности, которую вызывает в наши дни само это слово. Но речь не только о том, чтобы разобраться в смысле слова. Проследить историю эстетического «смещения» означает также и попытаться осветить другое смещение, поддерживаемое критикой эстетики, то, что связывает вместе в этическом различении художественные операции и политические практики. Цель здесь, таким образом, затрагивает не только чисто художественные предметы, но и те способы, которыми сегодня норовит восприниматься наш мир, а власти утверждают свою законность.

Эта книга частично опирается на семинары, которые я вел с 1999 по 2001 год в Университете Париж-VIII и Международном философском Коллеже, частично на семинары и выступления, проведенные в последние годы по приглашению многочисленных организаций во Франции и за ее пределами. Отдельные отсылки даны по ходу книги. К сожалению, было бы слишком долго упоминать все организации и обстоятельства, которые позволили мне разработать и подправить представленные здесь тезисы и анализы. Хочу выразить признательность всем, кто стимулировал эту работу и участвовал в сборе и обсуждении ее результатов.

ПОЛИТИКИ ЭСТЕТИКИ

ЭСТЕТИКА КАК ПОЛИТИКА

Сегодня повсюду так или иначе обнаруживается одно и то же утверждение: мы, гласит оно, покончили с эстетической утопией, иначе говоря, с представлением о радикальности искусства и его способности работать над абсолютным преобразованием условий коллективного существования. Это представление питало грандиозные споры, подтверждающие катастрофу искусства, порожденную его сделкой с лживыми обещаниями философского абсолюта и социальной революции. Оставляя в стороне эти излюбленные масс-медиа препирательства, можно выделить две главные концепции «постутопического» художественного настоящего.

Первый подход — дело рук главным образом философов и историков искусства. Он полагает, что отделил радикальность художественного поиска и творчества от скомпрометировавших их — либо в великих тоталитарных проектах, либо в рыночной эстетизации жизни — эстетических утопий новой жизни. Эта самая художественная радикальность оказывается тогда разрушающей обыденность опыта особой мощью присутствия, явления и записи. Мощью, которая охотно мыслится в рамках кантовской концепции «возвышенного» — как чужеродное и неустранимое присутствие в сердцевине чувственного некоей превосходящей его силы.

Но подобная отсылка, в свою очередь, допускает два разных толкования.

1- тоталитаризм
2- рынок

1.

Первое видит в своеобразной мощи произведения восстановление некоего предшествующего любой конкретной политической форме обще-бытия. Таков был, к примеру, смысл выставки, организованной в 2001 году в Брюсселе Тьерри де Дювом под названием «Вот» и разделенной на три секции: «Вот я», «Вот вы», «Вот мы». Ключ ко всему раскладу задавало полотно Эдуара Мане, предполагаемого отца живописной «современности» («модерна»): отнюдь не «Олимпия» и не «Завтрак на траве», а ранняя работа, «Мертвый Христос», подражание Франсиско Рибальте. Сей Христос с широко раскрытыми глазами, воскресший от смерти Бога, превращал художественную способность к представлению в подмену общинной способности христианского воплощения. Эта способность воплощения, сообщенная самому жесту показа, оказывалась в равной степени переносимой на параллелепипед Дональда Джадда или на витрину с пачками восточногерманского масла Джозефа Бойса, на серию детских фотографий Филиппа Базена или на документы вымышленного музея Марселя Брудерса.

Другой способ радикализирует, наоборот, представление о «вышнем» как неустранимом зазоре между идеей и чувственным. Так, Лиотар наделяет современное искусство миссией свидетельствовать о том, что бывает непредставимое. Своеособость явления оказывается тогда неким негативным представлением. Моделью записей об этом являются для него вспарывающая монохромность полотна Барнетта Ньюмена цветовой вспышка или оголенное слово Пауля Целана или Примо Леви. Смесь абстрактного и фигуративного на трансавангардистских полотнах или беспорядок инсталляций, играющих на неотличимости художественных произведений от объектов или икон торговли, представляют, наоборот, нигилистическое осуществление эстетической утопии.

Отлично видны общие для двух этих видений идеи. Через само противостояние христианской возможности воплотить слово и еврейского запрета на изображение, евхаристической просфоры и пылающего миссеева куста, чувством общности заправляет инородное, ослепительное проявление своеобразия художественной формы. Но это сообщество воздвигается на развалинах тех перспектив политического освобождения, с которыми сумело связать себя современное искусство. Это этическое сообщество, отвергающее любой проект коллективного освобождения.

Если такая позиция пользуется определенной благосклонностью у философов, то в среде художников и профессионалов художествен-

ных институций — хранителей музеев, директоров галерей, кураторов и критиков — охотно утверждается другая. Вместо противопоставления художественной радикальности и эстетической утопии она стремится к равноудаленности от них. Она подменяет их утверждением искусства, обретшего скромность — не только в своей способности преобразовать мир, но и в утверждении особенности своих объектов. Это искусство — не установление общего всем мира через абсолютное своеобразие формы, а перерасстановка объектов и образов, составляющих уже данный общий мир или создание ситуаций, способных изменить наши взгляды и наши подходы по отношению к этому коллективному окружению. Такие микроситуации, чуть сдвинутые по сравнению с ситуациями обыденной жизни и представленные скорее в ироническом и игровом, чем критическом и обличительном тоне, нацелены на то, чтобы создать или воссоздать связи между индивидуумами, вызвать новые типы противостояния и участия. Таков, например, принцип так называемого искусства взаимодействия*: радикальной чужеродности шока от *айстетона***, которую Лиотар обнаруживает на полотне Барнетта Ньюмена, в назидание противопоставляется практика Пьера Юига, наносящего на рекламный щит вместо ожидаемой рекламы увеличенную фотографию данной местности и ее пользователей.

Я не намерен принимать решение в пользу одного из двух этих подходов. Я скорее намерен задаться вопросом, о чем же они свидетельствуют и что делает их возможными. На самом деле, они представляют собой два осколка разрушенного союза художественной радикальности и радикальности политической, союза, собственным именем которого служит находящийся сегодня на подозрении термин «эстетика». Посему я буду стремиться не столько к переразделу этих имеющихся позиций, сколько к реконструкции логики «эстетического» отношения между искусством и политикой, производными которого они являются. Для этого я буду опираться на то, что эти две с виду противоречащие

* Искусство взаимодействия (*l'art relationnel*) — зародившееся в 1970-е годы в Бельгии (группа CAP) и вполне сложившееся в конце 90-х во Франции направление современного искусства, материалом (средой, носителем, медиумом) которого служат устоявшиеся взаимоотношения людей в социуме и их материальные проявления. Теоретические аспекты эстетики взаимодействия см. в книге: Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du réel, 1998.

** воспринимаемое чувствами (зреч.).

друг другу инсценировки «постутопического» искусства имеют общее. Вторая из них противопоставляет разоблаченной утопии скромные формы микрополитики, подчас очень близкие к проповедуемым нашими правительствами формам политики «близости». Первая же, напротив, противопоставляет ей мощь искусства, связанную с его отстоянием от обыденного опыта. Обе они, однако, подтверждают одну и ту же «общностную» функцию искусства: функцию построения некоего специального пространства, небывалой формы разделения общего мира. Эстетика возвышенного помещает искусство под знак незапамятного долга по отношению к абсолютно Другому. Но она наделяет его исторической миссией, доверяемой субъекту по имени «авангард»: возвести ткань чувственных записей в абсолютном отрыве от мира торговой эквивалентности продуктов. Эстетика взаимодействия отбрасывает претензии на самодостаточность искусства как грезы о преобразовании жизни искусством, но вместе с тем подтверждает существенную идею: искусство состоит в том, чтобы отстроить пространства и отношения, дабы материально и символически составить заново территорию общего всем. Практики искусства *in situ*^{*}, перемещение фильма в опространствленные формы музейной инсталляции, современные формы опространствливания музыки или актуальные театральные и танцевальные практики устремлены в одном и том же направлении: направлении отказа от специфичности инструментов, материалов или строя, свойственных различным искусствам, схождения к одному и тому же представлению об искусстве и его практике — как способе занимать место, где перераспределяются соотношения между телами, образами, пространствами и временами.

Об этом свидетельствует само выражение «современное искусство». Подвергающееся под этим именем атаке или защите ни в коей мере не является некоей общей тенденцией, каковая характеризовала бы сегодня различные искусства. Во всех аргументах, которыми обмениваются по его поводу, почти не найти ссылки на музыку, литературу, кино, танец или фотографию. Почти все эти аргументы касаются того объекта, который можно определить как то, что приходит на место картины, то есть всех тех сочетаний предметов, фотографий, видеоустройств, компьютеров и, при случае, выступлений, что занимают пространства,

* в месте нахождения (лат.).

где некогда можно было видеть развешанные по стенам портреты. Не стоит, однако, обвинять эти аргументации в «частности». На деле, «искусство» — не общее понятие, объединяющее различные искусства, а устройство, сообщающее им зримость. И «живопись» — не просто название одного из искусств, это название устройства выставки, одной из форм зримости искусства. «Современное искусство» — название, по-хозяйски обозначающее устройство, которое приходит занять то же место и исполнить ту же функцию.

Единственное число «искусства» означает не что иное, как расчленение пространства представления, посредством которого художественное опознается как таковое. И связывает художественную практику с вопросом всем общего одновременно и материальное, и символическое установление некоего пространства-времени, зависания по отношению к обыденным формам чувственного опыта. Искусство не политично, во-первых, из-за передаваемых им посланий и чувств касательно мирового порядка. Не политично оно и по способу, которым представляет структуры общества, конфликты или идентичность социальных групп. Искусство политично по тому зазору, который оно вводит по отношению к своим функциям, по устанавливаемому им типу пространства и времени, по своему способу расчленения этого времени и заселения этого пространства. Именно два преобразования этой политической функции и предлагают нам фигуры, на которые я ссылался. В эстетике возвышенного пространство-время пассивной встречи с инородным вовлекает в конфликт два режима чувственности. В «искусстве взаимодействия» построение нечеткой и зыбкой ситуации призывает к смещению восприятия, переходу от статуса зрителя к статусу действующего лица и новому составлению мест. В обоих случаях искусству свойственно производить перерасчленение материального и символического пространства. Именно в этом искусство соприкасается с политикой.

В действительности, политика — отнюдь не отправление власти и не борьба за власть. Это конфигурация специфического пространства, расчленение особой сферы опыта, объектов, полагаемых в качестве всеобщих и подотчетных общему решению, субъектов, признаваемых способными обозначить эти объекты и приводить по их поводу доводы. В других местах я попытался показать, как политика была самым конфликтом по поводу существования этого пространства, по поводу обозначения объектов в их подотчетности общему и субъектов в их способности к

общей речи⁹. Человек, говорит Аристотель, политичен потому, что он обладает речью, которая обобществляет справедливое и несправедливое, тогда как у животного есть только голос, что сообщает об удовольствии или боли. Но весь вопрос тогда в том, чтобы знать, кто обладает речью, а кто только голосом. Во все времена отказ рассматривать некоторые категории личностей в качестве существ политических проходит через отказ воспринимать исходящие из их уст звуки как речь. Или же через констатацию их материальной неспособности занимать присущее политическому пространство-время. У ремесленников, говорит Платон, нет времени быть где-то еще, кроме своей работы. Это «где-то еще», где они не могут быть, — это, конечно же, народное собрание. «Отсутствие времени», на самом деле, — «натурализованный» запрет, вписанный прямо в формы чувственного опыта.

Политика начинается тогда, когда те, у кого «нет» времени, так распоряжаются этим необходимым временем, чтобы утвердить себя в качестве насельников общего пространства и показать, что их рты вполне способны испускать общезначимую речь, а не только оповещающий о страданиях голос. Это распределение и перераспределение мест и идентичностей, это расчленение и перерасчленение пространства и времени, зримого и незримого, шума и речи и образует то, что я называю разделением чувственного¹⁰. Политика состоит в переконфигурации определяющего общность сообщества разделения чувственного, во введении в него новых субъектов и объектов, в наделении зримостью того, что ею не обладало, и в донесении как говорящих голосов тех, кто раньше воспринимался как шумные животные. Эта работа по созданию диссенсуса составляет некую эстетику политики, которая не имеет ничего общего с формами инсценировки власти и мобилизации масс, названными Беньямином «эстетизацией политики».

Соотношение между эстетикой и политикой окажется тогда, конкретнее, отношением между этой эстетикой политики и «политикой эстетики», то есть способом, которым практики и формы зримости искусства

⁹ Jacques Rancière, *La Mésentente*. Paris: Galilée, 1995, и *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 2004 [есть рус. пер.: Жак Рансьер, *На краю политического*. М.: Практика, 2006 (пер. Б. Скуратова)].

¹⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000 [см. выше, с. 9—46].

сами принимают участие в разделе чувственного и его переконфигурации, расчленяя пространство и время, субъекты и объекты, общее и особенное. Утопичны они или нет, задачи, которые философ возлагает на одиноко висящее на белой стене «возвышенное» полотно художника-абстракциониста, или те, что куратор выставки ставит перед инсталляцией или выступлением художника-реляциониста, вписываются в одну и ту же логику: логику художественной «политики», состоящей в следовании нормальным координатам опыта чувствительности. Один ценит одиночество инородной чувственной формы, другой — обрисовывающий общее пространство жест. Но два этих способа сопоставлять установление материальной формы с установлением символического пространства являются, возможно, двумя обломками одной и той же изначальной конфигурации, связующей достояние искусства с некоторым способом существования сообщества.

Это означает, что искусство и политика не составляют две постоянные и отделенные друг от друга реальности, о которых можно было бы задаться вопросом, нужно ли соотносить их друг с другом. Это просто две формы разделения чувственного, подвешенные, как одна, так и другая, к специфическому режиму идентификации. Не всегда имеет место политика, хотя всегда имеют место формы власти. Точно так же не всегда имеет место искусство, даже если всегда имеют место поэзия, живопись, скульптура, музыка, театр или танец. Этот условный характер искусства и политики отлично показывает «Государство» Платона. Часто в знаменитом исключении поэтов видят проявление политического запрещения искусства. Но платоновским жестом исключается и сама политика. Одно и то же разделение чувственного отнимает у ремесленников политическую сцену, на которой они делали бы нечто иное, нежели свою работу, а у поэтов и актеров — сцену художественную, на которой они могли бы воплотить иную личность, нежели свою собственную. Театр и собрание составляют две взаимосвязанные формы одного и того же разделения чувственного, два пространства инородности, от которых должен одновременно отказаться Платон, чтобы установить в качестве органической жизни сообщества свое Государство.

Искусство и политика, таким образом, связаны друг с другом еще до самих себя как форм присутствия единичных тел в специфическом пространстве и времени. Чтобы создать этическое сообщество, сообщество без политики, Платон одновременно исключает демократию и

театр. Быть может, сегодняшние дебаты по поводу того, кто должен занимать музейное пространство, раскрывают другую форму взаимозависимости между современной демократией и существованием некоего специфического пространства: уже не собрания толп вокруг театрального действия, а безмолвного пространства музея, в котором одиночество и пассивность посетителей сталкиваются с одиночеством и пассивностью художественных произведений. Сегодня художественная ситуация вполне могла бы составить специфическую форму существенно более общего отношения между самостоятельностью доставшихся искусству мест и ее кажущейся противоположностью: вовлеченностью искусства в установление форм общей жизни.

Чтобы разобраться в этом кажущемся парадоксе, связывающем политичность искусства с его самостоятельностью, полезно совершить небольшое путешествие в прошлое и рассмотреть подробнее одну из первых формулировок присущей эстетическому режиму искусства политики. В конце пятнадцатого из опубликованных в 1795 году «Писем об эстетическом воспитании человека» Шиллер выстраивает сценарий выставки, аллегорически представляющей статус искусства и его политики. Он в воображении располагает нас перед греческой статуей, известной как «Юнона Лувровизи». Статуя эта, говорит он, являет собою замкнутую в самой себе «свободную видимость». Современное ухо улавливает в этом выражении отголоски прославленного Клементом Гринбергом *self-containment**. Но эта «закрытость в себе» оказывается чуть более сложной, чем того хотела бы модернистская парадигма материальной самостоятельности произведения. Здесь нет и речи ни об утверждении неограниченных творческих возможностей художника, ни о демонстрации специфических возможностей медиума**. Или, скорее, задействованный здесь медиум — отнюдь не материя, над которой работает художник, а чувственная среда, особое средоточие чувств, чуждое обыденным формам чувственного опыта. Но это чувственное средоточие не отождествляется ни с евхаристическим присутствием *вот*, ни с возвышенной вспышкой Другого. «Свободная видимость» греческой статуи свидетельствует о существенной характеристике божества, его

* сдержанность, самообуздание (англ.).

** От латинского *medium* — середина, среднее, средоточие; подробнее см. об этом понятии ниже, с. 212—213.

«праздности» или «безразличии». Божеству присуще ничего не хотеть, быть свободным от забот по постановке перед собой цели и ее достижению. И статуя обязана своим художественным своеобразием собственноручной причастности к этой праздности, к этому отсутствию воли. Перед лицом празднобогини сам зритель пребывает в состоянии, которое Шиллер определил как «свободную игру».

Если «свободная видимость» вызывала в памяти прежде всего дорогую модернизму автономию, то эта «свободная игра» польстит в первую очередь ушам постмодернистов. Известно, какое место занимает понятие игры в высказываниях и обоснованиях современного искусства. Игра служит прообразом дистанцирования от модернистских верований в радикальность искусства и в его способность к преобразованию мира. Игровое и юмористическое в общем-то повсюду в чести, так как характерны для искусства, способного вместить противоречия: ни к чему не обязывающее увеселение и критическую дистанцию, общедоступное развлечение и ситуационистский дрейф. Между тем Шиллер переносит нас как нельзя далеко от этого лишенного чар видения игры. Игра, говорит нам Шиллер, это сама человечность человека: «Человек бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»¹¹. И он продолжает, заверяя нас, что этот кажущийся парадокс способен поддержать «все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить». Как понимать, что «ни к чему не обязывающая» игровая деятельность способна основать в одно и то же время самостоятельность присущей искусству вотчины и построение форм новой коллективной жизни?

Начнем с начала. Основать здание искусства означает задать определенный режим идентификации искусства, то есть специфическое взаимоотношение между практиками, формами зримости и модусами умопостигаемости, которые позволяют установить, что их порождения принадлежат искусству вообще или тому или иному конкретному искусству. Одна и та же статуя одной и той же богини может и принадлежать, и не принадлежать к искусству — и делать это разными способами — в зависимости от режима идентификации, в котором она воспринимается. Прежде всего, имеется режим, в котором она воспринимается исключительно как образ божества. Ее восприятие и суждение о ней под-

¹¹ Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris: Aubier, 1943, p. 205.

падают тогда под вопросы: возможно ли изобразить божество? Подлинное ли божество — божество изображенное? Если да, изображено ли оно так, как должно? В этом режиме нет, собственно говоря, искусства: одни только образы, судимые в зависимости от их внутренней истинности и от их воздействий на способ существования индивидуумов и коллективов. Вот почему я предложил называть этот режим нерасчлененности искусства этическим режимом образов.

Далее, имеется режим, который освобождает каменную богиню от суждения по поводу действительности изображаемого ею божества и ее верности в этом отношении. Этот режим включает статуи богинь или историй о государях в специфическую категорию — категорию подражаний. «Юнона Лувовизи» оказывается произведением одного из искусств, скульптуры, каковая заслуживает этого наименования на двойном основании: потому что она налагает на материю форму и потому что пускает в дело изображение, образуя правдоподобную видимость, сопрягающую воображаемые черты божества с архетипами женственности, монументальность статуи с выразительностью конкретной богини, наделенной специфическими характерными чертами. Статуя есть изображение как «представляющее». Она видима сквозь целую решетку выразительных условностей, определяющую тот способ, которым квалификация скульптора в придании формы грубому мрамору может наложиться на способность художника придать подобающим фигурам подобающие формы выражения. Я называю этот режим идентификации изобразительным режимом искусств.

«Юнона Лувовизи» у Шиллера, но также и «*Vir Heroicus Sublimis*»* Барнетта Ньюмена или инсталляции и перформансы искусства взаимодействия, принадлежат совсем другому режиму, который я называю эстетическим режимом искусства. В этом режиме статуя Юноны черпает свои достоинства художественного произведения не из соответствия работы скульптора адекватному представлению о божестве и не из изобразительных канонов. Она черпает их в своей принадлежности к специфическому средоточию чувств. Свойство художественности зависит здесь не от различий между способами исполнения, а от различий между способами бытия. Это-то и подразумевает «эстетика»: свойство принадлежности к искусству в его эстетическом режиме задается уже не критериями технического совершенства, а предписанием определенной

формы чувственного восприятия. Статуя есть «свободная видимость» и тем самым двояко противостоит своему изобразительному статусу: она — отнюдь не видимость, отсылающая к якобы послужившей ей моделью реальности, и не активная форма, наложенная на пассивную материю. Она — чувственная форма, инородная по отношению к отмеченным этими двойственностями обыденным формам чувственного опыта. Она дается в специфическом опыте, который подвешивает обычные связи не только между видимостью и реальностью, но и между формой и материей, активностью и пассивностью, рассудком и чувственностью.

Как раз эту новую форму разделения чувственного и резюмирует Шиллер термином «игра». Сведенная к своему минимальному определению, игра есть активность, не имеющая другой цели, кроме самой себя, активность, не предполагающая никакого захвата действительной власти над вещами и личностями. Это традиционное значение игры было систематизировано кантовским анализом эстетического опыта. Последний в действительности характеризуется двойным подвешиванием: подвешиванием познавательной способности рассудка, распределяющей чувственные данные по категориям; соотносящимся с ним подвешиванием чувственной способности, навязывающей объекты желания. «Свободная игра» способностей — интеллектуальной и чувственной — это не только бесконечная активность, это активность, равная неактивности. С самого начала игры производимое игроком «подвешивание» по отношению к обыденному опыту соотносится с другим подвешиванием, подвешиванием его собственных возможностей при появлении «праздного» произведения, которое, как и богиня, обязано своим небывалым совершенством тому, что из его видимости устранена воля. «Игроку», в общем и целом, нечего делать перед этой богиней, которая ничего не делает, и само произведение скульптора оказывается поглощено этим кругом неактивной активности.

Почему это подвешивание основывает в то же время и новое искусство жить, новую форму жизни сообща? Иначе говоря: почему уже от самого определения специфичности искусства в этом режиме неотделима некоторая «политика»? Ответ в своей самой общей форме звучит так: потому что она определяет художественное по его принадлежности к иному чувственному средоточию, нежели средоточие господствующее. В кантовском анализе свободная игра и свободная видимость подвешивают, приостанавливают власть формы над материей, разума над чувственностью. В контексте Французской революции Шиллер переводит

* «Величавый, героический муж» (лат.).

эти кантовские философские положения в положения антропологические и политические. Власть «формы» над «материей» — это власть государства над массами, власть разумного класса над классом чувствующим, культурных людей над людьми природными. Если эстетические «игра» и «видимость» основывают новое сообщество, то потому, что они являются чувственным опровержением того противостояния разумной формы и чувственной материи, каковое, собственно, составляет разницу двух типов человечности.

Именно в этом обретает свой смысл уравнивание, которое превращает играющего человека в человека по-настоящему человеческого. Свобода игры противостоит рабству труда. Симметричным образом свободная видимость противостоит принуждению, которое соотносит видимость с реальностью. Эти категории — видимость, игра, труд — как раз и являются категориями разделения чувственного. В действительности они вписывают формы господства и равенства в саму ткань обыденного чувственного опыта. В платоновском Государстве во власти у *подражателя* было не больше «свободной видимости», чем возможной свободной игры у ремесленника. Никакой видимости без реальности, которая позволяет о ней судить, никакой бескорыстности игры, совместимой с серьезностью работы. Эти два предписания были тесно связаны друг с другом и вместе определяли разделение чувственного, исключая в угоду единственно этической направленности сообщества и политику, и искусство. Более общим образом законность господства всегда покоилась на очевидности чувственного деления между различными типами человечности. Я упоминал выше утверждение Вольтера: у простого человека другие чувства, нежели у людей утонченных. Власть элит оказывалась в таком случае властью воспитанных чувств над чувствами неотесанными, активности над пассивностью, разума над чувством. Отождествлять разницу в функциях и местах с разницей в естестве выпадало на долю самим формам чувственного опыта.

Именно это разделение чувственного, отождествляющее строй господства с различием между двумя человечностями, и отвергают эстетические свободная видимость и свободная игра. Они свидетельствуют о свободе и равенстве чувствовать, которые в 1795 году могли быть противопоставлены свободе и равенству, воплощенным Французской революцией в царстве Закона. Царство Закона — это, на самом деле, снова царство свободной формы над рабской материей, государства над массами. Для Шиллера Революция обратилась к террору, потому что по-преж-

нему подчинялась модели активной умственной способности, понуждающей пассивную чувственную материальность. Эстетическое зависание верховенства формы над материей и активности над пассивностью предстает принципом некоей более глубокой революции, революции самого чувственного существования, а не только государственных форм.

Итак, искусство соприкасается с политическим разделением чувственного в качестве самостоятельной формы опыта. Эстетический режим искусства основывает соотношение между формами идентификации искусства и формами политического сообщества по типу, который наперед отвергает любое противостояние между автономным искусством и искусством неавтономным, искусством ради искусства и искусством на службе политики, музейным искусством и искусством уличным. Ибо эстетическая автономия — отнюдь не та автономия художественного «исполнения», которую восславил модернизм, а самостоятельность формы чувственного опыта. И этот-то опыт и появляется как росток новой человечности, новой индивидуальной и коллективной формы жизни.

Итак, нет никакого конфликта между чистотой искусства и его политизацией. Два века, отделяющие нас от Шиллера, свидетельствуют об обратном: как раз из-за своей чистоты материальность искусства смогла заявить о себе как о преждевременной материальности какой-то иной конфигурации сообщества. Творцы чистых форм так называемой абстрактной живописи смогли превратиться в ремесленников новой советской жизни не из-за диктуемого обстоятельствами подчинения внешней утопии. Дело в том, что нефигуративная чистота картины — ее отвоєванная у трехмерной иллюзии плоскостность — не означала того, что ее хотели заставить означать: концентрации живописного искусства на его единственном материале. Напротив, она свидетельствовала о принадлежности нового живописного жеста поверхности/сопряжению, где сливаются чистое искусство и искусство прикладное, функциональное искусство и искусство символическое, где орнаментальная геометрия превращается в символ внутренней необходимости, а чистота линии становится инструментом установления нового обрамления жизни, способного преобразоваться в обрамление новой жизни. Даже такой образцовый «чистый» поэт, как Малларме, отводил поэзии задачу организовать другую топографию общих отношений, предуготовлявая «грядущие празднества».

Между чистотой и политизацией нет никакого конфликта. Нужно только правильно понимать, что означает «политизация». Эстетический

опыт и эстетическое воспитание обещают отнюдь не помощь художественных форм в деле политического освобождения, они обещают приращивать им политику, политику противопоставления своих собственных форм формам, выстроенным диссенсуальными изобретениями субъектов политики. Эту «политику», таким образом, следует называть скорее метаполитикой. Метаполитика есть вообще мысль, которая хочет дойти до конца политического диссенсуса, меняя сцену, переходя от видимостей демократии и государственных форм к инфрасцене подспудных движений и лежащих в их основе конкретных энергий. На протяжении более чем века законченную форму метаполитики представлял собой марксизм, препровождая от политических видимостей к истине производительных сил и производственных отношений и обещая вместо политических революций, меняющих только форму государств, революцию самого способа производства материальной жизни. Но революция производителей и сама может мыслиться лишь на основе уже свершившейся революции прямо в представлении о революции, в представлении о революции форм чувственного существования, противостоящей революции форм государства. Она является частной формой эстетической метаполитики.

Между чистой искусством и этой политикой нет никакого конфликта. Зато конфликт присутствует в самом лоне чистоты, в той концепции материальности искусства, которая предвосхищает другую конфигурацию общего всем. Об этом тоже свидетельствует Малларме: с одной стороны, стихотворение обладает для него полновесной состоятельностью инородного чувственного блока. Оно есть замкнутый в самом себе объем, материально отметающий «себе подобное» пространство и «равномерное течение чернил» дневника; с другой, оно обладает состоятельностью жеста, который рассеивается в самом акте, устанавливая общее пространство на манер фейерверков национальных празднеств. Оно есть церемониал сообщества, сравнимый с античным театром или христианской мессой. Итак, с одной стороны, грядущая коллективная жизнь заточена в неподатливом объеме художественного произведения; с другой, она актуализируется в мимолетном движении, обрисовывающем иное общее пространство.

Если между искусством для искусства и политическим искусством нет противоречия, то дело тут, возможно, в том, что противоречие заложено куда глубже, лежит в самом сердце эстетического опыта и эстетического «воспитания». И здесь опять шиллеровский текст осве-

щает логику целого режима идентификации искусства и его политики, и сегодня отражающей противоположность возвышенного искусства форм и скромного искусства поведения и отношений. Шиллеровский сценарий позволяет увидеть, что обе противоположности содержатся в одном начальном ядре. Действительно, с одной стороны, свободная видимость есть мощь инородного чувственного. Статуя в качестве чуждства пребывает перед субъектом в своей праздности, то есть чуждой любому волеию, любому сочетанию средств и целей. Она замкнута в самой себе, то есть недостижима для мысли, желаний или целей созерцающего ее субъекта. И только благодаря этой чуждости, благодаря этой радикальной недоступности она несет отпечаток полной человечности человека и обещание грядущей человечности, человечности наконец-то в согласии с полнотой своей сущности. Субъект эстетического опыта обнаруживает, что этой статуей, обладать которой он никогда не может, ему обещано обладание новым миром. И эстетическое воспитание, которое дополнит политическую революцию, есть воспитание чуждостью свободной видимости, опытом необладания и навязываемой им пассивностью.

Но, с другой стороны, автономия, самостоятельность статуи есть автономия и самостоятельность выражаемого в ней образа жизни. Положение праздной статуи, ее автономия является, на самом деле, результатом: она выражает поведение того сообщества, из которого вышла. Она свободна, потому что является выражением свободного сообщества. Однако смысл этой свободы перевернут: свободное, самостоятельное сообщество — это сообщество, жизненный опыт которого не дробится на отдельные сферы, которое не знает размежевания между повседневной жизнью, искусством, политикой и религией. По этой логике, греческая статуя относится для нас к искусству потому, что она не относилась к нему для своего автора; потому, что, ваяя ее, он не создавал «художественное произведение», а переводил в камень общее верование некоего сообщества, совпадающее с самим его способом существования. И нынешнее зависание свободной видимости обещает не что иное, как сообщество, свободное в той степени, в какой оно, в свою очередь, не будет более знать этих размежеваний, в какой оно не будет более воспринимать искусство как отдельную сферу жизни.

Итак, статуя несет политическое обещание, поскольку является выражением специфического разделения чувственного. Но это разде-

ление понимается двумя противоположными способами в зависимости от того, каким образом этот опыт интерпретируется: с одной стороны, статуя есть обещание сообщества, поскольку относится к искусству, поскольку является объектом специфического опыта и тем самым основывает специфическое, отдельное общее пространство. С другой стороны, она есть обещание сообщества, поскольку к искусству не относится, поскольку выражает только способ обитания в общем пространстве, способ жизни, не ведающий никакого размежевания на специфические сферы опыта. Эстетическое воспитание оказывается тогда процессом преобразования одиночества свободной видимости в жизненную реальность и смены эстетической «праздности» на действия живого сообщества. Сама структура шиллеровских «Писем об эстетическом воспитании человека» отмечает такое соскальзывание от одной рациональности в другую. Если первая и вторая части настаивали на самостоятельности видимости и необходимости предохранять материальную «пассивность» от начинаний господствующего рассудка, то третья, наоборот, описывает некий процесс цивилизации, в котором эстетическое наслаждение оказывается наслаждением от господства человеческой воли над материей, созерцаемой ею как отражение своей собственной активности.

Политику искусства в эстетическом режиме искусства, или, скорее, его метаполитику, определяет основополагающий парадокс: в этом режиме искусство художественно настолько, насколько оно нехудожественно, отлично от художественного. Таким образом, нам нет никакой нужды домысливать что-то вроде патетического конца модерна или жизнерадостного взрыва постмодерна, кладущего конец великому модернистскому приключению самостоятельности искусства и освобождения через искусство. Нет никакого постмодернистского разрыва. Есть изначальное и без перебоев работающее противоречие. Одиночество произведения несет обещание освобождения. Но свершение этого обещания — упразднение искусства как отдельной реальности, его преобразование в форму жизни.

Эстетическое «воспитание» делится, исходя все из того же основополагающего ядра, на те две фигуры, о которых лишней раз свидетельствуют прославленная философом возвышенная обнаженность абстрактного произведения и предложенные художником или куратором современных выставок новые интерактивные взаимоотношения. С одной стороны, имеется проект эстетической революции, при которой ис-

кусство становится формой жизни, ликвидируя свои отличия как искусства. С другой стороны, имеется противленческая фигура произведения, в которой политическое обещание сохраняется негативным образом: размежеванием между художественной формой и прочими формами жизни, а также внутренним противоречием этой формы.

Сценарий эстетической революции имеет в виду преобразовать эстетическое зависание отношений господства в порождающий принцип мира без господства. Такой проект противопоставляет революцию революции: политической революции, понимаемой как продлевающая на самом деле разделение типов человечности государственная революция, он противопоставляет революцию как формирование сообщества через общее чувствование. Такова матричная формула, которая подытожена в знаменитой «Первой программе системы немецкого идеализма»*, составленной Гегелем, Шеллингом и Гельдерлином. Эта программа противопоставляет мертвому механизму государства живую мощь сообщества, питаемого чувственным воплощением своей идеи. Но слишком простое противопоставление мертвого и живого вершит на деле двойное упразднение. С одной стороны, оно заставляет исчезнуть «эстетику» политики, практику политической диссенсуальности. На ее место оно предлагает формирование сообщества «консенсуального», «со-чувственного», то есть не сообщества, где все пребывают в полном согласии, а сообщества, реализованного как сообщество по чувствованию. Но для этого нужно также преобразовать «свободную игру» в ее противоположность, в активность победоносного разума, упраздняющего самостоятельность в эстетической видимости, преобразуя любую чувственную видимость в эстетическое воспитание. Выдвинутая в «Первой программе системы» задача «эстетического воспитания» состоит в том, чтобы наделить идеи чувственностью, превратить их в замену древней мифологии: в живую ткань общего опыта и общих верований, разделяемых элитой и народом. «Эстетическая» программа оказывается тогда как раз-таки программой метаполитики, имеющей в виду на деле и в строе чувственного свершить задачу, которую политика если и способна когда-нибудь свершить, то только в строе видимости и формы.

Известно: эта программа определила не только идею эстетической революции, но и идею революции вообще. Не имея случая прочесть

* Георг-Вильгельм-Фридрих Гегель. *Работы разных лет*. М.: Мысль, 1972. т. 1, с. 211—214.

сей забытый черновик, Маркс спустя полвека сумел точно перенести его в сценарий уже не политической, а общечеловеческой революции, той революции, которая тоже должна была осуществить философию, ее ликвидировав, и предоставить человеку обладание тем, лишь видимостью чего он когда-либо владел. Вместе с тем Маркс предложил новое долгосрочное определение эстетического человека: человек-производитель, производящий одновременно объекты и общественные отношения, в рамках которых они производятся. На основе этого определения и смогли встретиться в 1920-е годы марксистский авангард и авангард художественный, с тем чтобы согласиться с общей программой: совместное упразднение политической диссенсуальности и эстетической инородности в построении жизненных форм и строя новой жизни.

Было бы, однако, упрощением свести эту фигуру эстетической революции к «утопической» и «тоталитарной» катастрофе. Проект «искусства, ставшего формой жизни» не ограничивается программой «упразднения» искусства, недолго провозглашавшегося инженерами-конструктивистами и художниками-футуристами или супрематистами советской революции. Он неотъемлем от эстетического режима искусства. Через грезы о ремесленном и общинном Средневековье он вдохновляет уже художников движения *Arts and Crafts*. Он продолжается у ремесленников/художников движения Декоративных искусств¹², у инженеров и архитекторов Веркбунда* или Баухауза, прежде чем расцвести новым цветом в утопических проектах урбанистов-ситуационистов или в «социальной пластике» Йозефа Бойса. Но не оставляет он и, казалось бы, самых далеких от революционных проектов художников-символистов. «Чистый» поэт Малларме и инженеры из Веркбунда разделяют на расстоянии представление об искусстве, способном произвести, ликвидировав свое своеобразие, конкретные формы сообщества, наконец-то ушедшего от видимостей демократического формализма¹³. Нет никакого тоталитарного пения сирен, одно лишь проявление противоречия, присущее-

¹² Ср.: Roger Marx, *L'Art social*. Paris: Eugène Fasquelle, 1913.

* Трудовой союз (нем.). — Немецкое объединение художников и дизайнеров (1907—1933; возобновлено в 1946).

¹³ Что касается этого сходства, отсылаю к своему тексту «Поверхность дизайна» в кн.: *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003 [см. ниже, с. 227—240].

го той метаполитике, что коренится в самом статусе эстетического «произведения», в подразумеваемом им исходном узле между своеособостью, пустой видимости и действием, преобразующим видимость в реальность. Эстетическая метаполитика может осуществить свое обещание живой истины, обнаруживаемой ею в эстетическом зависании, лишь ценой отказа от этого зависания, ценой преобразования формы в форму жизни. Последняя может быть советской стройкой, противопоставляемой Малевичем в 1918 году музейным экспонатам. Это может быть формирование объединенного пространства, в котором живопись и скульптура уже не заявляют о себе как об отдельных объектах, а встраиваются прямо в жизнь, ликвидировав тем самым искусство как «нечто отличное от окружающей нас среды, каковая является истинной пластической реальностью»¹⁴. Это могут быть также игра и урбанистический сдвиг, противопоставляемые Ги Дебором целокупности жизни — капиталистической или советской, — отчужденной в форме царя-зрелища*. Во всех этих случаях политика свободной формы требует, чтобы та реализовалась, то есть ликвидировалась в действии, ликвидировала ту чувственную инородность, на которой основывалось эстетическое обещание.

Именно эта ликвидация формы в действии отвергает другую большую фигуру присущей эстетическому режиму искусства «политики»: политику противленческой формы. Форма утверждает здесь свою политичность, уклоняясь от любой формы вмешательства внутрь и по поводу сугубо прозаического мира. Искусство не должно становиться формой жизни. Наоборот, как раз жизнь принимает в нем форму. Шиллеровская богиня несет обещание, потому что она пуста. «Социальная функция искусства состоит в том, чтобы не иметь социальных функций», — подкидывает Адорно. Эгалитарное обещание заточено в самодостаточности произведения, в его безразличии к любому частному политическому проекту и отказе от всякого участия в украшении прозаического мира. Именно по причине этого безразличия в середине XIX века произведе-

¹⁴ Piet Mondrian, «L'art plastique et l'art plastique pur», in: Ch. Harrison et P. Wood (éd.), *Art en théorie. 1900—1990*. Paris: Hazan, 1997, p. 420.

* Здесь и далее мы вынуждены отступить от внесенной русским переводом классического манифеста Ги Дебора (Ги Дебор, *Общество спектакля*. М.: Логос (Радек), 2000) неточности в переводе его ключевого термина *spectacle. Spectacle*, в понимании Дебора (и, естественно, Рансьера). — это все-таки не спектакль, а куда более общее зрелище.

ние ни о чем, «покоящееся на самом себе» произведение эстета Флора, было незамедлительно воспринято современными приверженцами иерархического строя как проявление «демократии». Произведение, которое ничего не хочет, произведение без точки зрения, которое не передает никакого послания и не заботится ни о демократии, ни об анти-демократии, «эгалитарно» из-за самого этого безразличия, подвешивающего любое предпочтение, любую иерархию. Как откроют последующие поколения, его подрывная сила уже в том, что оно радикальным образом отделяет чувственное средоточие искусства от средоточия эстетизированной повседневной жизни. Искусству, которое занимается политикой, ликвидируя себя как искусство, противостоит искусство, которое политично при том условии, что хранит свою чистоту от всякого политического выступления.

Эту-то связанную с самим безразличием произведения политичность глубоко усвоила целиком вся авангардистская политическая традиция. Последняя всячески старалась совместить политический авангардизм с авангардизмом художественным, используя для этого само их расхождение. Ее итог подводит лозунг: спасти инородное чувственное, само сердце самостоятельности искусства, следовательно, его освобождения в метаполитическое действие и угрозы смешения с формами эстетизированной жизни. Именно это требование и подытожила эстетика Адорно. Политический потенциал произведения связан с его радикальной отделенностью от форм эстетизированного товара и администрируемого мира. Но этот потенциал заключается не в простом одиночестве произведения и не в радикальности художественного самоутверждения. Чистота, удостоверяемая этим одиночеством, это чистота внутреннего противоречия, диссонанса, посредством которого произведение свидетельствует о непримиренности мира. Концептуализированная Адорно автономия шенберговских произведений в действительности является двойной неавтономией: чтобы полнее разоблачить капиталистическое разделение труда и разукрашивание товара, они должны быть еще более механическими, более «бесчеловечными», чем массовые капиталистические продукты потребления. Но эта бесчеловечность, в свою очередь, выявляет задачу вытесненного желания, способного расстроить прекрасный технический склад автономного произведения, напоминая, на чем оно основано: капиталистическое отделение труда от наслаждения.

По этой логике, обещание освобождения может быть сдержано лишь ценой отказа от любой формы примирения, ценой поддержания зазора между диссенсуальной формой произведения и формами обыденного опыта. У подобного видения политичности произведения имеется одно тяжкое последствие: оно обязывает помещать эстетическое различие, хранителя обещания, прямо в чувственную ткань произведения, воссоздавая некоторым образом вольтеровскую противоположность между двумя формами чувствительности. Уменьшенные септаккорды, очаровывавшие самоны XIX века, уже невозможно слушать, говорит Адорно, «если здесь нет обмана»¹⁵. Если наше ухо все еще способно слушать их с удовольствием, эстетическое обещание, обещание освобождения, побеждено фальшью.

И однако же, в один прекрасный день приходится примириться с очевидностью, что мы все еще можем их слушать. И даже можем видеть фигуративные мотивы, перемешанные на полотне с мотивами абстрактными, или заниматься искусством, заимствуя из обыденной жизни и заново выставляя обычные изделия. Некоторые не прочь увидеть в этом характерный знак радикального разрыва, собственным именем которому служит постмодерн. Но оба этих понятия, модерн и постмодерн, неправомерно проецируют на протекание времени противоборствующие элементы, напряжение между которыми одушевляет весь эстетический режим искусства. Он-то всегда жил напряжением между противоположностями. Обоснование представления об Искусстве как автономной реальности автономностью эстетического опыта сопровождается упразднением любого прагматического критерия, отделяющего вотчину искусства от области неискусства, одиночество произведения от форм коллективной жизни. Нет никакого постмодернистского разрыва. Зато есть диалектика «аполитически политического» произведения и есть предел, за которым аннулируется сам его проект.

Об этом-то пределе автономно неавтономного произведения, политичного из-за своего отстояния от всякой политической воли, и свидетельствует лиотаровская эстетика возвышенного. На художественный авангард в ней все еще возложена задача прочертить границу, чувственно отделяющую художественные произведения от продуктов торговой культуры, но сам смысл этого начертания перевернут. Художник регистриру-

¹⁵ Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962, p. 45 [см.: Теодор В. Адорно, *Философия новой музыки*. М.: Логос, 2001, с. 84 (пер. Б. Скуратова)].

ет уже не несущее обещание противоречие, противоречие работы и наслаждения, он регистрирует шок *айстетона*, свидетельствующий об отчуждении разума от мощи некоей непоправимой инаковости. Чувственная инородность произведения не является больше гарантом обещания освобождения. Напротив, она способна обесценить любое обещание подобного рода, свидетельствуя о непоправимой зависимости разума от обитающего в нем Другого. Загадка произведения, которая регистрировала противоречивость мира, становится чистым свидетельством о мощи этого Другого.

Метаполитика противленческой формы склонна тогда колебаться между двумя позициями. С одной стороны, она уподобляет это противление борьбе за сохранение материального отличия искусства от всего того, что компрометирует его в мирских делах: торговли массовыми выставками и культурными продуктами, превращающими его в по возможности рентабельное производственное предприятие; педагогики, призванной сблизить искусство тех социальных групп, которым оно было чуждо; интеграции искусства в некую «культуру», в свою очередь, полимеризованную из культур, связанных с социальными, этническими или сексуальными группами. Борьба искусства против культуры устанавливает тогда линию фронта, оставляющую по одну и ту же сторону от себя защиту «мира» от «общества», произведений от продуктов культуры, вещей от образов, образов от знаков, знаков от симулякров. Это разоблачение охотно связывается с политическими подходами, требующими восстановления республиканской доктрины, противящейся демократическому растворению знаний, поведений и ценностей. И оно выносит общее отрицательное суждение о современном брожении, занятом сменением границ искусства и жизни, знаков и вещей.

Но в то же время это ревниво сохраненное искусство стремится быть не более чем свидетелем мощи Другого и постоянно провоцируемой его забвением катастрофы. Действующий в авангарде разведчик становится караульным, который наблюдает за жертвами и поддерживает память о катастрофе. Той точки, где она аннулируется, достигает тогда, в свою очередь, и политика противленческой формы. Причем совершает это уже не в метаполитике революции чувственного мира, а в отождествлении художественного труда с этической задачей свидетельства, в которой искусство и политика снова вместе и аннулируются. Это этическое растворение эстетической инородности, в свою очередь, идет рука об руку

с целым современным течением мысли, растворяющим политическую дис-
сенсуальность в архиполитике исключения и сводящим всякую форму
господства или освобождения к глобальности некоей онтологической ка-
тастрофы, от которой нас может спасти только Бог.

Под линейным сценарием модерна и постмодерна, как и под школьным противостоянием искусства для искусства и искусства ангажированного, нам, таким образом, надлежит распознать первоначальное и стойкое напряжение двух больших политик эстетики: политики становления искусства жизнью и политики противленческой формы. Первая отождествляет формы эстетического опыта с формами некоей другой жизни. В качестве конечной цели она полагает искусству построение новых форм общей жизни и, стало быть, его самоупразднение как отдельной реальности. Вторая, напротив, заточает политическое обещание эстетического опыта в отмежевание искусства, в сопротивление его формы любому преобразованию в жизненную форму.

Это напряжение происходит не от несчастливых сделок искусства с политикой. Эти две «политики» в действительности вовлечены прямо в форму, по которым мы идентифицируем искусство как объект специфического опыта. И все же нет оснований делать отсюда вывод о фатальном захвате искусства «эстетикой». Еще раз, не бывает искусства без специфической формы зримости и дискурсивности, идентифицирующей его как таковое. Нет искусства без определенного разделения чувственно-политического, связывающего его с определенной формой политики. Таким разделением и является эстетика. Напряжение двух политик угрожает эстетическому режиму искусства, но оно же заставляет его функционировать. Выявление этих противоположных логик и предельной точки, где они обе ликвидируются, никоим образом не подводит нас к заявлению о конце эстетики, как другие объявляют о конце политики, истории или утопий. Но оно может помочь нам понять парадоксальные ограничения, которые облагают внешне такой простой проект «критического» искусства, облекающего в форму произведения объяснение господства или конфронтацию того, чем является мир, с тем, чем он мог бы быть¹⁶.

¹⁶ Эта глава, как и следующая, обязана своей разработкой семинару «Эстетика и политика», проходившему в мае 2002 года в Музее современного искусства в Барселоне, и семинару на эту же тему, проведенному в июне 2001 года в Корнеллском университете в рамках «Школы критики и теории».

ПРОБЛЕМЫ И ПРЕВРАЩЕНИЯ КРИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Критическое искусство, если взять самую общую его формулу, предполагает обеспечить понимание механизмов господства, чтобы превратить зрителя в сознательного участника преобразования мира. Известная дилемма над этим проектом. С одной стороны, в плане изменения сознаний или ситуаций понимание как таковое может не слишком многое. Эксплуатируемым зачастую нет нужды в объяснении законов эксплуатации, ибо подчинение подвластных питаемо вовсе не непониманием существующего положения вещей, а недостаточной уверенностью в собственных способностях его изменить. Между тем ощущение такой способности предполагает, что они уже вовлечены в политический процесс, который меняет конфигурацию чувственных данных и выстраивает форму будущего мира внутри мира существующего. С другой стороны, произведение, которое «заставляет понять» и растворяет видимость, убивает тем самым ту странность противящейся видимости, которая свидетельствует о ненужном и нестерпимом характере мира. Критическое искусство, приглашая увидеть позади повседневных объектов и поступков знаки Капитала, само рискует вписаться в постоянство мира, в котором преобразование вещей в знаки удваивается еще и при избытке истолковывающих знаков, рассеивающих всякое сопротивление вещей.

Как правило, в этом порочном круге критического искусства видят доказательство того, что эстетика и политика не могут быть заодно. Было бы точнее признать многообразие способов, которыми они связаны друг с другом. С одной стороны, политика — отнюдь не простая сфера деятельности, следующая за «эстетическим» открыванием по поводу положения дел. У нее есть собственная эстетика: свои диссенсуальные способы изобретения сцен и персонажей, мероприятий и высказываний, которые отличаются от художественных изобретений и даже подчас им противостоят. С другой стороны, есть собственная политика и у эстетики — или, скорее, свое напряжение между двумя противостоящими политикой: между логикой искусства, становящегося жизнью ценой самоликвидации как искусства, и логикой искусства, занимающегося политикой на открыто выраженном условии никоим образом ею не занимаясь. Трудность критического искусства состоит не в необходимости

вести переговоры между политикой и искусством — она в переговорах по поводу соотношения между двумя эстетическими логиками, которые существуют независимо от него, поскольку принадлежат самой логике эстетического режима. Критическое искусство должно вести переговоры между напряжением, которое толкает искусство в «жизнь», и тем, которое, наоборот, отделяет эстетическую чувствительность от других форм чувственного опыта. Оно должно заимствовать те связи, которые вызывают политическую умопостигаемость, у неразличимых зон между искусством и другими сферами. И должно заимствовать смысл чувственной инородности, питающей политические энергии отказа, у одиночества произведения. Именно эти переговоры между формами искусства и не-искусства и позволяют установить сочетания элементов, способные сказать дважды: на основе своей внятности и на основе своей невнятности.

Итак, сочетание этих двух сил обязательно принимает форму соположения двух разнородных логик. Если коллаж был одной из великих процедур современного искусства, то потому, что его технические формы подчинялись более фундаментальной эстетико-политической логике. Коллаж, в самом общем смысле этого термина, есть принцип эстетически-политического «третьего». Прежде чем смешать картины, газеты, навощенные полотна и часовые механизмы, он смешивает странность эстетического опыта со становлением искусства жизнью и становлением обыденной жизни искусством. Коллаж может реализоваться как чистая встреча разнородностей, скопом свидетельствуя о несовместимости двух миров. Такова сюрреалистическая встреча зонтика со швейной машиной, проявляющая, вопреки реальности обыденного мира, но его объектами, абсолютную власть желания и грез. Он может, напротив, представляться как выявление скрытой связи между на первый взгляд чуждыми мирами: так поступают фотомонтажи Джона Хартфилда, вскрывающая реальность капиталистического золота в глотке Адольфа Гитлера, или фотомонтажи Марты Рослер, смешивающие фотографии вьетнамских ужасов с рекламными изображениями американского уюта. В этом случае питать чувство невыносимости должна уже не разнородность двух миров, а, напротив, выявление причинно-следственных отношений, связывающих их друг с другом.

Но свою точку равновесия политика коллажа находит там, где она может сочетать оба отношения и сыграть на линии неразличимости между силой внятности смысла и силой странности бессмыслицы. Так, напри-

мер, происходит в историях о цветной капусте из «Артуро Уи» Брехта. В них показательным образом разыгрывается двойная игра между разоблачением товарного закона и использованием форм высмеивания высокого искусства, почерпнутых из торговой прозаизации культуры. Они играют одновременно и на внятности аллегории нацистской власти как власти капитала, и на шутовстве, сводящем любой великий идеал, как политический, так и всякий другой, к пустячным историям про овощи. Секрет товара, прочитанный на задах великих дискурсов, уравнивается при этом с отсутствием его секрета, со своей банальностью или радикальным бессмыслием. Но эта возможность играть одновременно на смысле и бессмыслице предполагает еще и другое: что можно одновременно играть на радикальном размежевании между миром искусства и миром цветной капусты и на проницаемости границы, которая их разделяет. Нужно, чтобы цветная капуста одновременно не имела отношения к искусству или политике и уже была с ними связана, чтобы граница была всегда тут и, однако, уже пересечена.

На самом деле, когда Брехт ставит овощи на службу критическому отчуждению, у тех уже имеется долгая художественная история. Можно вспомнить об их роли в натюрмортах импрессионистов. Можно вспомнить также и о том, каким образом один из романистов, Эмиль Золя, в «Чреве Парижа» возвел овощи вообще — и капусту в частности — в сан художественного и политического символа. Этот роман, написанный как раз после подавления Парижской Коммуны, построен на полярности двух действующих лиц: с одной стороны, революционер, который возвращается после высылки в новый Париж крытых рынков и оказывается раздавлен нагромождением товаров, материализующим новый мир массового потребления; с другой — художник-импрессионист, воспевающий эпохе капусты, новой красоты, противопоставляя стальную архитектуру крытых рынков и громоздящихся штабелями под ее сенью овощей старой, впредь лишенной жизни красоте, символизируемой соседней готической церковью.

Брехтовская двойная игра с политичностью и аполитичностью цветной капусты возможна потому, что уже существует соотношение между политикой, новой красотой и выставлением товаров. Можно обобщить смысл этой овощной аллегории. Критическое искусство, искусство, играющее на соединении и напряжении эстетических политик, возможно благодаря движению перевода, каковой на протяжении уже долгого

времени пересекает в обоих направлениях границу между миром художественного достояния и прозаическим миром товара. Нет никакой нужды воображать некий «постмодернистский» разрыв, спутывающий границу, которая отделяла большое искусство от форм общедоступной культуры. Спутывание границ так же старо, как и сам «модерн». Брехтовское очуждение, очевидно, обязано сюрреалистским коллажам, впуская в вотчину искусства залежавшиеся товары парижских пассажей или иллюстрации из старомодных журналов и каталогов. Но процесс этот заходит намного дальше. Момент, когда сложилось большое искусство — оповещающая устами Гегеля о своем собственном конце, — это и момент, когда оно начало оплошиться в журнальных репродукциях и развращаться в промысле книготорговли и «поточной» газетной литературе. Но это к тому же и эпоха, когда товары начали путешествовать в обратном направлении, пересекать границу, отделявшую их от мира искусства, чтобы вновь заселить и материализовать то искусство, которое, по мнению Гегеля, исчерпало свои формы.

Именно это показывает Бальзак в «Утраченных иллюзиях». Ветхие, неряшливые бараки Деревянных галерей, куда падший поэт Люсьен де Рюбампре идет продавать свою прозу и свою душу среди неприглядных биржевых сделок и проституции, немедленно становятся местом новой поэзии: фантастической поэзии, созданной из упразднения границ между торговой заурядностью и незаурядностью искусства. Питающее искусство эстетического века разнородное чувственное может быть обнаружено где угодно, и в первую очередь на той территории, от которой его пытались отвлечь пуристы. Устаревая, становясь непригодным к употреблению, какой угодно товар, какой угодно потребительский предмет становится на разные, несовместимые или связанные лады доступным для искусства: как объект незаинтересованного удовлетворения, шифрующее какую-то историю тело или свидетель неизгладимой чуждости.

Пока одни обрекали искусство-жизнь на создание мебели для новой жизни, а другие разоблачали превращение художественных объектов в украшение эстетизированного товара, третьи учили это двойное движение, запутывающее простое противостояние двух больших эстетических политик: если художественные продукты беспрестанно переходят в товарную область, то и, наоборот, товары и потребительские блага беспрестанно переходят границу в обратном направлении, покидая сферу полезности и ценности, чтобы стать иероглифами, несущими свою

историю на своем теле, или заброшенными за ненадобностью немymi объектами, носителями великолепия того, что не несет более никакого проекта, никакой воли. Именно таким образом праздность «Юноны Луковизи» смогла сообщиться любому потребительскому предмету, любой устаревшей рекламной иконе. Озарение об этой «работе диалектики в вещах», которая делает их доступными для искусства и для ниспровержения, ломая равномерное течение времени, вкладывая одно время в другое, меняя статус объектов и соотношение между знаками обмена и формами искусства, и посетило Вальтера Бенямина по прочтении «Парижского крестьянина» Арагона, превратившего лавочку старомодных тростей в Пассаже Оперы в мифологический пейзаж и фантастическую поэму. И «каллегорическое» искусство, к которому причисляют себя многие современные художники, вписывается в эту долгосрочную преемственность.

Именно благодаря переходу через границы и обмену статусом между искусством и неискусством смогли сомкнуться радикальная чуждость эстетического объекта и активное присвоение общего мира, смогли установиться между противоположными парадигмами ставшего жизнью искусства и противленческой формы «третий путь» некоей микрополитики искусства. Этот процесс и поддержал эффективность критического искусства, именно он поможет нам в понимании его преобразований и современной двусмысленности. Если имеется некий политический вопрос современного искусства, то уловить его можно вовсе не сквозь решетку противостояния модерн/постмодерн, а в анализе перемен, воздействующих на политическое «третье», на политику, основанную на игре обменов и перемещений между миром искусства и миром неискусства.

Политика смешения разнородностей познала — от дадаизма и до различных форм протестного искусства 1960-х годов — господствующую форму: форму полемическую. Игра обменов между искусством и неискусством служила при этом построению столкновений между различными элементами, диалектических противоречий между формой и содержанием, каковые сами изобличали социальные отношения и отводившееся в них искусству место. Диалогическая форма, приданная Брехтом стихотворному обсуждению дел цветной капусты, обличала скрываемые за громкими словами интересы. Автобусные билеты, пружины от часов и прочие аксессуары, наклеенные на дадаистские полотна, поднимали на смех притязания оторванного от жизни искусства. Банки супом или губки «Брилло», введенные Уорхолом в музей, изобличали

притязания великого искусства на одиночество. Перемежаемые изображения звезд и картины войны в исполнении Вольфа Фостеля показывали темную сторону американской мечты; фигуры *homeless**, проецируемые Кшиштофом Водичко на американские монументы, обвиняли изгнание бедняков из публичного пространства; маленькие картонки, наклеенные Хансом Хааке на музейные экспонаты, вскрывали их природу спекулятивных объектов; и т. д. Коллаж разнородностей обычно приносил с собой фигуру шока, вскрывавшего под одним миром другой, скрывавший с собой фигуру шока, вскрывавшего под радостями потребления; товарные интересы и насилие классовой борьбы за безмятежную видимость искусства. Самокритика искусства смешивалась тем самым с критикой государственных и торговых механизмов господства.

Эта полемическая функция шока разнородностей не сходит с повестки дня в легитимации произведений, инсталляций и выставок. Между тем преемственность дискурса несколько затемняет весьма знаменательные преобразования, уловить которые нам поможет один простой пример. В 2000 году в Париже на выставке «Основной шум» рядом были выставлены произведения 1970-х годов и современные работы. Среди первых фигурировали фотомонтажи из серии «Принося войну домой» Марты Рослер, сталкивающие рекламные изображения домашнего счастья по-американски с образами войны во Вьетнаме. По соседству находилось еще одно посвященное скрытой грани американского счастья произведение. Работа Ван Ду состояла из двух элементов: слева — чета Клинтонов, представленная в виде двух музейных восковых манекенов; справа — восковый слепок другого рода: пластическое воплощение «Начала мира» Курбе, каковое, как известно, крупным планом изображает женские половые органы. Оба произведения равным образом играли на соотношении между изображением счастья или величия и его скрытой стороной — насилием или скверной. Но актуальности дела Моники Левински не хватало, чтобы придать изображению четы Клинтонов политический уклон. Так и есть, актуальность не так уж и важна. Присутствуешь при автоматическом функционировании канонических процедур делегитимации: восковая фигура, превращающая политика в паяца; сексуальная скверна, составляющая мелкий грязный скрываемый/очевидный секрет любой формы возвышенности. Эти процедуры функ-

* бездомных (англ.).

ционируют испокон веку. Но функционируют, вращаясь сами по себе, подобно тому, как насмешки над властью подменяют политическое обличение. Или даже их функция — заставить нас почувствовать этот автоматизм, делегитимировать процедуры делегитимации одновременно с их объектом. И тогда на смену провокационному шоку приходит юмористическая дистанция.

Я выбрал этот характерный пример, но можно привести и множество других, свидетельствующих при внешней непрерывности обустройства и их текстуальных обоснований о том же соскальзывании вчерашних диалектических провокаций к новым фигурам сочетания разнородностей. Эти разнообразные соскальзывания можно распределить согласно четырем главным фигурам современной экспозиции: игра, опись, встреча и тайна.

Сначала *игра*, то есть двойная игра. Я уже упоминал в другом месте о выставке, представленной в Миннеаполисе под названием «Let's entertain»^{*} и переименованной в Париже в «По ту сторону зрелища»¹⁷. Американское название уже вело двойную игру, подмигивая одним глазом обличению индустрии развлечений, *entertainments*, а другим — популяризации размежевания между большим искусством и массовой культурой потребления. Парижское название добавило еще один наворот. С одной стороны, ссылка на книгу Ги Дебора усилила жесткость критики *entertainments*. С другой же — оно напомнило, что противоядием от пассивности зрелища у этого автора является свободная активность игры. Эта игра с названиями отсылала, конечно же, к неразрешимости самих произведений. Манеж Чарльза Рея или исполинский настольный футбол Маурицио Каттелана могли с равным успехом символизировать популяризацию, критику торгового *entertainment'a* или позитивную силу игры. И потребовалась вся убежденность кураторов выставки, чтобы доказать нам, что манги, рекламные ролики и звуки диско, вновь используемые другими авторами, своим удвоением представляют радикальную критику отчужденного потребления развлечений. Игра выявляет здесь не столько шиллеровское зависание отношений господства, сколько зависание значения представленных коллажей. Вопрос об их ценности в

^{*} Давайте развлекаться (англ.).

¹⁷ См.: Jacques Rancière, *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 33 [см. ниже, с. 176].

роли полемического откровения уже неразрешим. И как раз производство этой неразрешимости составляет средоточие работы многих художников и выставок. Там, где критический художник живописал вопиющие иконы торгового господства или империалистической войны, современный видеохудожник слегка отклоняет видеоклипы и манги в сторону; там, где исполинские марионетки перекладывали современную историю в эпическое зрелище, воздушные шары и плюшевые игрушки «вопрошают» наш образ жизни. Чуть смещенное удвоение зрелищ, аксессуаров или икон обыденной жизни не приглашает нас более к прочтению знаков на объектах, дабы разобраться в пружинах нашего мира. Оно претендует на то, чтобы одновременно отточить и наше восприятие игры знаков, и наше осознание хрупкости процедур прочтения этих знаков, и наше удовольствие от игры с неразрешимостью. Юмор является достоинством, которого с наибольшим рвением домогаются сегодня художники: юмор, а то и просто легчайший сдвиг — который вполне можно не заметить — в способе представить последовательность знаков или скопление объектов.

Эти перешедшие из критического регистра в регистр игровой процедуры делегитимации становятся в пределе неотличимыми от процедур, произведенных властью масс-медиа или собственными товарами представления. Сам юмор становится господствующим стилем выставления товара, а реклама все более и более играет на неразрешимости между потребительской ценностью рекламируемого продукта и ценностью поддерживающих его образов и знаков. Для ниспровержения остается только сыграть на этой неразрешимости, подвесить в обществе, функционирующем на ускоренном потреблении знаков, протокольный смысл чтения знаков.

Сознание этой неразрешимости способствует смещению художественных высказываний ко второй из наших форм, к *описи*. Встреча разнородного уже не нацелена на то, чтобы спровоцировать критический шок или сыграть на его неразрешимости. Одни и те же материалы, образы и послания, которые некогда вопрошались согласно правилам искусства подозрения, теперь подвергаются обратной операции: вновь заселить мир вещами, вернуть их общий исторический потенциал, разсвоенный критическим искусством в манипулируемых знаках. Скопированный критическим искусством в манипулируемых знаках. Скопление разнородных материалов превращается в позитивное воссоби- рание двойным образом. Прежде всего, это опись исторических следов:

объектов, фотографий или просто-напросто списков имен, которые свидетельствуют об общей истории и общем мире. Четыре года назад парижская выставка под названием «Там. Мир в голове» предполагала таким образом подвести итог XX века. Речь шла о том, чтобы через развешанные фотографии и всевозможные инсталляции собрать вместе пережитое, заставить говорить раскладки каких угодно объектов, имен или безымянных лиц, войти в привечающе обустроенные расклады. Посетитель, встречаемый поначалу под знаком игры (многоцветный орнамент из игральные костей Робера Филю), пересекал в дальнейшем инсталляцию Кристиана Болтанского «Телефонные абоненты», состоящую из телефонных справочников со всего мира и за разные годы, которые каждый мог по своему усмотрению снять с этажерок и наугад ознакомиться с ними за предоставленными в его распоряжение столами. Затем звуковая инсталляция Он Кавара, в свою очередь, вызвала в памяти некоторые из «последних сорока тысяч истекших лет». Что до Ханса-Петера Фельдмана, тот представил фотографии ста персонажей — в возрасте от года до ста лет. Выставленные в застекленных витринах фотографии Петера Фишли и Давида Вайса показывали некий «Зримый мир», похожий на отпускные фотографии из семейного альбома, Фабрис Ибер выставил коллекцию бутылок минеральной воды, и т. д.

В рамках подобной логики художник — одновременно и архивист коллективной жизни, и собиратель, свидетель некой разделенной способности. Ибо опись, выявляя общий исторический потенциал объектов и образов и сближая искусство ваятеля с искусством старьевщика, демонстрирует также сродство между изобретательными жестами искусства и многообразием изобретений искусности в делании и жизни, составляющих разделенный мир: бриколаж, собирание, языковые игры, манифестационный материал и т. д. В отведенном искусству пространстве художник старается придать зримость рассеянному в обществе искусностям делания¹⁸. Через это двойное призвание описи политическое/полемическое призвание критического искусства стремится превратиться в призвание социальное/общностное.

Подобное соскальзывание осуждает третья форма. Я окрестил ее *встречей*. Можно было бы назвать ее и приглашением. Художник-собиратель организует привечающее пространство, чтобы зазвать про-

хожего вступить в непредвиденное отношение. Именно так инсталляция Болтанского приглашала посетителя взять на этажерке телефонный ежегодник и разместиться за столом, чтобы с ним ознакомиться. На той же выставке Доминик Гонсалес-Ферстер приглашала его взять книгу из кипы карманных изданий и усестись для ее чтения на коврик, изображающий необитаемый остров из детских мечтаний. На другой выставке Риркрит Тираваниджа предоставлял в распоряжение посетителя пакетики, походный примус и кастрюльку, чтобы тот мог приготовить себе китайский суп, усестись и вступить в дискуссию с художником или другими посетителями. Этим преобразованиям выставочного пространства отвечают разнообразные формы вмешательства в повседневное городское пространство: подмена сигнализации на автобусной остановке превращает неизменный каждодневный маршрут в приключение (Пьер Юиг); светящаяся надпись арабскими буквами или громкоговоритель на турецком языке опрокидывают отношения между коренным жителем и чужаком (Йенс Хаанинг); во исполнение тяги к общению обитателям квартала предложен пустой павильон (Группа А 12). Искусство взаимодействия стремится таким образом создавать уже не объекты, а ситуации и встречи. Однако упрощенное противопоставление объектов и ситуаций приводит к короткому замыканию. На самом деле, здесь задействовано преобразование проблематичных пространств, противопоставленных концептуальным искусством художественным объектам/товарам. Отстояние, установленное вчера по отношению к товару, переворачивается теперь в предложение о новой близости людей, об утверждении новых форм социальных отношений. Искусство хочет ответить не столько на избыток товаров и знаков, сколько на нехватку связей. Как заявляет главный теоретик этой школы, «мельчайшими оказанными услугами художник восполняет изъяны социальных связей»¹⁹.

Утрата «социальных связей», возложенный на художников долг по работе над их восстановлением — таковы злободневные лозунги. Но констатация утраты может стать и более амбициозной. Мы утратили, возможно, не только формы гражданственности, но и сам смысл сопри-сутствия живых существ и вещей, которое образует мир. Вот это-то и намерена поправить четвертая форма, форма *тайны*. Ее вновь ввел в

¹⁸ Я ссылаюсь на книгу: Michel de Certeau, *Les Arts de faire*. Paris: UGE, 1980.

¹⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1998, p. 37.

обращение не кто иной, как Жан-Люк Годар, применив к кинематографу эту категорию, которая со времен Малларме обозначает определенный способ связи разнородных элементов: например, у последнего — мысль поэта, па танцовщицы, развешивание веера, пенный барашек на волне или волнение приподымаемого ветром занавеса; у Годара — роза из «Кармен», квартет Бетховена, пенные барашки на пляже, вызывающие в памяти «Волны» Вирджинии Вулф, порыв влюбленных тел. Подытоженный мной эпизод из «Имя Кармен» хорошо показывает переход от одной логики к другой. Выбор сопоставляемых элементов относится, на самом деле, к традиции искажения: андалузские горы становятся воскresным пляжем; романтические контрабандисты — тронутыми террористами; брошенный цветок, который воспевал Хозе, — всего-навсего розой в пластиковом пакете, а Микаэла, вместо того чтобы петь арию Бизе, берedit слух Бетховеном. Это искажение не несет более функции политической критики большого искусства. Напротив, оно изглаживает живописную образность, за которую цеплялась критика, чтобы породить персонажи Бизе из чистой абстракции бетховенского квартета. Оно заставляет цыганок и тореадоров раствориться в синкретической образной музыке, которая в едином дыхании объединяет звуки струн, волн и тел. В противоположность диалектической практике, каковая подчеркивает разнородность элементов, чтобы спровоцировать шок, свидетельствующий о том, что реальность пронизана антагонизмами, тайна делает акцент на родстве разнородного. Она конструирует игру аналогий, в которой они свидетельствуют о некоем общем мире, в которой самые удаленные друг от друга реальности кажутся скроенными из одной и той же чувственной ткани и всегда могут быть связаны тем, что Годар называет «братством метафор».

«Тайна» была центральной концепцией символизма. И, конечно же, символизм сегодня снова на повестке дня. Я ссылаюсь не на отдельные эффектные и довольно-таки тошнотворные формы, вроде возрождения символистских мифологий и вагнеровских фантазмов о всеобщем произведении искусства в цикле Мэтью Барни «Крематер» (1997—1999). Я имею в виду куда более скромную, почти неощутимую манеру, в которой скопления объектов, образов и знаков, представленные в современных инсталляциях, соскользнули за последние годы с логики провокативного диссенсуса к логике свидетельствующей о присутствии тайны. Я уже упоминал в другом месте о фотографиях,

видео и инсталляциях с выставки «Moving Pictures»*, представленной в нью-йоркском музее Гугенхайма в 2002 году²⁰. Она утверждала преемственность этих современных произведений с той художественной радикальностью, что родилась в 1970-е годы как совместная критика художественной автономности и господствующих типов изобразительности. Но, по образу видео Ванессы Бикрофт, представляющих обнаженные и невыразительные женские тела в пространстве музея, фотографий Сэма Тейлора-Вуда, Ринке Дийкстры и Грегори Крюдсона, показывающих не до конца опознаваемые тела в неопределенном пространстве, или ламп, освещающих стены, сплошь завешанные безымянными фотографиями Кристиана Болтански, постоянно подразумеваемое вопрошание стереотипов восприятия соскальзывало к совершенно иному интересу к тем неопределенным границам привычного и чуждого, реального и символического, что очаровывали художников во времена символизма, метафизической живописи или магического реализма. Между тем как на верхнем этаже музея видеoinсталляция Билла Виолы проецировала на четыре стены темного зала пожары и потопы, неспешные процессии, планирование по городу, бдение у гроба умершего или отплытие судна, символизируя наряду с четырьмя стихиями великий круговорот рождения, жизни, смерти и воскрешения. Экспериментальное видеоискусство выявляло тем самым скрытую тенденцию множества сегодняшних раскладов, подражая на свой лад великим фрескам человеческой судьбы, испытывавшим воздействие символистской и экспрессионистской эпохи.

Такая категоризация остается, конечно же, довольно схематической. Современные выставки и инсталляции наделяют пару «выставлять/инсталлировать» сразу несколькими ролями; они играют на зыбкой границе между критической провокацией и неразрешимостью ее смысла, между формой выставленного произведения и формой установленного пространства взаимодействия. Устройство современных выставок часто идет на поводу у этой многозначности или претерпевает ее последствия. На выставке «Вот» была представлена также инсталляция Бертрана Лавье «Зал Мартенов», в которой было объединено около пятидесяти работ, собранных по большей части из запасников провинциальных му-

* «Движущиеся картины» (англ.). — В названии обыгрывается английское выражение, обозначающее кинематограф.

²⁰ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., p. 74—75 [см. ниже, с. 207—208].

зеев и имевших в качестве общего только имя автора, самую распространенную во Франции фамилию Мартен. Исходная идея связывала эту инсталляцию с возвращением на повестку дня свойственных концептуальному искусству значений произведения и подписи. Но в новом мемориальном контексте она обрела новое значение, свидетельствуя о многообразии более или менее игнорируемых живописных способностей и вписывая в память века утраченный мир живописи. Это многообразие приписываемых одним и тем же раскладам значений подчас выдает себя за свидетельство некоей демократии искусства, отказываясь распутывать сложность подходов и неустойчивость границ, которые в свою очередь, отражают сложность мира.

Противоречивые подходы, которые превращают сегодня великие эстетические парадигмы в разменную монету, выражают более фундаментальную неразрешимость художественных политик. Эта неразрешимость — вовсе не следствие поворота к постмодернизму. Она определяющая: эстетическое подвешивание с самого начала допускает двоякую трактовку. Своеобразие искусства связано с отождествлением его самостоятельных форм с формами жизни и с политическими возможностями. Эти возможности могут реализоваться целиком только ценой ликвидации своеобразия искусства, политики или того и другого вместе. Осознание подобной неразрешимости вызывает сегодня противоположные чувства: у одних — меланхолию в отношении общего мира, который носило бы в себе искусство, если бы не оказалось предано своей политической воле, влеченностью или коммерческой скомпрометированностью; у других — сознание его пределов, тенденцию играть на ограниченности его возможностей и самой неопределенности его воздействий. Но парадокс нашего времени заключается, возможно, в том, что дефицит политики как таковой приглашает это неуверенное в своей политике искусство ко все большему вмешательству. В действительности все происходит так, как будто сужение публичного пространства и стирание политической изобретательности во времена консенсуса придают минидемонстрациям художников, их собраниям объектов и следов, их обустройству взаимодополняющим действия, провокациям *in situ* или каким-то еще функциям замещения политики. Понять, смогут ли эти «замещения» по-новому составить политическое пространство или вынуждены будут ограничиться их пародированием, наверняка одна из проблем нашего времени.

АНТИНОМИИ МОДЕРНИЗМА

АНЭСТЕТИКА АЛЕН БАДЬЮ: ВЫВЕРТЫ МОДЕРНИЗМА

«Малый учебник анэстетики» — так озаглавил Ален Бадью свод своих основных выступлений по поводу искусства. Этому новому понятию, «анэстетике», в качестве верительной грамоты он посвятил лишь две следующие фразы: «Под «анэстетикой» я понимаю отношение философии к искусству, которое, постулируя, что искусство само производит свои истины, никоим образом не претендует на превращение его в объект философии. Наперекор эстетической спекуляции, анэстетика описывает строго внутрифилософские последствия, вызванные независимым существованием некоторых произведений искусства»²¹.

Эти две фразы ставят первый вопрос. Они выдвигают характерное для Алена Бадью утверждение об отношении, каковое является не-отношением между двумя предметами, каждый из которых соотносится только с самим собой. Но они помещают это единичное утверждение в достаточно общепризнанную конфигурацию современной мысли. Между аналитическим разоблачением спекулятивной эстетики и лиотаровским разоблачением нигилистической эстетической отравы целая гамма дискурсов согласна сегодня в своем требовании коренным образом от-

²¹ Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*. Paris: Le Seuil, 1998, p. 7.

делить собственно художественные практики от пагубного предприятия эстетической спекуляции, каковая не перестает подхватывать и извращать саму их идею. Установить, что такое анэстетика, — значит уловить ту логику, которая вписывает ее своеособость в обширный антиэстетический консенсус. И первым делом нужно попытаться установить основания этого консенсуса. Каковой, на мой взгляд, можно подытожить следующим образом: разоблачением эстетического «извращения» искусства замещается уверенность в его неизвращенном, «естественном» состоянии или, если угодно, в однозначности его имени. Рикошетом это разоблачение заверяет, что и в самом деле имеет место однозначное понятие искусства, вершащееся в самостоятельной самобытности произведений, неизменное в многообразии художественных практик и переживаемое в весьма своеобразном опыте. Короче говоря, разоблачение эстетической узурпации заверяет, что имеется некоторое «достояние искусства». И заверяет, что оно «достояние» можно идентифицировать. Это одновременно означает, что и наоборот, как раз наименование эстетики проблематизирует это достояние искусства: однозначность его понятия, соотношение его единства с множественностью искусств и типов опознания его наличия.

На самом деле, в вопросе идентификации искусства и искусств существует три основных философских подхода. Напомню их, следуя с небольшими расхождениями за резюме, открывающим текст Алена Бадью «Искусство и философия»²². Первый, с которым связал свое имя Платон, можно резюмировать так: имеются *искусства*, то есть применения знаний, основанные на подражании моделям, и имеются *виды* искусства, личины искусств. Есть истинные подражания и ложные. В этом разделении понятие *искусство*, каким мы его понимаем, обнаружить невозможно. Вот почему неуместно причитать, что Платон, дескать, «подчинил искусство политике». Платон ничему искусству не подчинял. Более того, он просто не знал никакого искусства. Знал он поэму, поскольку она воспитывает, и именно о ней он и задает вопросы: с какой целью и какими средствами она воспитывает? Искусство тут оторвано от истины не только в том смысле, что истинное противостоит личинеподобию, но и в том, что само разделение между истинным и личиной запрещает установить его место.

²² Alain Badiou, *Petit Manuel d'esthétique*, op. cit., p. 9—15.

Вторая форма — аристотелевская, чтобы не слишком задерживаться — определяет искусство парой *мимесис/пойесис*. Для нее среди искусств, то есть наборов навыков, имеются такие, которые выполняют нечто весьма специфическое: подражания, то есть складывающиеся из изображаемых действий. Последние избавлены как от обычной проверки художественных продуктов на предмет их полезности, так и от законодательства истины в отношении их дискурсов и образов. В качестве самостоятельного понятия искусство не существует, но в общем поле разных *техне* существует избирательный критерий — подражание, — и функционирует он трояко. Во-первых, это принцип классификации, который выделяет среди искусств некий специфический класс, наделенный собственными критериями. Но это также и внутренний нормативный принцип, который уточняется в правилах и критериях идентификации и оценки, позволяющих судить, действительно ли художественно то или иное подражание, подчиняется ли оно критериям правильного подражания вообще и тому или иному специфическому искусству — или жанру — подражания в частности. Это, наконец, принцип разграничения и сравнения, который позволяет отделять и сравнивать различные формы подражаний. Тем самым определяется изобразительный режим, при котором искусство не существует как наименование некоей собственной вотчины, но имеются критерии идентификации того, что искусства делают, и оценки того, делают они это хорошо или плохо.

Существует, наконец, и третья форма: эстетический режим, в котором искусство идентифицируется уже не по специфическим различиям в недрах способов делания и критериям включения и оценки, позволяющим судить о концепциях и исполнении, а по присущему его продуктам типу чувственности. Эти же продукты характеризуются своей принадлежностью типу бытия отличного от самого себя чувственного, становящемуся тождественным с также отличной от самой себя мыслью. В этом режиме искусство оказывается идентифицируемым в качестве специфической концепции. Но оно становится таковым путем отступничества от всякого критерия, отделяющего его способы делать от других способов делать. Ибо *мимесис* был как раз этим: вовсе не обязательным сходством, в отождествлении его с каковым упорствуют сегодня и ученики, и немалое количество их учителей, а принципом раздела в недрах человеческой деятельности, ограничивающим специфическую область и позволяющим включать в нее отдельные объекты и сравнивать классы

объектов. *Мимесис* отделял то, что относилось к искусству, от того, что не относилось. Наоборот, все новые, эстетические определения, в которых утверждается автономность искусства, на разные лады гласят одно и то же, настаивают на одном и том же парадоксе: впредь искусство идентифицируется по своему характерному неразличению. Его продукты чувственно проявляют качество того, что в *сделанном* совпадает с *несделанным*, в *знаемом* — с *незнаемым*, в *волимом* — с *невольным*. Короче, достояние искусства, которое наконец-то можно определить как таковое, есть его совпадение с неискусством. И именно в этом искусство отныне позитивным образом зависит от понятия истины. Не потому, что оно утверждается в качестве единственно способного на истину — согласно тезису, который Бадью вопреки всякой справедливости приписывает немецкому романтизму, — а потому, что оно является искусством лишь постольку, поскольку зависит от этой категории. А оно от нее зависит, так как свидетельствует в чувственном, в отличие чего-то чувственного от обычного режима чувственности, о прохождении идеи. В этом режиме искусство имеет место потому, что имеет место преходящая вечность, потому что новому типу вечного свойственно проходить.

Отсюда выводится следствие: если вечность только и делает, что проходит, ее эффект ни в какой точке не отождествляется с эффектуацией определенной формы в специфической материи. Он всегда в отличие того, что проходит, от того, через что оно проходит. Имманентность мысли чувственному тут же удваивается. Форма есть форма чистого прохождения идеи и вместе с тем момент истории форм. Принцип имманентности от идеи до чувственного присутствия тут же переворачивается в принцип расхождения. Идея уклоняется от погружения в ситуацию, в которой она происходит, лишь потому, что она всегда либо впереди, либо позади самой себя, в зависимости от необходимости, резюмируемой прославленной гегелевской дилеммой: если искусство относится для нас к прошлому, то потому, что вообще его присутствие есть присутствие в прошлом, потому, что в своем предполагаемом настоящем оно было чем-то иным, нежели искусством. Оно было формой жизни, типом коммуникации, религиозным изъятием.

Итак, эстетическая идентификация искусства как проявления истины в прохождении бесконечного в конечное исходно связывает это прохождение с «жизнью форм», процессом формирования форм. В этом процессе рассеиваются все критерии дифференциации как между формами искусства и формами жизни, выражением которой оно является,

так и между формами искусства и формами мысли, обеспечивающей его возобновление. То же самое относится и к принципам дифференциации отдельных искусств, и, наконец, к самой разнице между искусством и неискусством. Короче, эстетическая автономия искусства есть не что иное, как другое имя для его неавтономии. Эстетическое отождествление искусства является принципом повсеместного отказа от отождествления. Каковой начинается с поэтической революции Вико, утверждавшего, что Гомер был поэтом, потому что не хотел им быть, потому что выразил знание, которым обладали о самих себе люди его эпохи, тем единственным способом, которым они могли его выразить²³; продолжается бальзаковским утверждением, что великим поэтом нового времени следует считать вовсе не поэта, а геолога Кювье²⁴, а также неотличимостью письма Бальзака-великого романиста и Бальзака, сочиняющего ради куска хлеба «Физиологии»; продолжается далее починающим ради куска хлеба «Физиологии»; продолжается далее починающими Рембо золота новой поэмы в глуповатых припевах и дурацких рисках стать фразой Поль де Кока; продолжается в тех неопознанных объектах, каковыми являются стихотворение в прозе и эссе — например, «эссе» Пруста о Сент-Бёве, обернувшееся мнимым автобиографическим романом «В поисках утраченного времени», который завершается изложением некоей теории книги, противоречащей его собственному развешиванию. Обрываю на этом нескончаемый список расстройств в идентификации искусства. Я привел только «литературные» примеры, поскольку «литература» является тем именем, под которым расстройство затронуло поначалу искусство письма, прежде чем распространить свою неразбериху на области так называемых пластических и так называемых зрелищных искусств.

Против этого современного расстройства был изобретен заслон, и именуется этот заслон модернизмом. Модернизм — это художественная мысль, которая желает эстетической идентификации искусства, но отвергает формы расхождения, в коих та осуществляется; которая

²³ Giambattista Vico, *La Scienza nuova*, и Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette littérature, 1998.

²⁴ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, и Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.

модернизм

желает автономии искусства, но отвергает ее другое имя, неавтономию. Чтобы установить свою изящную цепочку следствий, эта непоследовательность изобрела образцовую притчу, которая связывает омонимию искусства с со-временностью себе эпохи. Эта притча просто-напросто отождествляет современную художественную революцию с раскрытием наконец-то обнажившейся чистой сущности искусства. Отступление *мимесиса* смешивается здесь с восстанием, посредством которого искусства за какое-то столетие освободились, вероятно, от изобразительных обязательств и обрели присущую искусству цель, ранее извращенную в средство для какой-то внешней цели. Эстетическая идентификация искусства сводится тогда к обретению самостоятельности каждым из искусств, впредь обреченным демонстрировать мыслительные возможности, имманентные его определенной материальности. Так, литературный модернизм становится разработкой чистых возможностей языка, избавленного от обязательств по коммуникации; живописный модернизм — завоеванием освобожденной от всяческих обнаженных женщин и боевых коней живописью возможностей, внутренне присущих двумерной поверхности и материальности цветного пигмента; музыкальный отождествится с двенадцатитоновым языком, избавившимся от всяких аналогий с языком выразительным, и т. д. Тем самым определяется «достояние искусства», каковое каждое из искусств реализует своими собственными средствами, четко отличимыми от средств его соседа. Заодно якобы утверждает-ся всеобъемлющее разграничение искусства и неискусства.

Это отождествление достояния искусства и достояния мудро придерживающихся соответствующих им мест искусств так и не было достаточно хорошо теоретически обосновано. И его все труднее и труднее защищать на практике перед реальностью тех смесей, которые вот уже целый век характеризуют развитие искусства, несмотря на периодическое открытие новых «Новых Лаокоонов», подтверждающих вслед за «Лаокооном» Лессинга радикальное размежевание искусств²⁵. Вот почему притязание на «достояние искусства» все более и более под-тверждается негативным образом изобличением всего того, что запутывает границу между искусством и неискусством, и в частности захватом искусства вообще дискурсом об искусстве и философским дискурсом в

²⁵ См.: Clement Greenberg, «Towards a Newer Laocoon», in: *The Collected Essays and Criticism*. Chicago: Chicago University Press, 1986.

частности. Современная «антиэстетика» является одновременно и защитной формой модернизма, всячески стремящегося заковать принадлежность «своего» «достояния искусства» тому эстетическому режиму искусства, который вызывает его к существованию лишь ценой лишения этого достояния.

Как же расположить теперь *анэстетику* в лоне антиэстетического консенсуса, к которому сводится сегодня вчерашний модернистский консенсус? Можно, конечно, выделить в проблематизации искусства у Бадью некоторые характерные черты модернизма: притязание на современность искусства, понимаемую как анти-*мимесис* — в смысле упразднения всех обязательств подражать внешней реальности; тезис, согласно которому художественные истины — абсолютная собственность искусства, и строгое разграничение между искусством и дискурсом об искусстве; утверждение непреодолимости отделения искусств друг от друга. Но в обычную фигуру модернизма эти модернистские высказывания не складываются. Так, Бадью не признает, что своеобразие искусств есть своеобразие соответствующих им языков. По его утверждению, это — своеобразие их *идей*. И если герой его художественной мысли — это герой литературного модерна, каким его воспринимали во времена «Тель Кель» или структурализма, этаким Малларме незапятнанной темноты «Игитур», «Броска костей» или «Сонета на икс», он опознает на его стра-нице не сущность — чистую или смутную — языка, а прохождение Идеи. Короче, неоспоримый модернизм Бадью — модернизм вывороченный. Предполагаемая единой и современной сущность искусства «такого, как в самом себе» здесь вывернута, вывернута даже дважды, матричным философским проектом Бадью, тем, что можно назвать его ультраплатонизмом, резюмируемым в идее платонизма множественного.

Выверт, которому он подвергает простой модернизм, следует, стало быть, понимать в недрах проекта, имеющего уже долгую историю, проекта, нацеленного примирить платоновское осуждение образов и утверждение достояния искусства. Исторически этот проект прошел через две великие формы. Имелась форма подражательная, форма возрожденческого неоплатонизма, чью формулу резюмировал в «Идее» Панофский. Эта формула препровождает «ложное» подражание к истинному, превращая художника в созерцателя вечной Идеи, вызывающего ее отблески в чувственных видимостях. Такой живописный неоплатонизм сходства образа с Идеей не может удовлетворить Бадью. Для

него речь идет вовсе не о том, чтобы выправить искусство, придав Идеи чувственные *analogia*²⁶, и отразить на поверхности картины вечность модели. Быть истинным платоником, быть им на современный лад, означает для него выявить платоновскую вечность Идеи, радикализируя анти-мимесис. Это означает явить Идею без сходства в том, что абсолютно с ней не схоже, в том, что платонизм абсолютно отвергает и что нескончаемо отвергает в ответ его самого: в смутности ситуаций и театральных притворствах. Платонизм торжества бессмертной Идеи над всем смертным чувственным годится ему только в том случае, если можно воплотить его требования в фигуре комедийного персонажа, бесстыдного жуира, буяна и лжеца. Именно поэтому он предлагает современную версию «Проделок Скапена», героем которой становится араб из наших предместий²⁷. Короче говоря, платонизм годится только как совпадение платонизма и антиплатонизма.

Но такой платонизм совпадения противоположностей отходит от неоплатонизма, только сближаясь со вторым «платонизмом искусства»: тем разработанным посткантовскими романтизмом и идеализмом платонизмом эстетического века, который позволяет Идеи состояться как прохождению в чувственное, а искусству — быть тому свидетельством. Он зависит от эстетической фигуры Идеи как отличной от самой себя мысли, проявившейся в отличном от самого себя чувственном. Ален Бадью должен смириться с родством своего «платоновского модернизма»²⁷ с тем эстетическим определением искусства, которое, будучи понято во всей строгости, взрывает модернистскую парадигму. И напрасно в уже цитированном тексте об «Искусстве и философии» он пытается избавиться от него, приписывая эстетическую идентификацию искусства сугубо частной теории романтизма и притко уподобляя романтизм некоей христологии, то есть, согласно другому поспешному уподоблению, отвлеченному пристрастному сочувствию к страдающему смертному телу. Эти поспешные амальгамы совершенно не затрагивают проблему, которую они хотят заклясть. Речь в действительности идет не о выборе между смертным телом и вечностью Идеи. Речь об определении статуса прохождения самой этой вечности.

²⁶ соразмерности, аналогии (зреч.).

²⁷ Alain Badiou, *Ahmed philosophe, suivi de Ahmed se fâche*. Actes Sud, 1997, p. 212—213.

у Бадью все всегда разыгрывается вокруг, согласно Гегелю, матричного образа романтического искусства — вокруг не креста, а пустой могилы, опустевшей без Идеи, вернувшейся на небеса, чтобы больше оттуда никогда не спускаться. Речь не о сражении смерти и бессмертия, это-то сражение как раз завершено. Речь о знании, куда прошло то Воскрешение, искать которое здесь тщетно. Гегелевский сценарий резюмирует тот статус искусства и истины, который постоянно помещает их впереди или позади самих себя, в котором вечность статуи обеспечивается неспособностью религии осмыслить Вечное, а порыв соборного шпиля — неспособностью обретшей Вечное мысли придать ему чувственную фигуру. Задета здесь не болезненная хвала страждущей плоти, а путешествие вечности, всегда зажатой между немотствованием камня и возвратом в себя мысли. Вокруг пустой могилы действительно теснятся тени того, что угрожает платоновскому/антиплатоновскому прохождению Идеи в искусство: ничуть не страждущего, а блаженного тела Церкви или сообщества, становления поэмы философией, становления образом и образностью пришествия Вечного, становления музеем и становления археологией искусства... короче, всех форм впитывания чувственного Идеей и Идеи чувственным, которые превращают эстетическую идентификацию искусства в расхожую монету. Вот почему каждый анализ стихотворения или какого-либо художественного произведения у Бадью препровождает нас к этой первичной сцене, которую и проигрывает всегда на один и тот же манер. Всякий раз речь о том, чтобы заставить появиться над пустой могилой — на месте любого исчезнувшего тела, но также и любой поднявшейся к небу идеи — бессмертие, присутствующее в переливчатых крыльях, и слово Ангела, провозглашающего, что и на этот раз Идея подтвердилась в своем прохождении: ангел Воскрешения, ангел Благовещения, свидетельствующий, как гений у Рембо, что он вернется, дабы заново засвидетельствовать всякий раз возобновляемое событие пришествия Идеи. Речь о том, чтобы заставить прохождение остаться, заставить несостоятельность прохождения Идеи навсегда состояться, не дав ему затеряться, будь то в немотствовании вещей или внутри мысли. Нужно отделить прохождение Бесконечного от его эстетического места, жизни форм, одиссеи постороннего самому себе духа.

Бадью, таким образом, должен пройти платоновским лезвием размежевания по лону эстетической неразличимости художественных форм и форм жизни, форм искусства и форм дискурса об искусстве.

форм искусства и неискусства. В лоно этого романтического платонизма, утверждающего, что искусство антиподражательно, что оно зависит от истины и что истина проходит, он должен ввести другой платонизм, тот абсолютно новый платонизм, который самой плюрализацией истины в такое количество отдельных истин выставит в выгодном свете постоянно возобновляемую вечность акта целостного потребления чувственного. Он хочет провести вечность во всякий раз обновляемое размежевание, которое заставляет блистать Идею в исчезновении чувственного, утверждает абсолютно скромный и всегда схожий характер пришествия Идеи, запрещая, чтобы его записанный шифр терялся в немотствовании камня, в иероглифах текста, в декорациях жизни или ритме коллектива. Он хочет этого для того, чтобы сохранить не столько присущую поэзии — или искусству — вотчину, сколько воспитательную ценность Идеи.

Ибо быть платоником означает, в частности, утверждать, что вопрос о поэме — в конечном счете этический, что поэма или искусство являются воспитанием. Вообще эстетический платонизм держит парадокс воспитания за свойственную искусству истину. Но есть два способа его понимать. Есть романтический *Bildung**, отождествление художественных форм с формами некоей просвещающей жизни. Ультраплатонизм Бадью противопоставляет этому одну-единственную воспитательность — созерцание идей. И в этом весь парадокс его модернистского платонизма: именно по той самой причине, которая отодвигает его от модернистского кредо, веры в самостоятельность искусства, он должен подхватывать в некоем двусмысленном товариществе ряд основополагающих положений. Он должен утверждать существование достоинства искусства или поэмы, наконец-то выделенное модерном во всей его чистоте, утверждать, что это достоинство является проявлением отделившейся от всякого дискурса об искусстве самодостаточной истины и, наконец, что это «достоинство искусства» непременно является достоинством одного из искусств. Он обязан так поступать не из обычной модернистской веры в свойственный каждому искусству «язык», а из-за того, что таково условие отделения, лишь посредством которого Идея свидетельствует о себе и воспитывает, выставляя себя напоказ. И вынужден так поступать под угрозой парадокса: парадоксаль-

* воспитание (нем.).

ного основания антиподражательного отделения искусства на категориях, в действительности принадлежащих логике *мимесиса*.

Я имею в виду, например, постоянно утверждаемое им противостояние внутренне присущей стихам Малларме мысли и его заявлений о поэзии. Это противостояние мысли в поэме и дискурса о поэме не имеет в действительности иных критериев, кроме традиционного разграничения между стихом и прозой. Между тем эстетический режим искусств вообще и поэтика Малларме в частности лишают это противостояние прозаического эссе и стихотворной поэмы всякой дискриминирующей уместности: «Кризис стиха» не есть текст Малларме о поэзии, это сама его поэзия, и то же касается «Сонета на икс» — в нем со своей стороны нерасторжимо сочетаются поэма и высказывание о поэзии. Я имею в виду и такое отождествляющее модерн и анти-*мимесис* утверждение, как: «Современная поэма противоположна *мимесису*. Своей операцией она демонстрирует Идею, объект и объективность которой — не более чем бледные копии»²⁸. Жест, которым Бадью навязывает разрыв, ощутимо превосходит дискриминационную мощь самого высказывания, ибо последнее всего-навсего подхватывает основополагающую идею режима подражания — превосходство поэзии над историей, — утверждаемую в главе IX «Поэтики» Аристотеля. И стихи Малларме, которыми он хочет проиллюстрировать разрыв «модерна» («Все млеет в лени чуткой, / Не шелохнет вода, которую бы дудкой / Я в роще оросил...»)*, говорят ничуть не больше, чем два стиха Лафонтена, которые я привык приводить в качестве типичной иллюстрации режима подражания: «Те чары, что сулит Гортезья под своею сенью, / Прекраснее в моих стихах, чем в собственных ее твореньях». Формула, которой Бадью хочет подожить антиподражательный модерн, на самом деле, является традиционной формулой *мимесиса*.

Это обращение к самым устоявшимся принципам искусства подражания, для того чтобы обосновать пресловутое антиподражательное своеобразие современной поэмы, — отнюдь не случайная оплошность. На самом деле, Бадью стремится предохранить стихотворение Малларме не столько от *мимесиса*, сколько от *айстетесиса*, то есть от эстетической идентификации прохождения истины. Наперекор любому

²⁸ Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 38—39.

* Все цитаты из стихотворений Малларме даны по переводам М. Талова.

воплощению Идеи, поглощающему ее в чувственной материи, он хочет заставить ценить его как чистое изъятие, чистую операцию целокупного исчезновения чувственного. А кроме того, хочет уберечь это изъятие от любого изглаживания, оставить его как запись. Он хочет обеспечить проблематичное сочетание двух принципов. Во-первых, Идеи есть изъятие. Во-вторых, любое изъятие есть позитивная операция вписывания имени. Искусство у Бадью имеет постольку, поскольку имеется именование. Тем самым уместным понятием для него является не искусство, а поэма. Сущностью искусства, как и для Хайдеггера, является сущность поэмы. И эта сущность состоит в записывании, в сохранении навсегда не только исчезнувшего, но и самого исчезновения. Вот почему, по сути дела, в системе искусств у Бадью с необходимостью присутствуют только два искусства: поэма — как утверждение, записывание исчезновения, и театр — как место, где это утверждение превращается в мобилизацию.

Он должен, стало быть, по возможности гарантировать статус поэмы как языковой записи. Операция эта трудна, поскольку идет наперекор тому присущему эстетическому режиму искусств рассеиванию стиха, выдающимся теоретиком которого является эталонный для Бадью поэт — Малларме. Вот почему текст, содержащий соображения Бадью по поводу танца, оказывается, в сущности, сведением счетов с Малларме от имени Малларме. В одном знаменитом тексте последний определял искусство танцовщицы как «стихотворение, высвобожденное от любого приспособления писца». Это утверждение парадоксально, говорит нам Бадью, ибо «поэма, по определению, есть след, запись, особенно в концепции Малларме»²⁹. Со своей стороны я бы сказал, что это «определение» и эта «особенность» принадлежат в действительности Бадью, и только ему. Ибо стихотворение постоянно говорится и располагается Малларме не как след произошедшего события, но как само действие про-слеживания: разворачивание являвания и исчезновения, которое по аналогии встречается с «темой» стихотворения: движением веера, прически, занавески, волны, золотым потоком фейерверка, дымком от сигареты. Именно в этом разворачивании по аналогии и состоит стихотворение как действительность Идеи. Отсюда вытекает следствие, каковое Малларме то принимает, то отвергает, чтобы

²⁹ Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 104.

сохранить «ясность» стихотворения — ясность облеченной в слова мысли. Это следствие — как раз-таки возможность того, что стихотворение может быть «высвобождено от любого приспособления писца», что оно может состоять в том, как именно ноги безграмотной танцовщицы передают, того не зная, грезе зрителя, который «слагает к ее ногам» цветок. Дело в том, что стихотворение происходит шагами, разворачивается тканью, переливается звуками, отражается на позолоте зала и преломляется на шелку пелерин.

Это как раз все те соскальзывания к исчезновению, все те утечки его послания, от которых хочет предохранить Малларме Бадью. И посему он подправляет текст поэта, дабы видоизменить его смысл. Обращаясь к своему двойнику, грезящему зрителю, Малларме показывал ему, как письмо шагов балерины соответствовало «обнаженности твоих понятий». Бадью преобразует это отношение аналогии-соответствия двух мыслей в метафору *просто* мысли «безотносительно к чему-либо, кроме себя самой»³⁰. Танец выражает, говорит он, обнаженность *просто* понятий — то есть уже не схему, присущую единичной «грезе» поэта-зрителя, как у Малларме, а минимальный тип чувственного существования вообще Идеи. Тем самым рассасывается определяющая подлинную «модерную» специфику эстетического режима искусства разнесенность *мимесиса* и *поэсиса*. Танец становится проявлением простой предрасположенности тел вбирать прохождение идеи. Тем самым на месте аналогии Малларме устанавливается иерархия художественных форм, удостоверяющая статус искусства — и прежде всего стихотворения — как производителя истин, которые воспитывают.

Для этого необходимо разгрузить маллармеанский корпус от всех тех вееров, почтовых адресов и стихотворений для конфетных оберток, которые так его отягчают³¹. И далее необходимо, чтобы композиция стихотворения была не прорисованной его строками кривой, а протоколом о следовании, замене и записи его имен. Нужно, наконец, поместить маллармеанское стихотворение под юрисдикцию двойного утверждения, которое одновременно удостоверяет неуничтожимую самостоятельность стихотворения и потребность в философии, чтобы «рас-

³⁰ Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 105.

³¹ См.: Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance*, Bertrand Marchal (éd.), Paris: Gallimard, coll. «Poésie», 1996.

познать его истины». Такова постулируемая Бадью двойная аксиома: во-первых, стихотворение неким нерефлексивным образом осмысляет само себя. В силу нерефлексивности такое осмысление исключает любое стихотворение о стихотворении. Но поскольку это все же осмысление, оно отвергает вмешательство философии, которая могла бы подсказать мысль. Во-вторых, мыслительная операция стихотворения состоит как раз в *изъятии* своей собственной мысли, что порождает философскую задачу распознавания изымаемых при этом истин. Вторая аксиома резервирует, таким образом, осмысление стихотворения за философией, которую первая весьма кстати обезопасила от какой бы то ни было конкуренции.

Но что же в точности тем самым *распознается*, то есть в конечном счете *именуется*? Это всегда статус стихотворения как утверждения и вместе с тем как метафоризации пришествия Идеи. Если танец назван Бадью метафорой мысли, проявлением способности тел на истину, можно сказать, что таков для него общий статус проявлений искусства — символизировать прохождение идеи, демонстрировать, что для этого подходит тело, что место может ее вобрать, коллектив может быть ею охвачен. Бадью, таким образом, подхватывает на свой лад гегелевскую схему символического искусства. Как и Гегель, он распределяет искусства согласно их восходящей к слову силе. У Гегеля первостепенно порывом к небу, была архитектура. У Бадью ту же роль выполняет танец, чьи элевации показывают, что в теле может быть заложена мысль. Эту задачу, показывая, что земля может стать воздухом, осуществляет танец. Но для Бадью это начальное искусство не может быть немым языком, оно уже должно быть высказыванием. Превращение земли в воздух есть *именование земли*³². Здесь необходимо слышать двойное значение этого слова. Движение, которое возвышает землю, называя ее, позволяет танцу возвыситься среди искусств, номинироваться в разряд искусства, пусть даже и на самую нижнюю ступень лестницы, на вершине которой, как надписание имени, интро-

д «Да, танец — это всякий раз новое имя, которое дает земле тело» (Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 111). Было бы интересно сопоставить это именование земли с тем, что думает по поводу поэмы Хайдеггер.

Для этого нужно прикрепить стихотворение к утверждению имени, избавив его слова от участи обращения между окаменелостями и иероглифами, между сонмами блаженных и движением веера, между дурацкими картинами и народной песней, на которое его беспрестанно выводил эстетический режим стихотворения, от Новалиса и до Пруста, или же от Бальзака до Малларме и Рембо, проводя его одним махом через музыку, живопись и танец, а заодно и через типографику, декоративные искусства и пиротехнику. Бадью сводит стихотворение к платоновскому строю логоса. Он превращает этот логос в подходящую, чтобы пробудить смелость в мысли как таковой, максиму. Тем самым стихотворение становится для мысли ориентацией, а нам известна склонность Бадью к подобным максимам, которые он извлекает из стихотворений, придавая им общую значимость, например: «Мы тебя утверждаем, о мотод» (Рембо), или: «На несостоятельность опереться» (Пессоа)*. Но он тогда же исключает, что стихотворение для ориентации мысли самодостаточно. Именно на философию, стало быть, выпадает распознать подсказанные стихотворением ориентации. Отсюда следует, что запись имени и изречение максимы выдвигаются как результат стихотворения-формы. Эта форма должна, таким образом, быть сведена к раскладу именованной, и именно этот-то расклад и выдвигается как та мысль, которую изъясло стихотворение. По всем канонам альтиуссеррианской логики, на помощь призывается философия, дабы распознать обращенные стихотворением в загадку истины, пусть даже ей приходится таинственным образом обрести при этом свои собственные, те, лишенной которых она себя считала. Именно так он убеждается, что «долг» «семейства ирисовых» («Проза для Дезэссента») — не что иное, как «долг мысли», что долг мысли — «решать вплоть до неразрешимого» и что именно это требование решения о неразрешимом проигрывается в вопросе, разбилась ли у берега пакетбот или пена свидетельствует всего лишь о бегстве турены, приплывавшей посмеяться над нашей бородой («Умолкнув с тучей высоты...»)³³. Маллармеанское стихотворение, и без того будучи метафорой поэмы, вдруг становится у Бадью аллегорией вообще собы-

* В действительности эти неоднократно цитируемые Бадью строки (см., например: Ален Бадью, *Манифест философии*. СПб.: Машина, 2003, с. 42) принадлежат Паулю Целану.

²³ См.: Alain Badiou, *Conditions*, Paris: Le Seuil, 1992, p. 108 sq.

тия и смелости мысли, которая поддерживает его переживание. В таком случае все стихотворения гласят одно и то же. Каждое сопоставимо с любым другим и готово прогнуться под той же демонстрацией, примириться с той же задачей выговориться дважды, дважды рассказать об одном и том же событии Идеи — как утвердительная максима и как изымаемая загадка.

Стихотворение оказывается

Стихотворение оказывается тогда собственно *мимесисом* Идей, свершая одновременно и платоновское этическое предназначение утверждения, и гегелевское эстетическое предназначение сокрытия мысли. Это двойное выговаривание позволяет одновременно отстранить стихотворение — а стало быть, мысль вместе с ее смелостью — от романтического влипания в гумус окаменелостей, и от символического рассеивания движениями веера. Бадью якобы избавляет стихотворение от участи быть «стихотворением о стихотворении», а философию — быть философией стихотворения. Но избавляет только по видимости. Ибо в его анализе загадка сводится к метафоре, в которой философия узнает в изображении «мысль стихотворения», мысль о событии истины, каковую она обнаруживает сказанной стихотворением дважды: в утверждении максимы и в прозрачности метафоры, отделяемых друг от друга чересчур мелким, без конца преступаемым ручейком. Увязывание — он скажет: шов — философии с поэмой производится в таком случае самим от нее отказом. Поэма говорит только то, чего от нее хочет — и притворяется, будто открыла это в изумлении поэмой, — философия. Это отринутое увязывание, увязывание отрицанием — отнюдь не недосмотр. Просто Бадью только так может обеспечить необходимое и невозможное совпадение двух противоречивых требований: платоновски/антиплатоновского требования от стихотворения быть воспитателем смелости истины и модернистского требования автономии искусства.

Можно обобщить на всю его работу по поводу танца.

Можно обобщить на всю его систему то, что Бадью говорит нам по поводу танца. Формулируя принципы последнего, он подчеркивает, что речь идет не о танце «как таковом», не о его технике или истории, а о танце, «каким его принимает и привечает философия»³⁴. Для него истины танца имеют место только под крылом философии, то есть в увязывании танца и философии. Возразят, что это положение харак-

³⁴ Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 66.

¹⁰ Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 99.

терно именно для танца и что как раз-таки танец для Бадью — на самом деле не искусство. А философия-де может и должна здесь подвизаться, чтобы извлечь из движений тел знаки их природной предрасположенности к истине. Но мы можем подойти к проблеме и с другой стороны и немедленно задаться вопросом об этом «искусстве, которое не является искусством». Задумаемся, не выстроена ли характерная для Бадью классификация искусств таким образом, чтобы обеспечить непротрутое «достояние» искусства и чистоту каждого из искусств, прописывая увязывание искусства и того, что им не является, — будь то философия или убожество мира — непременно на границах. И задумаемся заодно, не со стороны ли этих границ распространяется напряжение, способное вернуть в повестку дня резюмируемое термином «анэстетика» увязывание платонизма и модернизма. Система искусств в действительности предстает у Бадью крепостью, тщательно охраняемой теми, кого она выставила у ворот — у ее ворот, — теми, кто влачит на себе все невзгоды неискусства и двусмысленности увязывания, предохраняя тем самым пустоту центральной площади, где на троне восседает девственная чистота стихотворения. Но эти темные приграничные сделки, возможно, дают повод новому столкновению мысли Бадью с модернистской вульгатой.

с модернистской вульгатой.

Как мы видели, это напряжение ошутимо в его посвященных танцу анализах. С одной стороны, философское «прибежище», дарованное танцу, является способом пройти разделительным железом по самым недрам маллармеанской аналогии между танцем и стихотворением. Но в то же время так заявленное увязывание «движений» одного из искусств с философскими «понятиями» возвращает на повестку дня всю систему отрицания. Она делает поворот вокруг «центра» и заставляет снова учесть эстетическое увязывание художественной продукции и форм художественной мысли. Концепции, которые Бадью прибавил в последнее время к своей системе, идет ли речь об общем понятии *конфигурации* в применении к осмыслению художественного субъекта или о специфическом понятии *загрязнения*, прилагодном к кино, оказываются вместе с тем и способами вернуться к характерным для модернистской мысли противоположностям. Понятие конфигурации, введенное поначалу в связи с кино, навязывает также и перерасстановку отношений между стихотворением и его мыслью, возвращение в повестку дня «событийной» теории стихотворения. Примечательно, что

первый пример конфигурации/субъекта, предлагаемый «Малым учебником анэстетики», — это «трагедия», каковую он представляет инципированной событием под названием «Эсхил» и достигающей своего насыщения у Еврипида. Эта поэтическая конфигурация, безусловно, есть конфигурация увязывания: это именно та «греческая трагедия», которую философия — от Шеллинга до Ницше и Хайдеггера — взяла под крыло своих концепций, греческая трагедия как философская концепция — а также и как первичная материя искусства модерна, именуемого «постановкой».

Но самый показательный пример этой путаницы модернистских противоположностей касается кино и его «нечистоты». Кино командуется Бадью в те стражи границ между искусством и неискусством, о котором я говорил выше, и играет здесь роль своего рода привратника/вышибалы/фильтра. Для Бадью оно к тому же еще и специфический свидетель некоего кризиса, или, в его терминах, насыщения модернистской парадигмы размежевания искусства и неискусства. Имели место, говорит он, две великие эпохи кинематографа, изобразительная голливудская эпоха и эпоха киномодерна — антиповествовательная, антиизобразительное кино, которому сегодня приходит на смену третья эпоха, когда художественный характер фильма не предписывается никакой четко очерченной парадигмы. Можно было бы поспорить по поводу этой периодизации, так как простой разрыв между *мимесисом* и *антимимесисом* затемняет исходную антиизобразительную парадигму, под которой кино еще до его голливудской стандартизации объявило себя искусством: парадигму прямого присутствия Идеи в движении тел и образов, почерпнутую ее теоретиками у Малларме и танца. Можно также возразить, что отчетливые парадигмы, как и «великие повествования», видятся ретроспективно и скрывают за собой игры противоположных парадигм, придававшие действительный характер динамизму искусства XX века. Бадью просто-напросто описывает нам то, что прочие назвали бы эпохой постмодернизма в кинематографии (а «постмодернизм» есть не что иное, как разочарованная констатация несостоятельности модернистской парадигмы с точки зрения реальности эстетических смесей). Но интересен молчаливый возврат к самому разделению на изобразительную и антиизобразительную эпохи, который обязывает проделать эта диагностика, утверждая, что кино не зависит от внутренних разделений искусства, поскольку не является, на самом

деле, искусством или, по крайней мере, является совершенно особенным искусством: искусством нечистым, искусством загрязненным, искусством смеси вообще, тем, что получилось из смешивания других искусств (романа, музыки, живописи, театра). С одной стороны, он подхватывает тем самым тезис Андре Базена³⁵, с другой — ставит его ребром. Кино не только смешано для него из других искусств, для кино характерна задача их *загрязнить*.

Это положение о недостойности «достояния» кино — весьма своеобразная форма исключения нечистого, то есть, на деле, эстетики как режима искусства, режима неразличения искусства и искусств. Бадью поручает приграничному искусству сдерживать все эти «загрязнения», все эти соскальзывания, которые — с тех пор как Малларме и иже с ним установил их мыслительную программу — охватили весь художественный лагерь, спутав границы между демонстрацией речи и танцем или цирком, между живописью и скульптурой, фотографией или искусством световых проекций. Понятно, что у кинематографического «загрязнения» много предшественников. Сначала это была опера, изобретенная как реставрация греческой трагедии, прежде чем стать всеобъемлющим произведением искусства или ссудить свое имя *мыльной опере*. Затем им стали те «загрязнения» драматического искусства — монтаж текстов и монтаж пратикаблей, боксерский ринг, цирковая арена, символистская и биомеханическая хореография, — посредством которых театр (под этим именем или под именем постановки) заявил о себе как о самостоятельном искусстве. Эти «загрязнения» сами составили территорию, на которой сложилось немало монтажных, игровых и визуальных кинематографических схем. Чтобы отвести нечистому приграничное место, Бадью должен отсекал одно от другого в недрах всех этих смешанных раскладов. Должен исключить их из театра, чтобы превратить последний в чистое «место» для «формулы», а постановку — в ненадежную эфемеризацию, посредством которой присутствующее в тексте вечное Идеи становится коллективным призывом к невыявленной смелости. Должен сосредоточить загрязненность в области кинематографии. И по-сему он признает определяющую для того эстетического режима искусств, только благодаря которому и существует своеобразие искусства,

³⁵ André Bazin, «Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation», in: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Le Cerf, 1997, p. 81—106.

нечистоту — или смешение — лишь для того, чтобы тут же оттеснить ее на края искусства.

Та же ставка присутствует и в другой функции, которую Бадью предписывает нечистому искусству кино: очистить то, что может быть очищено в искусстве. «Формальное» загрязнение других искусств, согласно ему, в действительности является средством, при помощи которого кино очищает свою собственную нечистоту: тем самым оно очищает любую изобразительность, все стереотипы составляющей ее первичную материю визуальности. Так понимаемое кино делится надвое: оно является искусством, поскольку очищает визуальные стереотипы, составляющие его как зрелище в смысле Ги Дебора, как форму торговли образами и циркуляции социальных стереотипов визуальности — сегодня, к примеру, стереотипов порнографии, скорости, катастрофы или виртуальности. Но тем самым оно проводит и вообще чистку неискусства: устанавливает границу и ее прохождение, фильтруя то, что из не-искусства может перейти в искусство.

Здесь Бадью вновь сталкивается с общим законом эстетического режима искусств, но признает его только в кинематографической форме и пытается оттеснить к границам искусства. То, что он говорит о кино, с таким же успехом можно отнести и к литературе — которую Бадью, будучи теоретиком, признает только под именем поэмы. Ибо литература, понимаемая в определяющей ее нечистоте, послужила поводом для образцового процесса переговоров о неразличимой и постоянно перечерчиваемой границе между искусством и неискусством. В связи с кинематографической нечистотой Бадью делает намек на те «дурацкие картины», в которых Рембо искал золото новой поэмы. Но с таким же успехом можно вспомнить и о Бальзаке, и о том, как он «загрязняет» изящное течение повествовательной прозы, привнося в нее «загрязнение» живописи, выводя рассказ из жанрового портрета в голландской манере, о центральной роли которого в эстетическом увязывании мысли и образа нам известно от Гегеля и уже с ним. Известно также, что загрязнение прозы живописью и живописи прозой служит у Бальзака процессу «очищения» на самой грани неразличимости, который наряду со стереотипами романа-фельетона заново прорабатывает и располагает также стереотипы того типа иллюстрируемой «Физиологиями» его эпохи воображаемой визуальности, того представления, каковое составило о себе и о распределении типов, его составляющих, об-

щество. Двойственность кино как искусства и неискусства, загрязнителя и очистителя, на самом деле, вписывается в долгую историю обменов между искусством и неискусством, определившую эстетический режим искусства. Стремясь от нее защититься, *анэстетика*, возможно, начала тем самым новый диалог с эстетикой. Она возвращает на сцену, если не в повестку дня, операции, которыми хотела было отвести логику эстетического режима искусств.

Анэстетика тогда предстает перед нами как нарицательное имя, омонимичное и двусмысленное имя трех процессов, в которых модернистский платонизм Бадью сталкивается с двусмысленностями омонимии искусства. *Анэстетика*, прежде всего, именует операции по сокрытию, операции по рассеиванию логики эстетического режима искусств, посредством которых «платонизм множественного» складывается как мысль об искусстве. Она именует те операции, которыми Бадью хочет вырвать «истины» искусства — то есть поэмы — из неразборчивости метаморфного универсума, в котором эстетический режим завязывает в узел художественные формы, формы жизни и формы художественной мысли. Во-вторых, *анэстетика* указывает на вывернутую необходимость, следуя которой, линии разделения, растождествляющие платонизм истин с платонизмом эстетическим, начинают совпадать с другими, способными, как надеется модернизм, очертить «достояние искусства» наперекор его эстетическому неразличению; на тот способ, которым платоновская несамостоятельность искусства подлаживается под модернистскую догму его автономии. Возможно, *анэстетика* обозначает и третий процесс, каковой завершает и возвращает на повестку дня два первых. Она обозначает движение, которым предписание мест в искусстве, еще-не-искусство и искусстве/неискусстве писание мест в искусстве, еще-не-искусство, и разгораживает им основа запускает в ход то, чему оно послужило, и разгораживает им рожденное, заново увязывая искусство с неискусством и дискурсом об искусстве. *Анэстетика* тогда уже не была бы просто-напросто перыводом на язык Бадью антиэстетических свершений модернизма, она могла бы стать именем нового запуска «достояния» искусства и омонимии искусства. Наперекор антиэстетическому озлоблению и постмодернистскому вздору тут было бы место и время вернуть в повестку дня модернистское завязывание у Бадью художественной мысли, пересмотреть ложные очевидности идентификации искусства и его омонимии.

Однако не похоже, что анэстетика, как ее понимает Бадью, дается по этому пути. «Манифест аффирмативизма*», представляющий сегодняшний синтез его видения искусства, показывает, что он в основном озабочен тем, чтобы подтвердить подчинение «достояния искусства» тому воспитательному видению, которым он его наделяет. На этом пути анэстетика не может не встретиться с главенствующей антиномией модернизма. Эту антиномию очень просто сформулировать: чем больший упор делается на достояние искусства, тем ближе ты оказываешься к тому, чтобы уподобить это «достояние» опыту радикальной разнородности с ее конечной моделью — шоком от встречи с Богом, который выбивает Павла из седла и говорит с Моисеем из грозовой тучи. «Искусство, которое есть и которое наступает, должно быть так же надежно связано, как доказательство теоремы, столь же поразительно, как наступление ночи, и возвышенно, как звезда», утверждает «Манифест»³⁶. В этой формуле указывает на самую сердцевину проблематики Бадью — двойное преобразование революционного разрыва в лакановскую встречу с ликом Горгоны и встречи с Горгоной в платоновский призыв к Идее. Чтобы постулировать тождественность искусства, которое есть, с искусством, которое должно быть, необходимо превратить искусство в чистый опыт императива, продиктованного грозной встречей с Другим. В этом пункте подтверждаемый анэстетикой платоновский чекан Идеи согласен с призываемым эстетикой возвышенного единоначалием Другого. И то и другое отгораживает искусство от эстетики лишь для того, чтобы склонить его к этическому неразличению³⁷.

* От французского *affirmer*, утверждать.

³⁶ Alain Badiou, *Circonstances II*, Paris: Léo Scheer, coll. «Lignes», 2004, p. 103. (Первый, написанный в более полемическом духе вариант был опубликован под названием «Эскиз к первому манифесту аффирмативизма» в сборнике: Ciro Giordano Bruni (éd.), *Utopia 3. La Question de l'art au troisième millénaire*, Paris: GERMS, 2002.)

³⁷ Первая версия этого текста была представлена на посвященном мысли Алена Бадью colloquium, организованном в октябре 1999 года в Бордо, и опубликована в его материалах, изданных Шарлем Рамоном [Charles Ramond] под заглавием: Alain Badiou, *Penser le multiple*, Paris: L'Harmattan, 2002.

ЛИОТАР И ЭСТЕТИКА ВОЗВЫШЕННОГО: КАНТ В ОБРАТНОМ ПРОЧТЕНИИ

«На протяжении целого века основной ставкой искусств является уже не прекрасное, а нечто восходящее к возвышенному»³⁸. Этой краткой фразой можно резюмировать посыл многочисленных текстов, которые Жан-Франсуа Лиотар посвятил в своем «Бесчеловечном» искусству, авангардам и их становлению. Она осуществляет радикальную дискриминацию в недрах кантовской «Критики способности суждения». С одной стороны, эстетика прекрасного так и держалась бы себе в классическом универсуме суждений вкуса и идеала Прекрасного. Но возникновение новой публики, публики выставок и салонов, разноты не знающей о художественных правилах и принципах вкуса, разрушит на деле всякое законоположение этого универсума, обязывая кантовскую критику разработать ряд концептуальных монстров: всеобщность без понятия, целесообразность без цели и свободное от всякого интереса удовольствие. С другой стороны, эстетика возвышенного отдает отчет о разрыве между чувственной материальностью искусства и законом понятия. Она вполне адекватно фиксирует задачу живописного и музыкального авангардов: свидетельствовать о том, что имеет место непредставимое. Этой негативной задаче искусства Лиотар противопоставляет позитивистский нигилизм эстетики, которая под именем культуры находит удовольствие в пришедших в упадок идеалах цивилизации. Борьба эстетического нигилизма прекрасного со свидетельствующим о возвышенном искусством иллюстрируется для него в формах такой живописи, как трансавангардизм или неоэкспрессионизм, которые возвращаются к фигуративности или смешивают фигуративные и абстрактные мотивы.

Отсылка к кантовскому возвышенному с самого начала ставит одну проблему. С точки зрения Канта, само представление об искусстве возвышенного кажется противоречивым. Возвышенное не испытывает порождения художественной практики. Даже когда оно испытывается перед собором Святого Петра в Риме или перед египетскими пирамидами, чувство возвышенного обращено не на произведение Микеланд-

³⁸ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris: Galilée, 1988, p. 147.

жело или египетского архитектора — оно просто отражает неспособность воображения охватить монумент в его целостности. Эта неспособность воображения представить разуму какую-то целокупность, как и его бессилие перед разбушевавшейся природой, заставляет нас перейти из вотчины эстетики в вотчину морали. Она является знаком, который напоминает разуму о его собственной превосходящей природу силе и его законодательном предназначении в сверхчувственном строе. Как же тогда осмыслить возвышенное искусство? Как определить в качестве характеристики того или иного искусства то, что отмечает выход за пределы художественной вотчины, вступление в этический универсум?

Лиотар, безусловно, не проходит мимо этой проблемы, но ставит ее только для того, чтобы лучше снять. «Возвышенное, — говорит он, — есть не что иное, как жертвенное провозглашение этического в эстетическом поле»³⁹. И выводит из этого вопрос: «Что же такое [отдельное] искусство, живопись или музыка, искусство, а не моральная практика, в рамках такой катастрофы?»⁴⁰ Надо будет вернуться к таким терминам, как «жертва» и «катастрофа», но первым делом необходимо отметить присущий формулировке данной проблемы оборот. Следовало бы ожидать вопроса: возможно ли искусство, подпадающее под категорию возвышенного? Лиотар ставит вместо него другой: *какое* подпадающее под эту категорию искусство возможно? Каковы свойства возвышенного искусства как «искусства катастрофы»? Поставленный вопрос оказывается забежавшим вперед ответом, и ответ этот наперед материализует представление об искусстве возвышенного.

Несомненно, само по себе преобразование возвышенного чувства в художественную форму совсем не ново. Субстанцию свойства искусства кантовскому возвышенному придал еще Гегель. Он не только определил возвышенное искусство, он превратил диспропорцию между способностью к чувственному представлению и идеей в принцип того, что он более общим образом называет символическим искусством: искусство, идее которого не удастся достаточно определиться, чтобы адекватно передаться в чувственной материальности. Но возвышенное расхождение остается у него близким к кантовскому оригиналу. Это расхождение между «способностями», расхождение в идее, которое художник пы-

³⁹ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, op. cit., p. 149.
⁴⁰ Ibid., p. 150.

гается передать в словах или камне. Именно здесь лиотаровское возвышенное отходит от своих предшественников. Искусству прекрасного, которое налагало на материю форму, противостоит искусство возвышенного, работа которого состоит в том, чтобы приблизиться к материи, «приблизиться к присутствию, не прибегая к средствам представления»⁴¹. Речь, таким образом, идет о том, чтобы встретить лицом к лицу саму инаковость чувственной материи. Но как осмыслить эту инаковость? Лиотар наделяет ее двумя характерными чертами. Во-первых, материя есть чистое различие. Под этим следует понимать понятийно необусловленное различие, такое как тембр или оттенок, своеобразие которого противостоит играм различий и обусловленностей, правящим в музыкальной композиции и цветовых гармониях. Между тем Лиотар дает этому неустрашимому материальному различию неожиданное имя: он называет его «нематериальностью».

Эта «нематериальная материя» по-своему напоминает нам воспоминания. Она напоминает магистральную тему, которая проходит сквозь художественную мысль между символистской и футуристской эпохами: материю, ставшую чистой энергией, подобную нематериальной силе мысли; свет Идеи, смешавшийся с нематериальным блеском электричества. Она также вызывает в памяти упор феноменологии на зарницах *имеет место*, на незримом событии явления в присутствии. Но у анализа Лиотара куда более своеобразная цель. Он стремится перенести в материальное событие те свойства, которые Кант даровал форме. Так, форма в кантовской «Аналитике прекрасного» характеризовалась своей недоступностью. Эстетическое суждение соотносилось с формой, каковая уже не была понятийной формой, навязывающей свое единство различию чувства. Прекрасное являлось таковым, поскольку не было ни объектом познания, подчиняющим разум анархии чувств. Это закону, ни объектом желания, подчиняющим разум анархии чувств. Это ни... ни..., эта недоступность формы для познавательной способности, как и для способности желать, позволяла субъекту испытать в свободной игре способностей новую форму самостоятельности.

Того же статуса требует Лиотар для тембра или цвета. Как известно, именно они представляли для Канта проблему: как определить, восходит ли доставляемое ими удовольствие к чистой чувственной прият-

⁴¹ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, op. cit., p. 151.

ности, порожденной колебаниями в наших чувствах, или зависит от формального восприятия их регулярности? Лиотаровский анализ представляется радикальным ответом на это затруднение. Он просто-напросто требует от тембра и цвета недоступности эстетической формы. Самостоятельностью, испытываемую кантовским субъектом перед свободной формой, Лиотар помещает в само событие чувственного ощущения. Это перемещение первым делом способно напомнить о той настойчивости, с которой модернистская вульгата противопоставляет своеособое чувственное присутствие изображению-представлению. Материя становится тогда своеобразным качеством «фактуры кожи или древесины, благоухания аромата, вкуса выделений или плоти, так же как тембра или оттенка». Однако очень быстро выясняется, что ничего из этого не выходит. «Все эти термины взаимозаменяемы, говорит нам Лиотар, все они обозначают событие страсти, претерпевания, к которому ум окажется не готов, который его сдвинет и от которого у него сохранится только ощущение — тревога и ликование — смутного долга»⁴². Такова вторая характерная черта материи: отнюдь не ее чувственное своеобразие, а ее способность навязать претерпевание. Ее «нематериальность» не укоренена ни в каком частном чувственном качестве. Она коренится единственно в том, что у них всех общее: все являются «событием страсти». Характерное качество тембра или оттенка, фактуры кожи или благоухания аромата безразлично. В счет только их общая способность — способность «сдвинуть» ум, посадить его в долги.

Если первая характерная черта материи, ее нематериальность, была позаимствована Лиотаром из кантовской аналитики прекрасного, вторая, очевидно, происходит из аналитики возвышенного. Наделив тембр или оттенок самостоятельностью формы, Лиотар наделяет их затем разрывной силой бесформенного, характерным для опыта возвышенного раздраем. *Айстетон* оказывается тогда двумя в одном. Он — чистая материальность и знак. Чистая страсть чувственного события является в то же время знаком некоей дающей через него о себе знать реальности. Музыкальный тембр или оттенок цвета играют ту роль, которую Кант оставлял за пирамидами и разбушевавшимся океаном. Они дают знать о неспособности ума завладеть объектом. Но логика этой невозможности диаметрально противоположна той, что была у Канта.

⁴² Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, op. cit., p. 153.

У того бессильным совладать с формой или исключительной чувственной силой, с которой приходится сталкиваться, оказывалось воображение. Оно не могло предложить уму представление всего того, чего тот от него требовал. «Величайшая чувственная способность» выдавала тем самым свое бессилие придать Идеям разума чувственную форму. Но тем самым она двояко доказывала силу разума: тот мог пересечь пределы чувственного опыта и потребовать от воображения того, что оно не в силах сделать. Испытанная чувственной способностью субъекта неспособность свидетельствовала о присутствии в нем «неограниченной способности»⁴³. Расстройство воображения открывало уму его сверхчувственное призвание. И это откровение вело от самостоятельности свободной эстетической игры способностей к высшей самостоятельности: самостоятельности законополагающего ума в сверхчувственном строе морали.

Лиотар переворачивает эту логику в точности наоборот. Испытываемое в опыте возвышенного бессилие — это бессилие разума, каковой испытывает при сем свою неспособность «приблизиться к материи», то есть совладать с чувственным «событием» зависимости. Вот чему учит возвышенный опыт: «Душа начинает существовать в подчинении у чувственного, подвергаясь насилию, униженная. Эстетическим условием служит рабское следование *айстетону*, иначе это анестезия, бесчувствие. Либо пробужденная удивлением перед другой, либо уничтоженная... она остается зажатой между ужасом угрожающей ей смерти и отвращением перед своим рабским существованием»⁴⁴. Но нужно правильно понимать, что это не единственное из накладываемых чувственных ограничений. Как и у Канта, чувственный опыт возвышенного является знаком чего-то другого. Он вводит отношение субъекта к закону. У Канта слабость воображения вводит в закон самостоятельности. У Лиотара логика в точности обратная: рабское следование *айстетону* означает рабское следование закону инаковости. Чувственная страсть есть опыт некоего «долга». Этический опыт есть

⁴³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. A. Philonenko. Paris: Vrin, 1979, p. 97—98.

⁴⁴ Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*. Paris: Galilée, 1993, p. 205—206. [Цит. по рус. пер.: Жан-Франсуа Лиотар, «Anima minima», в кн.: Жак Рансьер, *Эстетическое бессознательное*. СПб.: Machina, 2004, с. 94.]

порабощение без апелляции к закону Другого. Он свидетельствует о рабстве мысли по отношению к некоей внутренней — и предшествующей ему — силе, с которой тот тщетно пытается совладать.

Было бы бессмысленно заключать из этого, что Лиотар плохо читал или неверно понял Канта. Куда разумнее задаться вопросом, почему он его так читает. Но прежде всего, просто спросим себя: зачем ему нужен Кант? Зачем пускаться на поиски в кантовских текстах того, что там так маловероятно обнаружить: теории художественного авангарда, возложенной на этот авангард задачи засвидетельствовать беспомощное состояние субъекта, представление о моральном законе как законе неавтономии? Таков в действительности парадокс, представляемый лиотаровской теорией возвышенного. Она вписывается в продолжение модернистской традиции, каковая поручала авангарду предохранять художественную новизну от любого возвращения назад к пройденным формулам, от любого компромиса с формами рыночной эстетизации. И в 1980-е годы задача авангарда состояла для Лиотара в отказе от эклектизма новых живописных тенденций, смешивающих на одном холсте абстрактные и фигуративные мотивы. Но основывает эту усвоенную авангардами задачу представление об искусстве, заставляющее его свидетельствовать о незапамятной зависимости ума от той несомняемой силы, которую Лиотар вслед за Лаканом называет «Вещью».

Как осмыслить эту парадоксальную смычку между продвижением вперед художественной революции, исключающим любой возврат к старым формам, и возложенным на искусство долгом свидетельствовать о незапамятном и непреходящем рабстве? Чтобы понять ее логику, необходимо войти в детали лиотаровской аргументации, направленной против одной из тех живописных форм, что без зазрения совести смешивают фигуративные и абстрактные мотивы, — трансавангардизма: «Смешение на одной и той же поверхности нео- или гиперреалистических мотивов с мотивами лирическими и концептуальными означает, что все стоит друг друга, поскольку все с успехом потребляется. Это попытка насадить и утвердить некий новый "вкус". Вкус этот — никакой не вкус. Эклектизм просто-напросто склоняет к привычкам читателей журналов, к запросам потребителей стандартных промышленных образов, склоняет к духу клиента супермаркета. Подобный постмодернизм, оказывая при посредничестве критиков, директоров галерей и коллекцио-

неров сильное давление на художников, состоит в выравнивании живописных поисков по фактическому состоянию "культуры", в снятии с художников ответственности в вопросе о непредставимом. Между тем только этот вопрос, на мой взгляд, и достоин того, что стоит на кону в жизни и мысли грядущего века»⁴⁵.

Что же позволяет определить, что какой-то вкус вкусом не является? Лиотар дает следующий ответ: если это все же вкус, исторический долг искусства и задачи нашей собственной мысли на грядущее столетие утрачены. Короче говоря, это не вкус, потому что это не должно быть вкусом. Форму довода легко узнать. Она напрямую восходит к Адорно. Лиотаровская полемика против живописного эклектизма в точности подхватывает полемику Адорно против эклектизма музыкального, и его фразы вторят фразам из «Философии новой музыки», посвященным уменьшенному септаккорду, который уже невыносим для музыкально развитого уха, «если здесь нет обмана». Провозглашая невозможность смешивания на одном полотне абстрактного и фигуративного, Лиотар следует традиции того марксизма, который (в частности, у Адорно и Клемента Гринберга) связал радикальную автономию искусства с обещанием политического и социального освобождения. Мы уже видели, как эта традиция постоянно защищала от общепринятого противопоставления ангажированного искусства и искусства ради искусства другое представление о политичности искусства: искусство политично, только если оно не более чем искусство. И оно не более чем искусство, только если производит объекты, и по своей чувственной фактуре, и по способу восприятия радикально отличающиеся от статуса объектов потребления.

Именно для осмысления этой разницы в чувственном статусе и оказывается необходимым прибегнуть к Канту. Прекрасное, утверждал он, должно быть в равной степени отделено от блага, каковое состоит в ведении понятия, и от приятного, состоящего в ведении ощущения. Художественные произведения, утверждают в свою очередь Адорно и Лиотар, не должны быть приятными. Они должны быть недоступными для желаний, направленного на объекты потребления. Именно по причине этой недоступности они и производят специфичное благо. Искусство представляет собой практику диссенса. Именно благодаря этому дис-

⁴⁵ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, op. cit., p. 139.

сенсусу, а не служению какому-то делу, художественные произведения оказываются наделены присущим им качеством и связаны с внешним благом: грядущим освобождением (Адорно) или ответом на неотложные запросы века (Лиотар).

Но между Адорно и Лиотаром все переворачивается. У первого диссенсус звался «противоречием». Внутреннее противоречие — то, что противопоставляет художественную продукцию заправляющему рыночной эстетикой эклектизму. Оно наделяет произведение двойным свойством: способностью и отсутствием способности — способностью к самодостаточности, которая противостоит рыночной несамостоятельности, и отсутствием способности, недостаточностью, которая запрещает ему находить в этой самодостаточности удовольствие и заставляет его свидетельствовать об определяющем отчуждении, отделяющем работу от наслаждения. У Лиотара искусству поручено составить специфический чувственный мир, отделенный от мира, управляемого законом рынка. Но этот диссенсус зовется уже не противоречием — отныне он зовется «катастрофой», и катастрофа эта изначальна. Она свидетельствует об отчуждении, которое не имеет уже ничего общего с капиталистическим отделением удовольствия и наслаждения, а является просто на роду занной авангарда — бесконечно нести об этом память.

Таким образом, мы замечаем логику этого обратного прочтения, превращающего кантовское возвышенное в совместный принцип художественного авангарда и этического закона несамостоятельности. Но чтобы полностью уяснить его смысл, необходимо восстановить всю цепочку интерпретаций, последним звеном которой он является. Необходимо, в свою очередь, прочесть его как своего рода палимпсест, который возвращается в нем «политике». Анализ задачи искусства как записи шока от *айстетона* и самого этого шока как неизгладимого свидетельства некоего «рабского удела» предстает тогда в точности зеркальным отражением обещания новой свободы, которую прозрел Шиллер в ожидании «эстетического состояния».

«Письма об эстетическом воспитании человека» действительно поместили в самый центр своего анализа двойное отрицание, характеризующее кантовское эстетическое суждение. Это суждение не подчиняется ни закону рассудка, накладываемому на чувственный опыт

свои понятийные определения, ни закону чувства, навязываемому объекту желания. Эстетический опыт подвешивает одновременно оба этих закона и, следовательно, подвешивает властные отношения, которые в обычной ситуации структурируют опыт познающего, действующего или желающего субъекта. Это означает, что для Шиллера «согласие» способностей в эстетическом опыте не является той старинной гармонией формы и материи, какую видит в нем Лиотар. Напротив, оно является разрывом с этим старинным согласием в форме господства. Уже в самом себе «свободное согласие» рассудка и воображения оказывается несогласием, или диссенсусом. В поисках несогласия мысли и чувственного — или игры притяжения и отталкивания, на которой основывается современная радикальность искусства, — не обязательно обращаться к возвышенному опыту величия, мощи или страха. Опыт красоты, того *ни... ни...*, в недрах которого схватывает его кантовское эстетическое суждение, уже характеризуется *double bind** притяжения и отталкивания. Он уже является собой напряжение противоположных терминов — обаяния, которое привлекает, и уважения, которое отдаляет. Свободная видимость статуи, говорит Шиллер, искушает нас своим обаянием и в то же время отпугивает всем величием своей самоудовлетворенности. И это движение противоположных сил повергает нас в состояние наивысшего покоя и в то же время наивысшего движения⁴⁶. И тогда нет никакого разрыва между эстетикой прекрасного и эстетикой возвышенного. Уже в самом сердце эстетического согласия и покоя лежит диссенсус, разрыв определенного согласия между мыслью и чувственным.

Именно это совпадение согласия и несогласия и позволяет Шиллеру придать «эстетическому состоянию» политическое значение, выходящее за рамки простого обещания социального усреднения, включенного в кантовское *общее чувство*, которое должно было объединить утонченность элиты с природной непосредственностью простого люда⁴⁷. Для него эстетическое общее чувство является диссенсуальным общим чувством. Он не довольствуется сближением далеко разнесенных классов, он возвращает на повестку дня основывающее эту

* двойной (обоюдный) захват (англ.): патовое сочетание двух несовместимых требований.

⁴⁶ Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, op. cit., p. 209.

⁴⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 177.

разнесенность разделение чувственного. Почему статуя богини нас одновременно привлекает и отдаляет? Потому что обнаруживает тот божественный характер, каковой, говорит Шиллер, являет также и полноту человеческого: она не работает, она играет. Она не поддается и не сопротивляется. Она свободна от пут и приказаний, и повиновения. Между тем это состояние гармонии явственно противостоит другому, тому, что правит человеческими обществами и ставит каждого на его место, отделяя тех, кто отдает приказания, от тех, кто им повинуются, проводящих время в праздности от проводящих его за работой, людей изысканной культуры от людей совершенно заурядных. Диссенсуальное общее чувство эстетического опыта противостоит не только консенсусу традиционного строя, но и тому консенсусу, навязать который пыталась Французская революция. Революция хотела перевернуть старый строй господства, но воспроизвела старую логику навязывающего себя пассивной материи активного разума. Зато зависание власти, присущее эстетическому состоянию *ни... ни...*, возмещает совершенно новую революцию: революцию форм чувственного существования вместо простого ниспровержения форм Государства; революцию, становящуюся уже не перемещением власти, а нейтрализацией самих форм, в которых власти вершатся, свергают других и оказываются свергнуты сами. Эстетическая свободная игра — или нейтрализация — определяет небывалый тип опыта, несущий новую форму чувственной универсальности и равенства.

Напряжение, которое одушевляет эстетику Адорно и лиотаровскую антиэстетику возвышенного, станет вполне вразумительным, только если вернуть его к этой первичной сцене, где самостоятельность искусства и обещание освобожденного человечества вместе основываются на опыте некоего исключительного средоточия чувств, в котором снимаются заправляющие прочими формами чувственного опыта противоположности активности и пассивности или формы и материи. Его следует понимать в непрерывности того *double bind*, который помещен Шиллером в самый центр кантовской гармонии способностей. Именно этот-то *double bind* и позволяет преобразовать кантовское усреднение общедаря ему эстетическая «свободная игра» перестает быть посредником между высокой культурой и простой природой или этапом в открытии моральным субъектом самого себя. Она становится принципом новой

свободы, способной выйти за рамки антиномий свободы политической, короче говоря, становится принципом политики или, точнее, метаполитики, противопоставляя революцию форм обжитого чувственного мира ниспровержению государственных форм.

Противоречие, лежащее в самом сердце адорнианской эстетики, и «катастрофу», востребованную эстетикой лиотаровской, следует понимать как изводы этой эстетической метаполитики. Они суть окончательные формы, принятые начальным напряжением, унаследованным от представления об «эстетическом воспитании человека»: напряжением между присущим эстетическому состоянию зависанием активности и активностью самовоспитания, которое должно выполнить его обещания; между *инаковостью* этого опыта и *самостью* этого воспитания; между *самодостаточностью* свободной видимости и движением самоосвобождения нового человечества, которое хочет вырвать видимость у этой самодостаточности, чтобы превратить ее в реальность. Первичная шиллеровская сцена уже содержит противоречие. Инаковость самодостаточной каменной глыбы по отношению к статуе обещает противоположность тому, чем она является. Она обещает раздробленному разделением труда, занятий и сословий человечеству грядущее сообщество, в котором уже не останется инаковости в эстетическом опыте, а художественные формы снова станут тем, чем они были — чем они, возможно, были — когда-то: формами жизни нераздельного коллектива. Другое, встреченное в эстетическом опыте, есть тогда само, отделенное от самого себя. Инаковость или инородность, поддерживавшая самостоятельность этого опыта, изглажена, таким образом, живавшая самостоятельность этого опыта, изглажена, таким образом, в пользу новой альтернативы. *Ни... ни...* диссенсуального разделения надвое человеческого субъекта, либо восстановление его целостности; либо пассивность зрителя, созерцающего изображение этой утраченной целостности в безжизненном мраморе, либо активность, имеющая в виду ее новое внедрение в конкретную жизнь, построение по-настоящему нового мира, в котором, по словам Малевича, место «старых добрых греческих женщин» займут коллективные жизненные проекты. Либо диссенсус, возвращенный к конфликту видимости и реальности, либо построение нового консенсуса, преобразование художественных видимостей в реалии общей жизни, то есть также и преобразование мира в продукт и зеркало людской деятельности.

Восстановление эстетического *double bind* станет тогда матричным проектом этого контрмарксизма, той альтернативной формы эстетической метаполитики, которая направляет эстетику Адорно и которую Лиотар подводит к поворотной точке. Принцип этого встречного течения можно резюмировать в двух основных пунктах. Первым делом, речь идет о восстановлении *отделенности* или эстетической странности, в одиночку несущей обещание нового чувственного мира. Если самыми решительными поборниками самостоятельности искусства часто оказывались марксисты, то это не объясняется ни примиренческими настроениями, ни интимными метаниями между любовью к искусству и требованиями социального освобождения. Дело не в противостоянии открытого марксизма марксизму догматическому, дело в противостоянии одной формы эстетической метаполитики другой. Обещание освобождения предстает здесь связанным с чувственной инородностью эстетической формы. Такая инородность означает в действительности отмену той власти активной интеллектуальной формы над пассивной чувственной материей, которая привязывала продукты и идеалы искусств изобразительного режима к господствующему строю. Что и включено в эстетическое *ни... ни...*: не чистота искусства, а чистота отступа, который эстетический опыт осуществляет по отношению к властным играм и формам господства. Речь не о том, чтобы противопоставить художественную самостоятельность политической несамостоятельности. Любая форма самостоятельности — всегда одновременно и форма несамостоятельности. Искусства *мимесиса* оставались самостоятельными в лоне строя, который жестко увязывал их границы и иерархии с господствующим строем. Искусство эстетической эпохи, наоборот, утверждает как инородное опытным формам господства. Но при этом оно упраздняет границы, которые отделяли художественные объекты от прочих объектов мира, и тогда друг другу противостоят две формы связи между автономией и неавтономией. Эстетическая автономия есть автономия искусства, в котором никакая граница не отделяет жест художника, посвятившего себя высокому искусству сцены, от манипуляций шарлатана, призванного развлекать простой люд, или музыканта, творца чисто музыкального языка, от инженера, посвятившего себя усовершенствованию конвейера. Если метаполитика искусства-жизни теряется в простой государственной формуле «электрификация плюс советская

власть», альтернативная метаполитика поддерживаемой инаковости могла бы, в свою очередь, быть резюмирована формулой «додекафония плюс тросточка Шарло»: чистота музыкального языка, ссылающегося лишь на свои собственные законы, и продвижение в болше-ское искусство шарлатана; более строгая, нежели на фордовском конвейере, дисциплина музыкального материала и балаганные трюки бродячего клоуна, автоматизированные жесты которого служат выражению сентиментального и «пассеистического» отказа от механизированной жизни.

Шенберг и Шарло: трость для подножек шарлатана, ковыляющего по разграфленным ступеням двенадцати звуков. Формула, которая могла бы подвести итог длинным и сложным анализам из «Эстетической теории», подводит итог и второй характерной черте этой контрэстетики. *Double bind* эстетического опыта становится в ней внутренним противоречием произведения. Двойное шиллеровское движение притяжения и отталкивания — «прелести» и «достоинства» — становится гравитационным законом самого произведения. Причина тому проста. Адорно разделяет центральную озабоченность Шиллера: отмену разделения труда, каковое означает отделение труда от наслаждения, людей необходимости от людей культурных. Произведение у него должно обещать то, что обещало состояние высшего возбуждения и покоя, доставляемое свободной видимостью греческой статуи: мир, который упразднил бы отделение труда от наслаждения, символизируемое первичной сценой западного разума: моряки за веслами с запечатанными для пения сирен ушами, привязанный к мачте Улисс, в одиночку наслаждающийся этим пением, не способный заставить своих подчиненных отвязать его, чтобы он мог присоединиться к чаровницам. Но если произведение и обещает подобное примирение, то лишь ценой его нескончаемого откладывания, отвергая всякое улаживание, за которым способно укрываться поддержание отчуждения. Если произведение есть обещание, то не потому, что его самодостаточность содержит тайну единой формы жизни, а, напротив, потому, что оно само рассчитано, потому, что его самодостаточность обречена нескончаемо проигрывать первичную сцену отделения друг от друга привязанного к своей мачте расчетливого господина и запрещенных для слушателей сирен. Путь к освобождению — это путь, который обостряет отделенность, который преподносит прекрасную видимость лишь ценой диссонанса

и нескончаемо подтверждает благость диссенсуса, отвергая любую форму улаживания между прекрасным и приятным. Эстетическая сцена предстает тогда как сцена непримиримости.

Эта непримиримость и доводит лиотаровское прочтение до той точки, где его утверждение становится сразу и окончательным свержением, и полным разворотом эстетической метаполитики. Об этом развороте ни в коем случае нельзя думать в категориях «постмодернизма». Постмодерн никогда не был для Лиотара художественным и теоретическим знаменем, самое большее — описательной категорией и диагностикой. У этой диагностики имелась одна существенная функция: отделить художественный модернизм от политического освобождения, отделить для того, чтобы связать с другим историческим рассказом. Ибо знаменитое отречение от «великого рассказа» и от «абсолютной жертвы» выходит отнюдь не на множественный универсум малых рассказов, столь дорогой нежным мультикультурным душам. Это просто-напросто смена «великого рассказа» и смена «абсолютной жертвы», приравнивающая современную историю Запада уже не к освобождению пролетариата, а к спланированному истреблению евреев.

Авангард все еще приглашается и умоляется перечертить линию, отделяющую художественную продукцию от коммерческих объектов, образов и развлечений. Но «автономия» искусства не является более сценой противоречия, свидетельствующего о подлежащем ликвидации отчуждении. Художник производит уже не игру того или иного противоречия, а запись шока. Шок опять же представляет отчуждение, но отчуждение непреодолимое. *Double bind* более произведению не принадлежит. Он — проявление некоего состояния, состояния подчинения чувственному состоянию: либо подчинение совершающему над нами насилие *айстетону*, либо отсутствие *айстетона*, то есть смерть. Искусство должно быть отделено от коммерции хотя бы для того, чтобы противопоставить предложениям и обещаниям рыночного потребления эту первую «напасть» ума, подчиненного закону Другого. Для того чтобы свидетельствовать об отчуждении, которое не дает свести себя на нет, отчуждении, по отношению к которому любая воля к освобождению становится ловушкой воли к господству, каковая отрывает нас от сна потребительской жизни только затем, чтобы забросить в гибельные утопии тоталитаризма.

Осуществленное Лиотаром обратное прочтение Канта является, таким образом, возвращением к первому политическому прочтению эстетического опыта. Оно хочет аннулировать не что иное, как исходную связь эстетического зависания с обещанием освобождения. Речь идет о том, чтобы раз и навсегда перевести *ни... ни... в либо... либо...* Там, где Шиллер отмечал исключительность одной из форм чувственного опыта, нужно, наоборот, прочесть простое свидетельство общего состояния. Вместо зависания форм господства нужно читать поработение властным господином. Топору революционной формулы «Свобода или смерть» Шиллер противопоставил обещания освобождения, содержащиеся в эстетическом *double bind*. Лиотар преобразует этот *double bind* в топор, перевернув формулу: «Рабство или смерть». Шиллер, отпавляясь от Канта, разработал третий путь между вечностью господства и дикостью восстания. Он почерпнул у Канта идею о том, что эстетический опыт подает знак к чему-то иному: рациональному законодательству или новой чувственной форме сообщества. Лиотар принимает во внимание функцию знака, но лишь для того, чтобы ее перевернуть. Эстетический опыт есть опыт ума, поработленного чувственным, но также и прежде всего поработленного через свою чувственную зависимость законом Другого. Шок исключительного чувственного, который оказывался у Канта знаком свободы, а у Шиллера обещанием освобождения, означает у Лиотара в точности обратное — это знак зависимости. Он отмечает, что единственное, что остается делать, — подчиниться незапамятному закону отчуждения. Если авангард должен нескончаемо прочерчивать разделительную линию, то для того, чтобы разоблачить вредоносную грезу об освобождении. Смысл эстетического диссенсуса переформулируется тогда следующим образом: или одна катастрофа, или другая. Либо «катастрофа» возвышенного, какова есть «жертвенное» извещение об этической зависимости по отношению к незапамятному закону Другого; либо катастрофа, рождающаяся из забвения этой катастрофы, катастрофа обещания освобождения, которое реализуемо лишь в неприкрытом варварстве советских или нацистских лагерей или в мягком тоталитаризме мира рыночной культуры и коммуникации.

Искусство, таким образом, по-прежнему включено в метаполитический сценарий, однако смысл этого сценария полностью перевернут. Искусство не несет больше обещания. В память об Адорно оно все

еще называется сопротивлением, но «сопротивление» тоже обрело совершенно новое значение. Оно — не что иное, как анамнез «Вещи», нескончаемо повторяемая запись — штрихами письма, мазками живописи, музыкальными тембрами — подчинения закону Другого. Либо повиновение закону Другого, который вершит над нами насилие, либо попустительство закону себя, который ведет нас к порабощению рыночной культурой. Либо закон Моисея, либо закон Макдональдса — таково последнее слово, приносимое эстетикой возвышенного в эстетическую метаполитику. Не так уж несомненно, что этот новый закон Моисея действительно противостоит закону Макдональдса, зато вполне достоверно, что он вершит совместное подавление эстетики и политики в угоду того уникального закона, который принял сегодня имя этики⁴⁸.

⁴⁸ Первая, англоязычная версия этой главы была представлена на коллоквиуме «Кантовская критика суждения и политическое мышление», проходившем в марте 2002 года в Северо-Западном университете в Эванстоне.

ЭТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ В ЭСТЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ

Чтобы разобраться, что кроется за этическим поворотом, которым затронуты сегодня эстетика и политика, нужно уточнить смысл самого этого слова. На самом деле, «этика» — модное слово, но его сплошь и рядом воспринимают просто-напросто как более благозвучный перевод стародавней морали. В этике видят общую нормативную инстанцию, позволяющую судить о пригодности практик и дискурсов, задействованных в частных сферах суждений и действий. В таком понимании этический поворот означал бы, что сегодня политика и искусство все более и более подчиняются моральному суждению относительно пригодности их принципов и последствий их практик. Кое-кто шумно радуется возвращению к этическим ценностям.

Не думаю, что подобная радость так уж уместна, поскольку не думаю, что сегодня происходит именно это. Господство этики — отнюдь не господство морально-го суждения относительно художественных операций и политических действий. Оно, напротив, означает установление некоей неотчетливой сферы неразличимости, в которой растворяется не только специфика политических и художественных практик, но и то, что образует сердцевину стародавней морали: разграничение между фактом и правом, тем, что есть, и тем, что должно быть. Этика представляет собой растворение нормы в факте, установление всех форм дискурса и практики под одним и тем же неразборчивым углом зрения. Прежде чем означать норму или нравственность, слово *этнос* означает в действитель-

ности две вещи: *этос* — это жительство и это способ существования, стиль жизни, этому жительству соответствующий. Этика оказывается тогда той мыслью, которая устанавливает тождество между окружением, способом существования и принципом действий, и современный поворот к этике оказывается специфическим сопряжением двух явлений. С одной стороны, инстанция суждения, которая оценивает и выбирает, оказывается умалена перед властью навязывающего себя закона. С другой — радикальность этого не оставляющего выбора закона сводится к простым ограничениям того или иного положения дел. Растущая неразличимость факта и закона дает тогда повод к абсолютно новой драматургии бесконечного зла, бесконечного правосудия и бесконечного возмещения.

Понять этот парадокс нам помогут два недавних фильма, посвященных изводам правосудия в локальных сообществах; первый из них — «Догвилль» Ларса фон Триера (2002). Фильм рассказывает историю Грейс, посторонней, которая, чтобы ее приняли обитатели маленького городка, идет к ним в услужение — ценой поначалу подчинения эксплуатации, потом, когда она пытается от них ускользнуть, — травли. Ее история переиницирует брехтовскую притчу о святой Иоанне скотобоен, которая хотела, чтобы в капиталистических джунглях воцарилась христианская мораль. Но эта переделка отлично иллюстрирует расхождение между двумя эпохами. Брехтовская притча, по сути, разворачивалась в универсуме, в котором все понятия подразделялись на два. Христианская мораль оказывалась непригодной для борьбы против насилия экономического строя, ее следовало преобразовать в воинствующую мораль, избравшую своим критерием необходимость борьбы с угнетением. Тем самым право угнетенных противостояло содействующему угнетению праву, защищаемому подавляющими забастовку полицейскими. Таким образом, противостояние двух насилий оказывалось также противостоянием двух моралей и двух прав.

Это деление насилия, морали и права носит имя — оно зовется политикой. Политика отнюдь не противоположна, как частенько говорят, морали, она есть ее подразделение. «Святая Иоанна скотобоен» была политической притчей, показывавшей невозможность посредничества между этими двумя правами и этими двумя насилиями. Зато зло, с которым сталкивается в «Догвилле» Грейс, уже не добрая душа, введенная в заблуждение неведением причин зла. Она просто-напросто чужая, она

изгой и хочет добиться, чтобы ее приняли в сообщество, из которого она исключена, ну а то, перед тем как отвергнуть, ее порабощает. Разочарование и страстность Грейс не связаны ни с какой системой господства, которую необходимо понять и разрушить. Они зависят от зла, каковое является причиной и следствием своего собственного воспроизведения. Вот почему единственным подобающим вознаграждением оказывается радикальная чистка, осуществляемая по отношению к сообществу Господином и Отцом, каковой — не кто иной, как блатной Король. «Только насилие помогает там, где царит насилие», — таков был урок Брехта. Только зло служит вознаграждением за зло — такова преобразованная формула, подобающая консенсуальной и гуманитарной эпохе. Переведем это на язык Джорджа Буша: борьбе против оси зла подобает единственно бесконечная справедливость.

От термина «бесконечная справедливость» кое-кто заскрипел зубами, и его предпочли поскорее изъять из обращения. Было заявлено, что оно неудачно выбрано. Возможно, чересчур удачно. Несомненно, по той же причине вызвала скандал и мораль «Догвилля». Жюри Каннского фестиваля упрекнуло фильм в недостатке гуманизма. Эта нехватка гуманизма, несомненно, коренится в представлении о справедливом воздаянии за несправедливость. Гуманистическая в таком понимании история должна упразднить эту справедливость, размывая саму противоположность справедливого и несправедливого. Именно это и предлагает второй фильм, «Таинственная река» Клинта Иствуда (2002). В этом фильме преступление Джимми, скоропалительно казнящего своего старого приятеля Дейва, которого он считает виновным в убийстве своей дочери, остается безнаказанным. Оно остается тайной, сообща хранимой виной Джимми и Шона выходит за рамки того, что подлежит судебному правосудию. Именно они, будучи еще детьми, вовлекли маленького Дейва в свои рискованные уличные игры. Именно из-за них Дейва забрали мнимые полицейские, посадившие его под замок и изнасиловавшие. Эта травма послужила причиной проблем у взрослого Дейва, отклоняющееся от нормы поведение которого превратило его в идеального виновного в убийстве девушки.

«Догвилль» переинициал театральную и политическую притчу. «Таинственная река» преобразует притчу кинематографическую и моральную: сценарий о мнимом виновном, прославленный, в частности,

Хичкоком и Лангом. В этом сценарии истина противостояла правосудию суда и общественного мнения и в конце концов брала над ним верх — подчас ценою столкновения с другой формой рока⁴⁹. Но сегодня зло с его невинными и виновниками стало травмой, каковая уже не знает ни невинных, ни виноватых, являясь состоянием неразличимости между виновностью и невинностью, между заболеванием духа и социальными проблемами. Именно в лоне этого травматического насилия Джимми убивает Дейва, в свою очередь жертву травмы, ставшей результатом того насилия, авторы которого, безусловно, были жертвами какой-то еще травмы. Но не только сценарий правосудия оказался заменен сценарием заболевания — изменился смысл самого заболевания. Но-вые психоаналитические фантазии строго противоположны тем, под которыми пятьдесят лет тому назад поставили свои подписи Ланг и Хичкок и в которых буян или больной оказывался спасен благодаря реактивации вытесненной детской тайны⁵⁰. Детский травматизм становится травматизмом рождения, простым несчастьем, присущим любому человеческому существу: быть преждевременно рожденным животным. Это несчастье, которого никому не избежать, заставляет вспомнить об идее справедливого воздаяния за несправедливость. Нет, оно не упраздняет наказание, оно упраздняет его справедливость. Оно сводит ее к императивам охранения социального тела, каковое всегда, как известно, предполагает и отдельные отклонения. Бесконечное правосудие приобретает тогда «гу-манистический» облик насилия, необходимого для поддержания в сообществе порядка путем избавления от травмы.

Нет недостатка в изобличениях упрощенности выдаваемых на-гора Голливудом психоаналитических интриг. Каковые, впрочем, доста-точно верно соответствуют по своей структуре и тональности урокам ученого психоанализа. От успешных излечений у Ланга или Хичкока и до затаенного секрета и неизгладимой травмы, представленных нам Кли-нгом Иствудом, легко распознать движение, ведущее от интриги эдипов-ского знания к неумолимому разграничению знания и закона, символом которого служит другая великая трагическая героиня, Антигона. Под

⁴⁹ См.: Альфред Хичкок, «Не тот человек» (1957); Фриц Ланг, «Ярость» (1936) и «Живешь только раз» (1937).

⁵⁰ См.: Альфред Хичкок, «Завороженный» (1945) и Фриц Ланг, «Тайна по ту сторону двери» (1948).

знаком Эдипа травма являлась забытым событием, реактивация кото-рого могла залечить рану. Когда Антигона заменяет в лакановском тео-ретизировании Эдипа, тем самым устанавливается новая форма тайны, не сводимая ни к какому спасительному познанию. Та травма, итог кото-рой подводится в трагедии «Антигона», не имеет ни начала, ни конца. Она есть заболевание цивилизации, в которой законы социального по-рядка подточены тем же самым, что их и поддерживает: могуществом наследования, почвы и ночи.

Антигона, говорит Лакан, — отнюдь не та героиня прав человека, какую ее представляет выказываемое современной демократией по-читание. Она скорее террористка, свидетельница тайного террора в са-мом основании социального строя. В области политики травма фак-тически носит имя террора. Террор — одно из основных слов нашей эпохи. Оно, безусловно, описывает преступную и ужасную реальность, которую никто не может игнорировать, но этот термин к тому же чреват неразличимостью. «Террор» означает преступные нападения 11 сен-тября 2001 года в Нью-Йорке или 11 марта 2004 года в Мадриде и ту стратегию, в которую эти нападения вписываются. Но исподволь это сло-во обозначает и шок, порожденный этими событиями в умах, боязнь, что подобные события повторятся, что будут применены доселе немыс-лимые насильственные меры, ситуацию, отмеченную этими опасения-ми, управление этой ситуацией государственным аппаратом и т. д. Рас-суждать о войне против террора означает протянуть одну цепочку от формы этих нападений до глубоко личной тревоги, которая может гнез-диться в любом из нас. Война против террора и бесконечное правосу-дие впадают тогда в неразличимость превентивного правосудия, кото-рое возлагает вину на все то, что порождает или могло бы породить террор, на все то, что угрожает социальным связям, удерживающим со-общество вместе. Это правосудие, чья логика заключается в том, чтобы остановиться только тогда, когда прекратится террор, каковой, по опре-делению, у существ, подверженных травматизму рождения, прекратить-ся не может. Это в то же время и правосудие, которому не может слу-жить нормой никакая другая справедливость, правосудие, которое располагается над любым правопорядком.

Несчастья Грейс и расправа над Дейвом достаточно наглядно иллюстрируют то преобразование интерпретативных схем нашего опыта, каковое я называю этическим поворотом. Сущность этого процесса, ко-

нечно, не в добродетельном возврате к нормам морали; она, напротив, в упразднении того подразделения, которое подразумевается словом «мораль». Мораль подразумевает отделение закона от факта. Она вместе с тем подразумевает подразделение на разные морали и права, подразделение способов противопоставлять право факту. Одно из наименований подходит этому упразднению подразделения лучше других: консенсус. Консенсус — одно из основных слов нашей эпохи, но при этом наблюдается тенденция минимизировать его смысл. Одни сводят его к глобальному согласию правящих партий и оппозиции относительно основных национальных интересов. Другие в более широкой перспективе видят в нем новый стиль управления, при разрешении конфликтов отдающий предпочтение обсуждению и переговорам. Между тем консенсус подразумевает гораздо большее: он, собственно, обозначает способ символической структуризации сообщества, который удаляет то, что составляет самую сердцевину политики, а именно диссенсус. Политическое сообщество на самом деле является структурно подразделенным сообществом, разделенным не только на расходящиеся в интересах или мнениях группы, но и подразделенным по отношению к самому себе. Политический народ никогда не сводится к совокупности народонаселения. Он всегда оказывается дополнительной формой символизации по отношению к любому учету населения и его частей, и эта форма символизации всегда оказывается спорной. Классическая форма политического конфликта противопоставляет в одном несколько народов: имеет место народ, вписанный в существующие формы права и законодательства, народ, воплощенный в Государстве, народ, которого это право игнорирует или чьи права не признаются Государством, народ, борющийся за какое-то иное право, которое еще надлежит вписать в факты. Консенсус — это сведение всех этих народов к одному-единственному, совпадающему с учетом населения и его частей, интересов глобального сообщества и интересов его частей.

Стремясь свести народ к народонаселению, консенсус стремится свести право к факту. Его непрестанная работа — заткнуть все те зазоры между правом и фактом, посредством которых подразделяются право и народ. Политическое сообщество тем самым целенаправленно преобразуется в сообщество этическое, в сообщество с одним-единственным народом, в котором, как предполагается, учтены все и каждый. Этот учет сталкивается единственно с неким проблематичным остатком, который

называют «исключенными». Но следует заметить, что неоднозначен уже сам этот термин. «Исключенный» может означать две принципиально разные вещи. В политическом сообществе исключенный — конфликтный персонаж, который заставляет включить себя в качестве дополнительного субъекта политики, носителя некоего непризнанного права или свидетеля несправедливости права существующего. В этическом сообществе предполагается, что это дополнение не имеет более места, потому что включены все и каждый. Исключенный не обладает, таким образом, в структурировании сообщества никаким статусом. С одной стороны, он — просто-напросто тот, кто по какой-то случайности выпал из великого равенства всех со всеми: больной, отсталый или заброшенный, которому сообщество должно протянуть руку помощи, дабы восстановить «социальные связи». С другой стороны, он становится радикальным другом, его отделяет от сообщества только лишь тот простой факт, что он ему чужд, что он не разделяет отождествления, которое связывает каждого со всеми, и в то же время в каждом же ему угрожает. Деполитизированное национальное сообщество организуется тогда как малое сообщество Догвиля, в двойственности социальной помощи ближнему и абсолютного отторжения другого.

Этой новой фигуре национального сообщества соответствует и новый интернациональный пейзаж. Этика установила тут свое господство в форме гуманитарности, а потом и бесконечного правосудия, вершимого в отношении оси зла. Она сделала это через все тот же процесс растущего неразличения факта и права. На национальных сценах этот процесс означает исчезновение зазоров между правом и фактом, посредством которых складывались диссенсусы и субъекты политики. На сцене интернациональной он выражается в целенаправленном исчезновении самого права, самыми наглядными формами чего служат право на вмешательство и точечные убийства. Но это исчезновение совершалось обходным путем — через установление права по ту сторону любого права: абсолютного права жертвы. Само подобное установление подразумевает знаменательную перемену в том, что является своего рода правом на право, его метаюридическим основанием, — в правах человека, которые за двадцать лет подверглись своеобразному превращению. Долгое время пребывая жертвами марксистской подозрительности к «формальным» правам, в 1980-е годы они были обречены диссидентскими движениями Восточной Европы. Крушение

советской системы на рубеже 1990-х, как тогда казалось, открывало путь к миру, в котором национальные консенсусы найдут свое продолжение в рамках основанного на этих правах международного порядка. Как известно, это оптимистическое видение было немедленно опровергнуто взрывом новых этнических конфликтов и религиозных войн. Ранее права человека были оружием диссидентов, противопоставлявшим народу, на представление которого притязало Государство, некий другой народ. Стали же они правами населений, жертв новых этнических войн, правами людей, изгнанных из своих разрушенных домов, правами изнасилованных женщин и казненных мужчин. Они стали специфическими правами тех, кто не в состоянии права реализовать. И тут представилась альтернатива: либо права человека уже больше ничем не являются, либо они стали абсолютными правами бесправного, правами, требующими абсолютного же ответа, за пределами всякой формальной юридической нормы.

Но, конечно же, абсолютное право бесправного могло реализоваться только другим. Именно этот перенос и назовут поначалу правом на вмешательство и гуманитарной войной. На втором этапе гуманитарная война против угнетателя прав человека стала бесконечным правосудием, вершимым по отношению к тому незримому и вездесущему врагу, что начинает угрожать защитнику абсолютного права жертв на его собственной территории. Абсолютное право тогда можно отождествить с простой потребностью в безопасности фактического сообщества. Гуманитарная война становится не имеющей конца войной с террором — войной, которая вовсе и не война, а бесконечное защитное приспособление, способ справиться с травмой, возведенной в ранг феномена цивилизации.

Тогда мы уже не находимся больше в рамках классической дискуссии о целях и средствах, каковые впадают в ту же неразличимость, что и факт и право или причина и следствие. И тогда злу террора противопоставляется либо меньшее зло, простое сохранение того, что есть, либо попытка к спасению, проистекающему из радикализации катастрофы.

Эта перемена в политической мысли обосновалась в самом сердце философской мысли в двух основных формах: либо утверждение некоего права Другого, способного философски обосновать право на военное вмешательство; либо утверждение чрезвычайного положения,

лишающего политику и право действительности, оставляя надежду единственно на возникающее из глубин отчаяния мессианическое спасение. Первую позицию четко подытожил Жан-Франсуа Лиотар в тексте, как раз и озаглавленном «Права Другого»⁵¹. Этот текст написан в 1993 году в ответ на вопрос «Международной Амнистии»: что происходит с правами человека в контексте гуманитарного вмешательства? В своем ответе Лиотар придает «правам другого» значение, которое проясняет, что же имеет в виду этика и поворот к ней. Права человека, поясняет он, не могут быть правами человека как такового, правами голого человека. Довод по своей сути не нов. Он поочередно питал критику Бёрка, Маркса, Ханны Арендт. Голый человек, человек аполитичный, как показали они, прав не имеет. Чтобы иметь права, он должен быть чем-то иным, нежели человеком. Это нечто иное, нежели человек, вошло в историю под названием «гражданин». Двойственность человека и гражданина исторически привела не только к критике двуличности этих, всегда не на своем месте, прав, но и к политическому действию, разместившему свои диссенсусы как раз в зазоре между человеком и гражданином.

Но в эпоху консенсуса и гуманитарных акций этот другой, нежели человек, претерпевает радикальное превращение. Он уже не добавляемый к человеку гражданин. Он — нечеловеческое, которое отделяет его от самого себя. В тех нарушениях прав человека, которые расцениваются как бесчеловечные, Лиотар видит последствия недооценки некоего другого «бесчеловечного», можно сказать, бесчеловечного позитивного. Это бесчеловечное — та часть нас самих, которую мы не контролируем, та часть, что обладает рядом форм и имен: детская зависимость, закон бессознательного, послушание в отношении абсолютного Другого. «Бесчеловечное» как раз и есть эта радикальная зависимость человеческого от абсолютно другого, которое оно не может себе подчинить. «Право другого» оказывается тогда правом свидетельствовать о таком подчинении закону другого. Его нарушение, согласно Лиотару, начинается с желания подчинить неподчиняемое. Это желание было грезой Просвещения и Революции, и нацистский геноцид исполнил его, истребляя народ, призвание которого — нести

⁵¹ Jean-François Lyotard, «The Other's Rights», in: Stephen Shute and Susan Hurley (éd.), *On Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures*. New York: Basic Books, 1993, p. 136—147.

свидетельство о необходимости зависимости в отношении закона Другого. Но оно имеет место и сейчас — в мягких формах все более и более коммуникационного и прозрачного общества.

Итак, этический поворот характеризуют две черты. Прежде всего, это обращение хода времени: время, обращенное к цели, которую предстоит реализовать (прогресс, освобождение или что-то иное), заменяется временем, обращенным к катастрофе позади нас. Но это также и нивелировка самих форм этой катастрофы. Истребление евреев в Европе представляется тогда в качестве проявленной формы глобальной ситуации, точно так же характеризующей и обыденность нашего либерально-демократического существования. Что и резюмирует фраза Джорджо Агамбена: концлагерь — это *номос* современности, то есть ее место и правило, правило, само по себе тождественное радикальному исключению. Несомненно, угол зрения Агамбена совсем не тот, что у Лиотара. Он не обосновывает никакого права Другого, напротив, исключает обобщение сего чрезвычайного положения и призывает к мессианскому ожиданию спасения, грядущего из глубин катастрофы. И тем не менее его анализ прекрасно резюмирует то, что я называю «этическим поворотом». Чрезвычайное положение — это положение, которое не различает палачей и жертв, как не различает заповедные преступления нацистского государства и житейскую обыденность наших демократий. Подлинный ужас концлагерей, говорит Агамбен, еще больший, чем газовые камеры, — это футбольный матч, в котором в свободные часы сошлись евреи и эсэсовцы из зондеркоманд⁵². Между тем эта встреча разыгрывается заново всякий раз, когда мы включаем телевизор, чтобы посмотреть футбол. Все различия тем самым стираются в законе глобальной ситуации, каковая предстает тогда в виде завершения некоей онтологической судьбы, которая не оставляет места политическому диссенсусу и ожидает спасения единственно от невероятной онтологической революции.

Это целенаправленное исчезновение различий политики и права в этическом неразличении задает и определенное настоящее для искусства и эстетической рефлексии. Точно так же, как политика стирается в паре консенсуса и бесконечного правосудия, они стремятся перераспределиться между видением искусства, обрекающим его на

службу социальным связям, и другим, обрекающим его на нескончаемое свидетельство о катастрофе.

С одной стороны, средства, при помощи которых искусство несколько десятилетий тому назад намеревалось свидетельствовать о противоречивости мира, отмеченного угнетением, сегодня стремятся свидетельствовать о некоей общей этической принадлежности. Сравним, к примеру, два произведения, с интервалом в тридцать лет разработавшие одну и ту же идею. Во времена войны во Вьетнаме Крис Бёрден создал свой «Другой памятник», посвященный погибшим с другой стороны тысячам вьетнамских жертв, не имеющих ни имени, ни памятника. На бронзовых пластинках его памятника он дал этим безвестным имена: звучащие по-вьетнамски имена других безвестных, переписанные наугад из телефонной книги. Тридцатью годами позже Кристиан Болтански представил инсталляцию (я о ней уже упоминал), названную «Телефонные абоненты» и состоящую из двух больших этажерок с телефонными справочниками со всего мира и двух длинных столов, усевшись за которые, посетители могли при желании ознакомиться с любым из этих справочников. Итак, сегодняшняя инсталляция основана на той же формальной идее, что и вчерашний контрпамятник. Речь по-прежнему идет о безвестности, но способ материальной реализации и политическое значение кардинально отличны. Это уже не один памятник против другого, это пространство, ценность которого в том, что это *мимесис*, имитация общего всем пространства. И если ранее речь шла о том, чтобы дать имя тем, кого сила некоего Государства лишила одновременно и имени, и жизни, сегодняшние безвестные — просто-напросто, как говорит художник, «образчики человечества». Таким образом, эта инсталляция очень удачно выразила дух выставки, стремившейся стать энциклопедией века общей для всех истории: пейзажем объединяющей памяти в противовес вчерашним раскладам, которые стремились разделить. Как и многие ее современницы, инсталляция Болтанского играла также и на процедуре, привнесившей тридцатью годами ранее в искусство немалый критический заряд — на систематическом введении в храм искусства предметов и образов самого мирского свойства, но смысл этого смешения радикально изменился. Некогда столкновение разнородных элементов было призвано подчеркнуть противоречия мира, отмеченного эксплуатацией, и поставить под сомнение место искусства и его

⁵² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Rivages, 1999, p. 30.

институтов в этом конфликтном мире. Сегодня то же сочетание утверждается как позитивная художественная операция, совершаемая ради архивирования и свидетельства об общем для всех мире. И тогда это сочетание вписывается в перспективу искусства, отмеченного категориями консенсуса: восстановить утраченный смысл общего для всех мира или исправить дефекты социальных связей.

Эта цель может выражаться напрямую — например, в программе искусства взаимодействия, стремящегося прежде всего создать ситуации близости, способствующие выработке новых форм социальных связей. Но куда отчетливее она проявляется в изменении смысла, которым затронуты одни и те же художественные процедуры, пускаемые в ход одними и теми же художниками, например процедура коллажирования у одного и того же кинорежиссера. Так, на протяжении всей своей карьеры не переставал обращаться к коллажу разнородных элементов Жан-Люк Годар. В 1960-е годы он делал это в форме шокирующего столкновения противоположностей. То было столкновение между миром «большой культуры» и миром товара: между экранизируемой Фрицем Лангом «Одиссеей» и грубым цинизмом продюсера в «Презрении»; между «Историей искусства» Эли Фора и рекламой женского белья в «Безумном Пьеро»; между дотошными подсчетами проститутки Наны и слезами из «Жанны д'Арк» Дрейера в «Жить своей жизнью». Кинофильмы Годара 1980-х годов на первый взгляд верны тому же принципу коллажирования разнородных элементов. Но форма коллажа изменилась: столкновение образов стало их слиянием. И это слияние свидетельствует одновременно и о реальности самостоятельного мира образов, и о его власти над сообществом. От «Страсти» до «Похвалы любви», от «Германии девять-ноль» до «Истории кино» непредвиденное столкновение кинематографических планов с картинами Воображаемого музея, образами концлагерей смерти и используемыми не к месту литературными текстами складывается в царство образов, перед которым поставлена единственная задача — обеспечить человеку «место в мире».

Итак, с одной стороны, полемические художественные расклады имеют тенденцию перемещаться, обретая функцию социального посредничества. Они становятся свидетельствами или символами участия в неразличимом сообществе и предстают в перспективе восстановления социальных связей и общего для всех мира. С другой стороны, их

вчерашняя полемическая насильственность склонна принять новый облик. Она радикализируется в свидетельствах о непредставимом и о бесконечном зле или бесконечной катастрофе.

Непредставимое — центральная категория этического поворота в эстетической рефлексии наравне с террором в политической плоскости, поскольку и оно есть категория неразличимости между правом и фактом. В представлении о непредставимом на самом деле смешиваются два понятия: невозможность и запрет. Заявлять, что та или иная тема непредставима, не способна быть изображена художественными средствами, — это, на самом деле, сказать в одном многое. Это может означать, что специфические художественные средства искусства вообще или того или иного конкретного искусства не соответствуют ее своеобразию. Именно так Бёрк некогда объявил непредставимым в живописи описание Люцифера, данное Мильтоном в «Потерянном Рае». Его возвышенность в действительности объяснялась двойной игрой слов, которые и в самом деле не дают увидеть то, что нам якобы показывают. Но когда взгляду предстает живописный эквивалент слов, как, например, в «Искушениях святого Антония» ряда художников, та же самая возвышенность становится фигурой картинной или гротесковой. Подобными доводами пользуется в «Лаокооне» и Лессинг: страдания Лаокоона у Вергилия непредставимы в скульптуре потому, что ее, скульптуры, зрительный реализм, лишает героя достоинства, а искусство — идеально-сти. Предельное страдание принадлежит той реальности, которая принципиально исключена из искусства зримого.

Очевидно, что отнюдь не это имеют в виду, когда во имя непредставимого нападают на американский телевизионный сериал «Холокост», который двадцать лет тому назад вызвал оживленную полемику, изобразив геноцид на материале истории двух семей. Никто не говорит, что разив геноцид на материале истории двух семей. Зато говорят, что нельзя снимать зрелище «душевой» вызывает смех. Зато говорят, что нельзя снимать фильм об истреблении евреев, предьявляя фиктивные, ненастоящие тела, имитируя палачей и жертв концентрационных лагерей. Сия провозглашаемая невозможность в действительности прикрывает собою запрет, и сам этот запрет смешивает две разные вещи: осуждение, вынесенное событию, и запрещение, вынесенное искусству. С одной стороны, говорится, что практиковавшееся и претерпевавшееся в лагерях уничтожения запрещает предлагать свою имитацию ради эстетического наслаждения. С другой — говорится, что небывалое событие истребления

требует какого-то нового искусства, искусства непредставимого и связывают его задачи с идеей о потребности в отказе от представимости, в антиизобразительности, составляющей норму модернистского искусства⁵³. При этом устанавливается линия, прямым ведущая от «Черного квадрата» Малевича, подписавшего смертный приговор фигуративной живописности, к фильму «Шоа» Клода Ланцмана (1985), имеющему дело с непредставимостью истребления евреев.

Нужно, однако, спросить себя, в каком смысле этот фильм соотносим с искусством непредставимого. На самом деле, в нем, как и во всех остальных, представлены персонажи и ситуации. Как и множество других, он с самого начала вводит в обстановку поэтического пейзажа — петляющей среди лугов реки, по которой в такт ностальгическому напеву скользит лодка. И сам же режиссер предваряет сей пасторальный эпизод провокационной фразой, утверждающей вымышленный, фиктивный характер фильма: «Эта история начинается в наши дни на берегах реки Нер в Польше». Пресловутое непредставимое не может, стало быть, означать невозможность использовать фикцию, чтобы дать отчет о подобной жестокой реальности. Ничего общего с доводами «Лаокоона», каковые основывались на отстоянии между реальным предъявлением и художественным представлением, изображением. Совсем наоборот, проблема изображения геноцида встает как раз потому, что все пред- ставимо и ничто не отделяет вымышленное представление от предъявления реальности. Проблема не в том, чтобы знать, можно ли, должно ли или нет его изображать, а в том, чтобы знать, что ты хочешь изобразить и какой способ изображения нужно для этой цели избрать. Между тем основная черта геноцида для Ланцмана — зазор между законченной рациональностью его организации и неадекватностью любых вразумительных объяснений подобной запрограммированности. В своем исполнении геноцид совершенно рационален — он предусмотрел даже исчезновение собственных следов. Но как таковая эта рациональность не зависит ни от какого достаточно рационального сцепления причин и следствий. Именно зазор между двумя рациональностями и делает неадекватным вымышленную историю типа пресловутого «Холокоста». Последний показывает нам превращение заурядных персонажей в монстров, а уважаемых граждан — в человеческое отребье. Тем самым он

⁵³ См.: Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998.

подчиняется классической изобразительной логике представления, в которой персонажи вступают в конфликт на основе своего характера и преследуемых ими целей и меняются в соответствии с ситуацией. Ну а подобная логика обречена упустить одновременно и своеобразие имеющей здесь место рациональности, и своеобразие отсутствия ее оснований. Зато для «истории», которую хочет рассказать Ланцман, вполне подходящим оказывается другой тип вымысла: дознание-фикция, чьим прототипом служит «Гражданин Кейн», — повествовательная форма, вращающаяся вокруг неувидимого события или персонажа и силящаяся уловить его тайну, рискуя натолкнуться всего лишь на ничтожность предмета или на отсутствие у тайны смысла. В случае Кейна — на снег в стеклянном шаре и имя на детских санках. В случае Шоа — на событие за гранью какого бы то ни было рационального обоснования.

Таким образом, «Шоа» отнюдь не противостоит «Холокосту» как искусство непредставимого искусству представления. Разрыв с классическим изобразительным строем представления не есть явление некоего искусства непредставимого. Он, напротив, оказывается освобождением по отношению к тем нормам, которые запрещали изображать страдания Лаокоона или возвышенность Люцифера. Именно эти изобразительные нормы представления и определяли непредставимое. Они запрещали изображать определенные зрелища, они повелевали выбрать ту или иную форму для того или иного сюжета, они обязывали выводить характерные поступки действующих лиц и данные ситуации, руководствуясь правдоподобной логикой психологической мотивации и сцепления причин и следствий. Ни одно из этих предписаний не приложимо к тому искусству, к которому принадлежит «Шоа». Стародавней изобразительной логике представления противостоит отнюдь не непредставимое, а, напротив, упразднение любых границ, ограничивающих изображаемые темы и средства их изображения. Антипредставительное искусство — вовсе не искусство, которое больше не изображает. Это искусство, которое больше не ограничено ни в выборе изображаемого, ни в выборе изобразительных средств. Именно поэтому и возможно изобразить истребление евреев, не выводя его ни из какой приписываемой персонажам мотивации, ни из какой логики ситуаций, не показывая ни газовых камер, ни сцен уничтожения, ни палачей и жертв. И поэтому тоже искусство, представляющее исключительный характер геноцида без сцен уничтожения, современно и жи-

вописи, сводящейся к цветным линиям и квадратам, и искусству инсталляций, просто-напросто заново выставляющему предметы и образы, почерпнутые из мира товаров и обыденной жизни.

Чтобы сослаться на искусство непредставимого, надо, таким образом, привнести это непредставимое иначе, нежели самим искусством. Нужно совместить запретное и невозможное, что подразумевает двойной переворот. В искусстве надо наложить религиозный запрет, преобразовав запрет изображать бога евреев в невозможность изобразить истребление еврейского народа. И надо преобразовать как можно больше изображения, унаследованного на развалинах изобразительного строя, в его противоположность: в недостаток или невозможность изображения. А это предполагает построение понятия художественной современности-модерна, каковое обустривает запретное в невозможном, превращая все модернистское искусство целиком в искусство, призванное в своем основании свидетельствовать о непредставимом.

Подобной операции особенно услужило одно понятие: «возвышенное». Мы видели, как его заново разработал для этой цели Лиотар. Мы видели и условия этой разработки. Лиотар должен был поменять на обратный не только смысл антиизобразительного разрыва, но и смысл самого кантовского возвышенного. Подводить модернистское искусство под понятие возвышенного значит преобразовать неограниченность изображаемого и изобразительных средств в ее противоположность: в опыт фундаментального расхождения между чувственной материальностью и мыслью. Это значит изначально отождествлять игру художественных операций с драматургией невозможных требований. Но смысл сей драматургии, в свою очередь, подвергала испытанию граница художественной способности воображения. Ее несостоятельность свидетельствовала о своем согласии с мыслью. Ее же собственных границ и открывалась неограниченности разума. Вместе с тем она свидетельствовала о переходе эстетической сферы в сферу моральную. Лиотар превратил этот переход вне вотчины искусства в закон самого искусства, но сделал это ценой переворачивания ролей. Теперь уже не чувственной способности не удалось подчиниться требованиям разума. Наоборот, требованием подчиниться невозможной задаче — приблизиться к материи, уловить чувственное своеобразие — поставлен в тупик уже рассудок. Но сие чувственное своеобразие препровождается, на самом деле, к бесконечно возобновляемому опыту

одного и того же долга. Задача художественных авангардов состоит тогда в повторении жеста, вписывающего шок от инаковости, каковая кажется поначалу инаковостью чувственного качества, но в конце концов отождествляется с неподступной мощью фрейдовской «Вещи» или Моисеева закона. Именно к этому и сводится «этическое» преобразование возвышенного — к совместному преобразованию кантовских эстетической самостоятельности и самостоятельности моральной в один и тот же закон разнородности, в котором властное предписание тождественно радикальной фактичности. Художественный жест состоит тем самым в том, чтобы без конца свидетельствовать о бесконечном долге рассудка по отношению к закону, каковой в равной степени оказывается и Господним приказанием Моисею, и фактическим законом бессознательного. Факт сопротивления материи становится подчинением закону Другого. Зато этот закон Другого — не что иное, как подчинение уделу существа, рожденного слишком рано.

Такое опрокидывание эстетики в этику определенно не проявляется в терминах наступления в искусстве постмодернизма. Упрощенное противопоставление модерна и постмодерна мешает понять преобразования настоящего времени и их ставки. На самом деле при этом забывается, что модернизм был всего лишь долгим противоречием между двумя противоположными эстетическими политиками, но противоположными на основе общего ядра, связывающего самостоятельность искусства с предвосхищением грядущего сообщества, связывающего, стало быть, эту самостоятельность с обещанием своего упразднения. Само слово «авангард» обозначало две противоположные формы одного и того же узла между самостоятельностью искусства и обещанием освоения, которое к нему прикладывалось. Оно обозначало две противоположные вещи, подчас более или менее смешивающиеся, подчас откровенно непримиримые. С одной стороны, авангард был движением, кровенно непримиримые. С другой стороны, он был движением, пытающимся преобразовать художественные формы, отождествить их с формами построения нового мира, в котором искусство уже не существует в качестве отдельной реальности. С другой стороны, он был движением, сохраняющим самостоятельность художественной сферы относительно любых форм сделки с властными практиками и практиками политической борьбы или с формами эстетизации жизни в капиталистическом мире. С одной стороны, мечта футуристов или конструктивистов о самоупразднении искусства в формировании нового чувственного

мира; с другой — борьба за сохранение самостоятельности искусства по отношению ко всем формам эстетизации товара или власти, за сохранение ее не как чистого наслаждения искусством ради искусства, а, напротив, как регистрации неразрешимого противоречия между эстетическими обещаниями и реальностью мира угнетения.

Одна из этих политик оказалась утрачена вместе с советской мечтой и рискует выжить разве что в более скромных современных утопиях архитекторов новых городов, дизайнеров, заново измышляющих некое сообщество на основе новой городской мебели, или художников-реляционистов, вводящих необычный предмет, образ или надпись в пейзаж проблемных предместий. Это можно назвать *мягкой* [soft] версией этического поворота эстетики. Вторую отнюдь не отменила какая бы то ни было постмодернистская революция. Постмодернистский карнавал — не более чем дымовая завеса, скрывающая преобразование второго модернизма в некую «этику», каковая является уже не смягченной и социализированной версией обещанного эстетикой освобождения, а простой и недвусмысленной реверсией, возвратом к исходному состоянию, связывающим достояние искусства уже не с грядущим освобождением, а с незапамятной и нескончаемой катастрофой.

Именно об этом свидетельствует окружающий дискурс, благославляющий искусство на непредставимое и на свидетельство о вчерашнем геноциде, нескончаемой катастрофе настоящего или незапамятной травме цивилизации. В наиболее краткой форме этот разворот резюмирует лиотаровская эстетика возвышенного. В традиции Адорно она призывает авангард без конца перепроследивать разделение между собственно художественными произведениями и нечистыми смесями культуры и коммуникации. Но уже не для того, чтобы сохранить обещание освобождения, а для того, чтобы постоянно удостоверять незапамятное отчуждение, превращающее всякое обещание освобождения в ложь, способную реализоваться лишь в форме бесконечного преступления, на которое искусство отвечает «сопротивлением», каковое — не более чем бесконечная работа траура.

Историческое напряжение между двумя фигурами авангарда стремится, таким образом, рассеяться в этической паре искусства близости, призванного восстановить социальные связи, и искусства, свидетельствующего о непоправимой катастрофе, лежащей у истока этих связей. Это преобразование в точности воспроизводит другое, в котором политичес-

кое напряжение между правом и фактом рассеивается в паре консенсуса и бесконечного правосудия, вершимого над бесконечным злом. Возможно было бы поддаться искушению и сказать, что современный этический дискурс — лишь вопрос чести, препорученный новым формам господства. Но при этом мы упустили бы один существенный момент: если мягкая этика консенсуса и искусства близости является приспособлением вчерашней эстетической и политической радикальности к актуальным условиям, то жесткая [hard] этика бесконечного зла и искусства, посвященного нескончаемому трауру по непоправимой катастрофе, представляется тогда переворачиванием этой радикальности в точности наоборот. Дозволяет же это переворачивание унаследованная этической радикальностью от радикальности модернистской концепция времени, представление о времени, разорванном надвое неким решающим событием. Долгое время таким решающим событием была грядущая революция. В этическом повороте эта ориентация перевернута в точности наоборот: история теперь подчинена радикальному событию, которое разрывает ее не впереди, а позади нас. Если нацистский геноцид обосновался в центре философской, эстетической и политической мысли спустя сорок, а то и пятьдесят лет после открытия концлагерей, то объясняется это не только молчанием первого поколения уцелевших. Он занял это место где-то около 1989 года, когда рухнули последние остатки революции, которая до тех пор связывала политическую и эстетическую радикальность с разрывом исторического времени. Он занял место необходимого для этой радикальности разрыва времени, рискуя изменить его направленность, превратить этот разрыв в уже произошедшую катастрофу, от которой нас мог бы спасти только один из богов.

Я не хочу сказать, что политика и искусство сегодня целиком подчинены такому видению. Мне с легкостью можно противопоставить независимые или враждебные по отношению к этому господствующему течению формы политических действий и художественных выступлений. К тому же я отчетливо понимаю: этический поворот не является исторической необходимостью — по той простой причине, что никакой исторической необходимости вообще нет. Но это движение черпает силу из своей способности перекодировать и перевернуть формы мысли и подходы, которые еще вчера были направлены на радикальные политические и художественные перемены. Этический поворот — не просто успокоение политических и художественных диссенсусов в консенсуальном

порядке, он проявляется скорее как окончательная форма, принятая волей к абсолютизации этих диссенсусов. Адорнианская модернистская строгость, желавшая очистить освободительный потенциал искусства от всякого компромисса с культурной коммерцией и эстетизированной жизнью, становится низведением искусства до этического свидетельства непредставимой катастрофы. Арендтовский политический пуризм, намеривавшийся отделить политическую свободу от социальной необходимости, становится легитимацией необходимостей консенсуального порядка. Кантовская самостоятельность морального закона становится этическим подчинением закону Другого. Права человека становятся привилегией мстителя. Эпопея разорванного пополам мира становится войной против террора. Но центральным элементом разворота служит, несомненно, некоторая теология времени, представление о современности как о времени, посвященном осуществлению некоей внутренней необходимости, вчера еще славной, а сегодня катастрофической. Это концепция времени, разорванного надвое основополагающим событием или событием грядущим. Выйти из сегодняшней этической конфигурации, вернуть к их различию политические и художественные измышления означает также и отвергнуть фантазм об их чистоте, вернуть этим измышлениям характер как всегда двусмысленных, ненадежных и спорных разрывов. Что непременно предполагает: избавить их от любой теологии времени, от всякой мысли об исходной травме или о грядущем спасении³⁴.

³⁴ Этот текст был представлен в марте 2004 года на проходившем в Барселоне форуме, посвященном «Географиям современной мысли».

**СУДЬБА
ОБРАЗОВ**

I. СУДЬБА ОБРАЗОВ*

Название этой книги позволяет предположить, что речь в ней пойдет о некоей новой одиссее образа, ведущей от провозвестнического величия росписей пещеры Ласко к нынешним сумеркам реальности, пожираемой информационным изображением, и искусства, поработанного мониторами и синтетическими картинками. Однако мой замысел совсем иного рода. Исследовав, каким образом в этих апокалиптических рассуждениях, навеянных духом времени, переплетаются некоторая идея судьбы и некоторая идея образа, я хотел бы подойти к следующему вопросу: говорят ли нам эти рассуждения о некоей простой и однозначной реальности? Или, напротив, за одним и тем же именем образа скрываются различные функции, в проблематичном соподчинении которых как раз и заключается работа искусства? Возможно, постановка этого вопроса позволит на более твердом фундаменте обсудить, что же такое художественные образы и какова суть тех преобразований, которые их статус претерпевает в наши дни.

Начнем с начала. Что имеют в виду и что на самом деле говорят нам те, кто утверждает, что сегодня не существует реальности, а существуют лишь образы или, наоборот, что образов сегодня не существует, а существует только реальность, без конца преподносящаяся сама себе? Два эти дискурса выглядят противоположными. Однако мы знаем, что они непрерывно превращаются друг в друга в рамках элементарного рассуждения: если существуют лишь образы, то не существует ничего другого, нежели образы. А если не существует ничего другого, нежели образы, то само понятие образа утрачивает свое содержание и образа более не существует. Поэтому многие современные авторы противопоставляют Образ, отсылающий к некоему Другому, и Визуальное, отсылающее только к самому себе.

Это простое рассуждение уже вызывает вопрос. Нетрудно понять, что противоположность Другого — Такое же. Но так ли уж нетрудно понять, что есть привлекаемое подобным образом Другое? И прежде всего, по каким признакам опознается его присутствие или отсутствие? На

* Текст был впервые произнесен в виде одноименной лекции в Национальном центре фотографии 31 января 2001 года (по приглашению Анника Дювийаре).

каком основании мы можем говорить, что на таком-то экране в видимой форме присутствует нечто другое, а на таком-то — нет? Что оно есть, например, в таком-то плане фильма «Случайно Бальтазар» и что его нет в таком-то эпизоде телесериала «Вопросы к чемпиону»? Ответ, который чаще всего дают хулители «визуального», таков: телевизионный образ не имеет другого по самой своей природе: он несет свой свет в самом себе, тогда как образ кинематографический черпает свет во внешнем источнике. Именно об этом говорит Режис Дебре в книге под названием «Жизнь и смерть образа»: «Образ в данном случае обладает светом внутри себя. Он выявляется сам собой. Находя в себе свой исток, он на наших глазах предстает своей собственной причиной. А таково Спинозистское определение Бога, или субстанции»¹.

Очевидно, тавтология, которая полагается здесь сущностью визуального, — не что иное, как тавтология самого дискурса. Этот дискурс просто-напросто говорит, что Такое же — это такое же, а Другое — это другое. И преподносит себя чем-то большим, нежели тавтология, отождествляя посредством риторической игры нанизанных друг на друга независимых посылок общие свойства универсалий с характеристиками технического устройства. Но одно дело — технические свойства кинескопа, и другое — эстетические свойства образов, которые мы видим на экране. Как раз и важно, что экран с готовностью перенимает как действие «Вопросов к чемпиону», так и действие камеры Бressона. Поэтому ясно, что именно эти действия внутренне различны. Природа игры, которую предлагает нам телевидение, и аффектов, которые оно в нас пробуждает, не зависят от того обстоятельства, что свет идет из телевизора. И внутренняя природа образов Бressона не меняется от того, смотрим ли мы проецируемые в кинозале бобины, видеокассету, диск по телефону или видеопроекцию. Нельзя сказать, что такое же — по одному сторону, а другое — по другую. Тождественность и инаковость по-разному переплетаются друг с другом. Телевизор с его светом в себе и камера «Вопросов к чемпиону» приобщают нас к некоему действию памяти и присутствия духа, которое само по себе им чуждо. Напротив, киноплёнка в кинотеатре или воспроизводимая на телеэкране видеокассета с записью фильма «Случайно Бальтазар» показывают нам образы, которые не отсылают ни к чему другому, но сами являются действием.

¹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*. Paris: Gallimard, p. 382.

Инаковость образов

Эти образы не отсылают «ни к чему другому». Это не означает, что они, как часто говорят, непереходны. Это означает, что в сам состав образов входит инаковость, но также и что эта инаковость связана с чем-то иным, нежели материальные свойства кинематографического медиума. Прежде всего, образы фильма «Случайно Бальтазар» не являются манифестацией свойств определенного технического медиума, они суть операции — отношения между целым и частями, между зримостью и сопряженной с нею силой значения и аффекта, между ожиданиями и тем, что их исполняет. Вспомним начало фильма. Игра «образов» начинается, когда экран еще черен, — с кристальными нотами сонаты Шуберта. Она продолжается, когда затем, пока на фоне, напоминающем одновременно поверхность скалы и стену из камня или коробчатого картона, проходят титры, соната сменяется ослиным криком, после чего возобновляется, а потом заглушается звоном бубенцов, относящимся к первому плану фильма, крупному плану: голова осла, прикинувшего к материнским сосцам. Кто-то проводит белой рукой по темной шее осла, тогда как камера движется в противоположном направлении — вверх, к девочке — обладательнице этой руки, ее брату и отцу. Это движение сопровождается диалогом («Он нам нужен!» — «Давай возьмем его!» — «Дети, это невозможно»), хотя ртов, произносящих эти слова, не видно: дети обращаются к отцу, повернувшись к нам спиной, и когда отец отвечает, их фигуры загораживают его лицо. Этот план постепенно — через наплыв — сменяется другим, общим, который показывает обратное тому, что предвещали слова: отец с детьми (спиной к нам) удаляются и уводят осла. Еще один наплыв, и мы видим крещение осла — крупный план, в который попадают только голова животного, рука мальчика, льющего на него воду, и — до плеч — фигура девочки со свечой в руке.

Титры и три первых плана фильма заключают в себе целый режим образности, то есть режим отношений между элементами и функциями. Прежде всего, этот режим характеризуется оппозицией между нейтральностью черного или серого экрана и звуковым контрастом. Размеренная, с отчетливой сменой нот, мелодия и звон колокольчика, который ее прерывает, сразу передают напряженность предстоящей истории. Этому контрасту вторят визуальная оппозиция белой руки на черной ослиной шерсти и расхождение между голосами и лицами. Последнее, в свою

очередь, находит продолжение в стыке между словесным решением и его визуальным опровержением, а также между техническим приемом наплыва, акцентирующим непрерывность, и противоположным ожидаемому следствием, которое он демонстрирует на самом деле.

«Образы» Брессона — это не осел, два ребенка и взрослый; и вместе с тем это не только техника приближенного кадра и расширяющих его движений камеры и наплывов. Его «образы» — это операции, которые связывают и разводят видимое и его значение, речь и ее следствие, которые порождают и обманывают ожидания. Эти операции не происходят из свойств кинематографического медиума. Более того, они предполагают систематическое отклонение от привычного характера его использования. «Нормальный» режиссер обозначил бы для нас, сколь угодно легким признаком, перемену отцовского решения. И дал бы более общим планом сцену крещения, направил бы камеру выше или ввел бы дополнительный план, чтобы показать выражения детских лиц во время церемонии.

Следует ли сказать, что брессоновская фрагментация преподносит нам вместо нарративного сцепления образов, которое роднит кино с театром и романом, образы киноискусства в чистом виде? Однако задержка камеры на руке, льющей воду, или на другой, держащей свечу, не более свойственна кино, чем литературе — фиксация взгляда доктора Бовари на ногтях мадемуазель Эммы или взгляда госпожи Бовари — на ногтях помощника нотариуса. Кроме того, фрагментация не просто прерывает повествовательное сцепление, она ведет с ним двойную игру. Разводя руки с выражением лица, она приводит действие к его сущности: крещение — это слова и руки, поливающие голову водой. Концентрируя действие в цепи восприятий и движений, опуская разъяснение причин, кинематограф Брессона не воплощает некую собственную сущность кино. Он вписывается в романную традицию, заложенную Флобером, — в традицию амбивалентности, в рамках которой одни и те же процедуры производят и устраняют смысл, образуют и разрушают связь между восприятиями, действиями и аффектами. Нет сомнения в том, что несфразированная непосредственность видимого радикализует его воздействие, но сама эта радикальность действует за счет игры власти, отличающей кино от пластических искусств и сближающей его с литературой, — власти предвосхищать следствие, которое затем оказывается смещенным или противоположным.

Образ никогда не бывает простой реальностью. Образы кино — это в первую очередь операции, отношения между говоримым и видимым, приемы игры с «до» и «после», с причиной и следствием. Эти операции вводят различные функции-образы, различные смыслы слова «образ». Два плана или два соединения кинематографических планов могут, таким образом, восходить к различной образности. И наоборот, тот или иной кинематографический план может восходить к тому же типу образности, что и та или иная романная фраза или картина. Именно поэтому Эйзенштейн мог искать модели кинематографического монтажа у Золя и Диккенса, Эль Греко и Пиранези; именно поэтому Годар составил свою похвалу кино из высказываний Эли Фора о живописи Рембрандта.

Итак, образ фильма не противоположен телепередаче подобно тому, как инаковость противоположна тождественности. Телепередача тоже имеет свое другое — реальное действие на месте съемок, кино тоже воспроизводит действие, исполняемое перед камерой. Просто, говоря об образах Брессона, мы говорим не об этом отношении — не об отношении между тем, что имело место где-то, и тем, что происходит на наших глазах, а об операциях, которые составляют художественную природу того, что мы видим. Слово «образ» обозначает две разные вещи. Есть простое отношение, порождающее сходство с оригиналом, — не обязательно его верную копию, но просто то, чего достаточно, чтобы занимать его место. И есть порождающая то, что мы называем искусством, игра операций — другими словами, как раз не сходство, а искажение сходства. Это искажение может принимать множество форм: оно может быть зримостью, приданной мазкам, совершенно бесполезным для узнавания героя портрета; удлинением тел, которое выражает их движение в ущерб пропорциям; языковым оборотом, который обостряет выражение того или иного чувства или усложняет восприятие той или иной идеи; наконец, словом или кинематографическим планом, которые преподносятся нам вместо ожидавшихся...

Именно в этом смысле искусство состоит из образов, будь оно фигуративным или нефигуративным, узнаются в нем черты определенных персонажей и действий или нет. Художественные образы — это операции, порождающие сдвиг, несходство. Слова описывают то, что мог бы увидеть глаз, или выражают то, что он никогда не увидит; они непременно проясняют или затемняют какую-либо идею. Видимые формы дают понять некое значение или скрывают его от понимания. Движение ка-

меры предвещает одно зрелище и обнаруживает другое; пианист исполняет музыкальную фразу «за» темным экраном. Всеми этими отношениями определяются образы. Это означает две вещи. Во-первых, художественные образы как таковые суть несходства. Во-вторых, образ не является исключительным свойством видимого. Существует видимое, не составляющее образ, и существуют образы, всецело состоящие из слов. Наиболее распространен такой режим образов, который устанавливает некоторое отношение между говоримым и видимым — отношение, играющее одновременно на их аналогии и несходстве. Это отношение ни в какой мере не требует материального наличия обоих терминов. Видимое может быть представлено значимыми тропами, а речь разворачивает зримость — и подчас ослепительную.

Напоминание о столь простых вещах может показаться излишним. Однако оно необходимо потому, что эти простые вещи сплошь и рядом смешиваются: удостоверяющая инаковость сходства во все времена перекрывалась игрой отношений, формирующей художественные образы. Сходство долгое время считалось отличительной особенностью искусства, хотя из него было изгнано великое множество зрелищ и форм подражания. Ныне же художественным императивом считается несходство, хотя место абстрактных картин в музеях и галереях заняли фотографии, видеофильмы и наборы предметов, подобных повседневному. Впрочем, сам этот формальный императив несходства включен в некую странную диалектику. Ибо охватывает тревога: быть непохожим — не значит ли это отвергать видимое или подчинять его конкретное богатство операциям и уловкам языкового характера? И намечается встреча: сходству противопоставляется не операционность искусства, а чувственное присутствие, облекшийся плотью дух, абсолютно другое, являющееся вместе с тем абсолютно таким же. «В пору Воскресения явится Образ», — говорит Годар. — Образ, то есть «первообраз» христианской теологии, Сын, который отнюдь не «подобен» Отцу, но причастен его природе. За ту *йоту*, которая отделяет этот образ от другого, уже не убивают друг друга, но в нем продолжают видеть обещание плоти, способное развеять и личины сходства, и уловки искусства, и тиранию букв.

Образ, сходство, сверхсходство

Короче говоря, образ не просто двойствен, но тройствен. Художественный образ отграничивает свои операции от техники, порождающей сходство. Но только ради того чтобы обрести на своем пути другое сходство — сходство, определяющее отношение существа к его происхождению и к его предназначению; сходство, отбрасывающее зеркало в пользу непосредственного отношения родителя и рожденного — взгляда прямо в лицо, блаженного тела сообщества, отметины самой вещи. Назовем это сходство сверхсходством. Сверхсходство — это сходство происхождения, сходство, которое не предлагает реплику реальности, но прямо свидетельствует о другом месте, откуда оно происходит. Это сверхсходство и есть инаковость, которой наши современники требуют от образа или об исчезновении которой вместе с образом сожалеют. Но в действительности она никогда не исчезает. В самом деле, она постоянно напоминает о себе, она ведет свою игру в том зазоре, что разделяет операции искусства и техники репродукции, скрывает свои мотивы за мотивами искусства или за особенностями репродукционных механизмов, а иногда и выходит на первый план в качестве конечной причины тех и других.

Именно она, инаковость, заявляет о себе в той настойчивости, с которой ныне стремятся отличить истинный образ от его подобия исходя из способа его материального производства. Уже не противопоставляют изобразительный образ и чистую форму. Им обоим противопоставляют тот отпечаток тела, который вычерчивает свет — вычерчивает невольно, не соотносясь ни с расчетами живописцев, ни с языковыми играми значения. В пику «самопорожденному» образу телевизионного идола из холста или экрана делают некую плащаницу, на которой должен отпечататься образ воплотившегося бога или зарождающихся вещей. И если прежде фотографии обвиняли в противопоставлении цветовой плоти живописи своих механических и бездушных подобий, то теперь ее образ меняется на противоположный — в отличие от живописных ухищрений, она воспринимается, как сама эманация тела, как снятая с тела кожа, являющаяся куда лучшей заменой видимых признаков сходства и уклоняющаяся от попыток дискурса сделать ее выразительницей некоего значения. Оттиск вещи, обнаженное тождество ее инаковости — вместо имитации, несфразированная и безрассудная материальность видимо-

го — вместо фигур дискурса: вот к чему взывают и нынешнее восхваление образа, и ностальгический возврат к нему; их цель — имманентная трансцендентность, блаженная сущность образа, гарантированная самим способом его материального производства. Никто, без сомнения, не выражал это видение лучше, чем Барт в «Камере-люциде» — книге, которая по иронии судьбы стала настольной для стремящихся осмыслить фотографическое искусство, тогда как она призвана доказать, что фотография искусством не является. Барт превозносит в противовес рассеянному множеству художественных операций и игр значения непосредственную инаковость Образа, то есть *stricto sensu*^{*}, инаковость Единого. Он берет за установление прямого отношения между признаковой природой фотографического образа и тем чувственным обликом, благодаря которому он нас задевает, — тем *пунктумом*, эффектом непосредственно сопереживания, который Барт противопоставляет *студиуму*, то есть передаваемым фотографией сведениям и вбираемым ею значениям. *Студиум* делает фотографию предметом расшифровки и объяснения; *пунктум* непосредственно поражает нас действенной мощью *это-было*: это — значит живое существо, которое неоспоримо было перед отверстием камеры-обскуры, тело которого испускало уловленные и запечатленные камерой лучи, затрагивающие меня здесь и сейчас через «плотскую толщу» света, «подобно далеким отсветам звезды»².

Вряд ли автор «Мифологий» мог поверить в паранаучную фантасмагорию, согласно которой фотография есть непосредственная эманация запечатленного тела. Скорее уж этот миф помог ему искупить грех вчерашнего мифолога — грех того, кто стремился лишить видимый мир его привилегий, кто представлял зрелища и удовольствия этого мира как огромную сеть симптомов, как темное дело знаков. Семиолог рассказывает в том, что добрую часть своей жизни посвятил предостережению: «Внимание! То, что вы принимаете за зримую очевидность, на самом деле является шифрованным посланием, с помощью которого общество или власть узаконивают себя, натурализуясь, обосновываясь в несфразированной очевидности зримого». Он склоняет чашу весов в другую сторо-

^{*} в узком смысле (лат.).

² Roland Barthes, *La chambre claire*. Paris: Éditions de l'Étoile, p. 126 [см. рус. пер.: Ролан Барт, *Камера люцида*. М.: Ad Marginem, 1997 (пер. М. Рыклина); там же см. обсуждение упомянутых терминов Барта *пунктум* и *студиум*].

ну, наделив ценностью — под именем *пунктум* — несфразированную очевидность фотографии и относя расшифровку посылов к банальности *студиума*.

Однако семиолог, который прочитывал шифрованное послание образов, и теоретик *пунктума* образа без слов опираются на один и тот же принцип — на принцип обратимой эквивалентности немoty образов и их речи. Первый доказывал, что образ, на самом деле, является проводником немого дискурса, который он — семиолог — пытается перевести на язык фраз. Второй утверждает, что образ говорит с нами как раз тогда, когда он молчит, когда он уже не передает нам никаких посылов. И тот и другой понимают образ как некую безмолвствующую речь. Один пытался разговаривать ее молчание, другой представляет это молчание как устранение всякой болтовни, но оба основываются на одной и той же обратимости двух обликов образа: образ как прямое чувственное присутствие и образ как дискурс, шифрующий некую историю.

От одного режима образности к другому

Между тем такая двойственность не разумеется сама собой. Она определяет специфический режим образности, особый режим сочленения видимого и говоримого, а именно режим, в рамках которого зародилась фотография и который позволил ей развиваться в качестве производства сходства и в качестве искусства. Фотография стала искусством не потому, что она пустила в ход устройство, противопоставляющее копии тел их отпечаток. Она стала искусством, разработав двойную поэтику образа, начав преподносить свои образы — одновременно или раздельно — как две вещи: как прочитываемые свидетельства некоей истории, написанной на лицах и предметах, и как чистые блоки зримости, непроницаемые ни для какой нарративизации, ни для какого прохождения смысла. Эту двойную поэтику образа как шифра истории, записанной в зримых формах, и как непроходимой реальности, перегораживающей путь смысла и истории, фотокамера не изобрела. Эта поэтика родилась до нее — когда романное письмо перераспределило отношения видимого и говоримого, свойственные изобразительному режиму искусств и находящие свое эталонное выражение в драматической речи.

Дело в том, что изобразительный режим искусств — это не режим сходства, которому якобы противопоставила себя современность неfigurативного искусства или, еще более того, искусства, работающего с непредставимым. Это режим определенного искажения сходства, то есть определенной системы отношений между видимым и говоримым, между видимым и невидимым. Идея живописности стихотворения, которую вводит знаменитое «*Ut pictura poesis*»*, устанавливает два фундаментальных отношения: во-первых, речь посредством повествования и описания показывает некое не наличествующее видимое. Во-вторых, речь показывает то, что не принадлежит к сфере видимого, усиливая, приглушая или скрадывая выразительность некоей идеи, заставляя ощутить силу или сдержанность некоего чувства. Эта двойная функция образа предполагает определенный порядок устойчивых отношений между видимым и невидимым — например между чувством и выражающими его языковыми тропами, — но также и выразительные штрихи, с помощью которых рука рисовальщика передает это чувство и перелагает эти тропы. Сошлемся на рассуждение Дидро в «Письме о глухонемых»: стоит одному слову в стихах, вложенных Гомером в уста умирающего Аякса, получить искаженный смысл, как изнеможение человека, который просил у богов единственного — смерти, становится вызовом бунтаря, который умирает им наперекор. Приложенные к тексту гравюры демонстрируют очевидность читателю: тот видит, как преображается не только выражение лица Аякса, но и положение его рук, и сама его поза. Изменилось одно слово — и перед нами другое чувство, изменение которого может и должно быть точно передано рисовальщиком¹.

Разрыв с этой системой заключается не в том, что вместо античных воинов художники пишут белые или черные квадраты, и, вопреки модернистской догме, не в том, что устраняется всякое соответствие между искусством слов и искусством зримых форм. Разрыв в том, что слова и формы, говоримое и видимое, видимое и невидимое начинают соотноситься друг с другом согласно новым процедурам. В рамках нового режима — эстетического режима искусств, который сформировался

* «Поэзия — как живопись» (лат.) — классическая формулировка из «Поэтического искусства» Горация.

¹ Denis Diderot, *Œuvres complètes*. Paris: Le Club français du livre, 1969, t. II, p. 554—555, 590—601.

в XIX веке, — образ более не является закодированным выражением некоей мысли или чувства. Он — уже не дубликат, не перевод, но тот способ, каким говорят или безмолвствуют сами вещи. Он в некотором роде поселяется в вещах как их немая речь.

Выражение «немая речь» следует понимать в двух смыслах. В первом образ есть значение вещей, написанное прямо на их телах, их зримый язык, подлежащий расшифровке. Так, Бальзак проводит нас перед трещинами, кривыми балками и полустертой надписью, по которым прочитывается история «Дома кошки, играющей в мяч», или показывает нам вышедший из моды спенсер из «Кузена Понса», заключающий в себе одновременно исторический период, социальное предназначение и индивидуальную судьбу. В этом случае немая речь — это красноречие того, что немое, способность предъявлять знаки, написанные на теле, отметины, оставленные самой его историей, более правдивые, чем любые изустные слова.

Но во втором смысле немая речь вещей — это, напротив, их упорное немотствование. Тому же красноречивому спенсеру кузена Понса может быть противопоставлена немая речь другого предмета одежды из романного реквизита — фуражки Шарля Бовари, нелепость которой обладает такой же глубиной немой выразительности, как лицо слабоумного. Фуражка и ее владелец в данном случае обмениваются своей глупостью, каковая является уже не особенностью личности или вещи, но самим статусом безразличного отношения одного к другому, статусом «глупого» искусства, которое извлекает из этой глупости — то есть из неспособности к адекватному переносу значений — свою силу.

Поэтому противопоставлять искусству образов невесть какую непереходность слов стихотворения или мазков картины нет никаких оснований. Изменился сам образ, и вместе с ним изменилось искусство, основанное на перемещении между двумя этими функциями-образами: между развертыванием надписей, которые несут на себе тела, и прерывающей функцией их голого, лишнего значения присутствия. Эту двойную силу образа литературная речь обрела, завязав новые отношения с живописью. Она взялась перенести в искусство слов ту анонимную жизнь жанровых картин, которая новому глазу стала казаться более богатой историями, нежели жизнь героических деяний с исторических полотен, повинующихся иерархиям и выразительным кодам, установленным поэтическими искусствами прошлого. Фасад «Дома кошки, играющей в мяч» или столовая, которую молодой художник видит через окно, заимствуют

из вновь открытых незадолго до этого голландских картин изобилие деталей, доставляющих некое, интимное выражение образа жизни. И у тех же голландских картин фуражка Шарля Бовари, его взгляд в окно, за которым открывается грандиозная праздность вещей и живых существ, перенимают нечто другое — блеск незначительного.

Впрочем, это отношение действует и в обратном направлении: писатели «подражают» голландским картинам лишь в меру того, что сами сообщают им новую зримость, что их фразы формируют новый взгляд, учат прочитывать на поверхности картин, рассказывающих эпизоды обыденной жизни, другую историю, нежели история больших или малых фактов, — историю самого живописного процесса, зарождения фигуры из наложенных кистью мазков и потоков непрозрачной материи.

Фотография стала искусством, поставив свои технические возможности на службу этой двойной поэтики, заставив безымянные лица говорить в двух смыслах: в качестве немых свидетелей состояния, вписанного непосредственно в их черты, одежду, быт, и в качестве хранителей тайны, которой мы никогда не узнаем, — тайны, скрываемой тем же образом, который нам их преподносит. Признаковая теория фотографии как снятой с предметов кожи не более чем облекает в плоть фантазма идею романтической поэтики о том, что *все говорит*, об истине, запечатленной прямо на теле вещей. А оппозиция *студии* и *пунктума* произвольно размыкает полярное отношение, в силу которого эстетический образ непрерывно блуждает между иероглифом и голым бессмысленным присутствием. Чтобы сохранить за фотографией чистоту аффекта, свободную от всякого предоставленного семиологу значения и от всякой художественной уловки, Барт отменяет саму генеалогию *это-было*. Проецируя прямо *это-было* на процесс машинной печати, он упраздняет все опосредования между реальностью машинной печати и реальностью аффекта, которые делают этот аффект испытываемым, именуемым, фразируемым.

Отмена этой генеалогии, наделяющей наши «образы» осязаемостью и мыслимостью, устранение, чтобы сохранить фотографию чистой от всякого искусства, тех черт, благодаря которым нечто ощущается нами сегодня как искусство, — такой весьма высокой ценой оплачивается стремление освободить наслаждение образами от семиологического влияния. Простая связь машинной печати с *пунктумом* отменяет всю историю взаимоотношений между тремя областями: художественными образами, социальными формами образности и теоретическими процедурами ее критики.

В самом деле, в тот же период XIX века, когда в рамках подвижности соотношения между грубым присутствием и зашифрованной историей художественные образы получили новое определение, сложилась обширная отрасль коллективной образности, в которой начали развиваться формы искусства, призванного осуществлять совокупность разрозненных и вместе с тем взаимно дополнительных функций: предоставлять членам «общества» весьма размытых очертаний возможность смотреть на себя и любоваться собой в обличье отчетливых типажей; окружать рыночные товары ореолом заставляющих желать их слов и образов; формировать с помощью печатных станков и новой техники литографии энциклопедию общечеловеческого наследия — свидетельств о жизни людей прошлого, произведений искусства, научных достижений в популяризированной форме. Эпоха, когда Бальзак сделал двигателем романного действия расшифровку знаков, написанных на стенах, костюмах и лицах, а художественные критики стали замечать в изображениях голландской буржуазии периода расцвета хаотичное множество мазков, была также эпохой, когда начали печататься «Иллюстрированный журнал» и карточки с *физиономиями* всевозможных социальных типов: студентов, лореток, курильщиков, лавочников и т. д. Это была эпоха, когда беспредельно множились прозаические виньетки и миниатюры, в которых общество училось узнавать себя в двойном зеркале типических портретов и легкомысленных анекдотов, метонимически отражавших мир, перенося в социальный оборот сходств художественные практики образа/иероглифа и озадачивающего образа. Бальзак и его многочисленные соратники, не раздумывая, брались за подобное дело, обеспечивая двустороннюю связь между работой литературных образов и производством пустячных текстов коллективной имажерии.

Период, когда завязался этот новый обмен между художественными образами и рынком социальной имажерии, был также периодом формирования великих герменевтических практик, взявшихся приложить к изобилию социально-товарных образов процедуры удивления и расшифровки, уже опробованные новыми формами литературы. В этот же период Маркс учил нас расшифровывать иероглифы, написанные на лишенных, казалось бы, истории телах товаров, и различать за экономическими фразами преисподнюю производства, подобно тому как до него Бальзак научил прочитывать историю на стене или фасаде дома и проникать в подземные закоулки, хранящие секрет видимых обличий обще-

ства, а несколько позднее Фрейд, подытожив уроки литературы столетия, попытался объяснить, каким образом в самых незначительных деталях можно отыскать ключ к той или иной истории и формулу того или иного смысла, с той лишь оговоркой, что сам смысл коренится в некоей непрояснимой бессмыслице.

Так установилась своеобразная солидарность между операциями искусства, формами популярной образности и дискурсивностью симптомов. Эта солидарность дополнительно усложнялась, по мере того как дидактические виньетки, товарные иконы и торговые витрины, оставляя первоначальные функции, теряли свою потребительную и меновую цену. Ведь в этом случае они получали взамен новую для них ценность образа. То есть не что иное, как двойную силу образа *эстетического*: отмеченность знаками некоей истории и впечатляющую мощь грубого присутствия, которое уже ни на что не обменивается. В этом-то двойном качестве вышедшие из употребления объекты и иконы стали во времена дадаизма и сюрреализма населять стихи, картины, монтажи и коллажи искусства, изображая в них как нелепые черты общества, просвеченного марксистским анализом, так и абсолют желания, открытый сочинениями доктора Фрейда.

Конец образов остался позади

Итак, собственно судьбой образов можно назвать судьбу логической и парадоксальной взаимосвязанности операций искусства, типов циркуляции популярной образности и критического дискурса, приводящего художественные операции и популярные формы к их скрытой истине. Эту взаимосвязанность искусства и неискусства, товара и дискурса как раз и пытается отменить современный медиалогический дискурс, если понимать его не просто как заявленную в таком качестве дисциплину, но как совокупность дискурсов, выводящих формы тождественности и инаковости, свойственные образам, из особенностей механизмов производства и распространения. Простые противопоставления образа и изводности или *пунктума* и *студиума* предлагают проститься с определенной эпохой этой взаимосвязанности — с семиологией как критическим осмыслением образов. Критика образов, эталонную иллюстрацию которой дал Барт времен «Мифологий», была типом дискурса, который

стремился выследить посылы товара и власти, скрытые за невинностью медиально-рекламной образности или за притязанием искусства на автономию. Этот дискурс сам пребывал в центре двойственного механизма. С одной стороны, он стремился поддержать усилия искусства, нацеленные на освобождение от популярной образности и обретение контроля над собственными операциями, над своей подрывной силой по отношению к политическому и товарному господству. С другой стороны, он согласовался с неким политическим сознанием, указующим на потусторонний мир, где формы искусства и формы жизни уже не будут скованы двусмысленными формами популярной образности и устремятся к непосредственному отождествлению друг с другом.

Представляется, однако, что предлагающие проститься с этим механизмом забывают о том, что и сам он был трауром по определенной программе — программе некоторого конца образов. Ведь «конец образов» — это не медиальная или медиумальная катастрофа, перед лицом которой сегодня нужно воскресить неведомую трансцендентность, якобы заключенную в самом процессе химической печати и подверженную угрозе со стороны цифровой революции. Куда скорее конец образов — это исторический проект, уже оставшийся позади; это представление об обретении искусством современности, которое бытовало между 1880-ми и 1920-ми годами, между эпохой символизма и эпохой конструктивизма. В самом деле, именно в этот период утверждался разными путями проект искусства, свободного от образов — то есть свободного не только от старого изображения, но и от нового напряжения между голым присутствием и записью истории на вещах, а также между художественными операциями и социальными формами сходства и узнавания. Этот проект нашел воплощение в двух основных формах, не раз переплетавшихся одна с другой: чистое искусство, понимаемое как искусство, процедуры которого уже не создают образ, а непосредственно реализуют идею в самодостаточной чувственной форме; и искусство, которое реализуется, упраздняя себя, которое упраздняет образную дистанцию и отождествляет свои процедуры с формами некоей всеобъемлющей текущей жизни, более не отличающей искусство от труда или политики.

Первая идея получила точную формулировку в поэтике Малларме, которую резюмирует знаменитая фраза из статьи поэта о Вагнере: «Современник гнушается воображением; но, сведущий в пользовании искусствами, он ожидает, что каждое из них увлечет его туда, где торже-

ствует особая власть иллюзии, и затем соглашается с нею⁴. Этой формулой предлагается искусство, всецело чуждое социальному обороту популярной образности, универсальному газетному репортажу или игре узнавания отражений в зеркале буржуазного театра, — искусство действия, символизируемое самоисчезающим световым контуром фейерверка или движениями танцовщицы, которая, по словам Малларме, не является женщиной и не танцует, а просто-напросто очерчивает форму некоей идеи своими «неграмотными» ногами — а то и без помощи ног, как в искусстве Лои Фуллер, чей «танец» сводится к складыванию и распусканию платья, освещаемого огнями прожекторов. К этому же проекту тяготеет театр, о котором грезил Эдвард Гордон Крейг, — театр, уже не представляющий «пьесы», но создающий свои собственные произведения — возможно, без слов, как в «театре движений», действие которого заключается единственно в перемещении мобильных элементов того, что прежде называли декорациями драмы. Таков же смысл четкой оппозиции, вводимой Кандинским: по одну сторону — обычная художественная выставка, относящаяся, по сути дела, к светской образности, где портреты советника N и баронессы X соседствуют с изображениями летящих уток и отдыхающих в тени коров; по другую — искусство, чьи формы выражают в цветовых знаках внутреннюю необходимость идеального порядка.

Чтобы проиллюстрировать вторую форму этого же проекта, мы можем обратиться к произведениям и манифестам эпохи симультанного искусства, футуризма и конструктивизма: взять хотя бы живопись в понимании Боччони, Балла и Делоне, в пластическом динамизме которой сочетаются стремительные движения и метаморфозы современной жизни; футуристическую поэзию, пытающуюся угнаться за скоростью автомобилей и стрельбой пулеметов; театр Мейерхольда, вдохновляющийся цирковыми представлениями или изобретающий, чтобы породить сценическую игру с движениями социалистических заводов и строок, некие формы биомеханики; кино вертовского глаза-машины, синхронизирующее все механизмы — малые машины рук и ног человека и большие машины с турбинами и поршнями; живописное искусство чистых супрематических форм, однородное архитектурному построению форм новой жизни; плакат в духе Родченко, в котором буквам сообщаемого текста и

⁴ Stéphane Mallarmé, «Richard Wagner, Réverie d'un poète français», in: *Divagations*, Paris: Gallimard, 1976, p. 170.

формам изображенных самолетов придается общая геометрическая динамика, перекликающаяся и с динамикой конструкторов и пилотов советской авиации, и с динамикой строителей социализма.

Обе описанные формы брались устранить опосредование образа — то есть не только сходство, но и силу операций расшифровки и озадачивания, а также взаимодействие между операциями искусства, оборотом образов и работой толкователей. Устранить это опосредование значило реализовать непосредственное тождество действия и формы. На почве этой общей программы в 1910—1920-х годах фигуры чистого искусства (искусства без образов) и становления искусства жизнью (его становления неискусством) могли переплетаться; художники-символисты и супрематисты могли сходиться с футуристами и конструктивистами — хулиителями искусства — в отождествлении чисто художественных форм искусства с формами новой жизни, отменяющей самую специфичность искусства. Этот конец образов — единственный, какой мог в строгом смысле мыслиться и отстаиваться, — остался позади, даже если о нем иногда продолжают грезить, уже будучи в меньшинстве, архитекторы, дизайнеры-урбанисты, хореографы и театральные режиссеры. Он завершился, когда власти, которым была принесена эта жертва образов, ясно дали понять, что им не нужны художники-конструкторы, что конструированием они занимаются сами, а со стороны художников нужно именно в образах, понимаемых вполне недвусмысленно — как иллюстрации, облекающие в плоть их программы и предписания.

Тогда образная дистанция вновь обрела свои права — в скорреалистической абсолютизации «неподвижной взрывчатки» или в марксистской критике внешних видимостей. Это уже был траур по «концу образов», который позднее содержался в той энергии, с какой семиология разыскивала в образах скрытые послы, дабы очистить поверхности для записи художественных форм и — одновременно — совесть вершителей грядущих революций. Подлежащие расчистке поверхности и подлежащие осведомлению умы были *membra disiecta*^{*} тождества «без образа», утраченного тождества форм искусства и форм жизни. Работа траура, как и любая работа, утомляет. Наступает время, когда семиолог решает, что утраченное удовольствие от образов — чрезмерная цена за выгоду бесконечного превращения траура в знание. Особенно когда само это знание

^{*} разрозненными членами (лат.).

теряет свою действенность, когда реальный ход истории, который гарантировал проницаемость внешних видимостей, сам оказывается одной из них. Тогда возникает сожаление уже не о том, что образы скрывают секреты — которые теперь ни для кого не секрет, а, наоборот, о том, что они не скрывают более ничего. И одни начинают долгое оплакивание утраченного образа, а другие — вновь открывают альбомы по искусству, чтобы вспомнить о чистом очаровании образов, то есть о мифическом совпадении между тождественностью «это-» и инаковостью «-было», между удовольствием от чистого присутствия и болью от абсолютного Другого.

Однако тройная игра социального производства сходств, художественных операций несходства и дискурсивности симптомов не поддается приведению к простому чередованию принципа удовольствия и влечения к смерти. Возможно, об этом говорит и трехчастное деление, которое предлагают сегодня выставки, посвященные «образам», но об этом же свидетельствует диалектика, которая затрагивает каждый тип образов и переплетает его законные основания и его способности с теми, что присущи двум другим типам.

Обнаженный образ, демонстративный образ, метаморфический образ

В самом деле, образы, которые ныне демонстрируются в наших музеях и галереях, можно разделить на три обширные категории. Прежде всего, есть, скажем так, обнаженный образ — образ, не являющийся искусством, поскольку то, что он показывает, исключает достоинства выставки и риторику толкований. Так, один из разделов недавней выставки «Память лагерей» был посвящен фотографиям, сделанным в нацистских концлагерях сразу после освобождения. Многие из них принадлежат знаменитым авторам, таким как Ли Миллер, Маргарет Бурк-Уайт и другие, однако в основу их объединения была положена идея следы истории, свидетельства о реальности, каковая, согласно общепринятому мнению, не терпит иных форм представления.

От обнаженного образа отличается образ, который я бы назвал демонстративным. Такой образ тоже утверждает свою силу как силу не облагороженного, лишнего значения присутствия, но претендует на это во имя искусства. Он полагает это присутствие особенностью искус-

ства, разводящей его с медиальной циркуляцией образности, но в то же время и с искажающими это присутствие силами смысла: с дискурсами, которые его представляют и комментируют, с институциями, которые выводят его на сцену, с учеными, которые его историфицируют. Выражением этой позиции может послужить название выставки, проведенной недавно под руководством Тьерри де Дюва в брюссельском Дворце изящных искусств в ознаменование «столетия современного искусства». Она называлась «Вот». Аффект «это-было» оказался в данном случае непосредственно соотнесен с безоговорочной тождественностью присутствия, самой сущностью которого является «современность». Глухое присутствие, прерывающее истории и дискурсы, стало световой силой взгляда в лицо — *facingness**, по словам комиссара выставки, который, конечно же, противопоставил это понятие *flatness*** Клемента Гринберга. Но само это противопоставление открывает смысл операции: присутствие удваивается, превращаясь в презентацию присутствия. Перед лицом зрителя глухая сила образа как безосновного-здесь-бытия становится свечением лица, понимаемого по образцу иконы как взгляд божественной трансцендентности. Произведения художников — живописцев, скульпторов, видеохудожников, инсталляторов — изолированы в своей простой эстике***. Но эта единичность сразу же раздваивается. Произведения оказываются множеством икон, удостоверяющих особый тип чувственного присутствия, отличного от прочих, идеи и интенции которых оперируют данными чувственного опыта. «Вот я», «Вот мы», «Вот вы» — три раздела выставки — представляют собранные работы как свидетельства об изначальном сопresствии людей и вещей, вещей друг с другом и людей друг с другом. И нестарейший дюшановский писсуар вновь находит себе применение — при поддержке цоколя, на котором его сфотографировал Штиглиц. Он становится демонстратором присутствия, позволяющим отождествить несходства искусства с играми сверхсходства.

Демонстративному образу противоположен образ, который я бы назвал метаморфическим. Его художественная сила может быть выражена как точный антипод «Вот» — как «Там», название другой недавней

* лицевость (англ.).

** плоскостность (англ.).

*** Ж. Рансьер употребляет термин *heceité*, французский эквивалент латинского понятия *haecceitas* (от *hic*, *этом*), введенного Дунсом Скотом.

выставки, прошедшей в парижском Музее современного искусства и имевшей подзаголовок «Мир в голове». Ее название и подзаголовок подразумевают определенную идею отношений между искусством и образом, куда более популярную, чем предыдущая, и вдохновляющую множество современных выставок. Согласно этой логике, невозможно описать специфическую сферу присутствия, которая отделяла бы операции и продукты искусства от форм циркуляции социально-товарной образности и от операций ее истолкования. Собственной сути художественных образов, устойчиво отличающей их от оборота сходств и от дискурсивности симптомов, не существует. В таком случае делом искусства оказывается игра на двусмысленности сходств и на неустойчивости несходств, некое локальное перераспределение, необычная перегруппировка циркулирующих образов. В некотором смысле создание подобных устройств возлагает на искусство задачи, которые прежде относились к ведению «критики образов». Только эта критика, будучи предоставлена самим художникам, уже не обрамляется ни самостоятельной историей форм, ни историей жестов переустройства мира и потому вынуждена задаваться вопросом о степени своих возможностей, посвящать свою деятельность более скромным задачам. Она скорее берется играть с формами и продуктами популярной образности, нежели осуществлять их демистификацию. Этот позиционный сдвиг можно было отметить еще на одной выставке последних лет, показанной в Миннеаполисе под названием «Let's entertain» и в Париже под названием «По ту сторону зрелища». Американское название приглашало зрителя включиться в игру искусства, освободившегося от заряда серьезной критики, и вместе с тем обозначало критическую дистанцию по отношению к индустрии развлечений. В свою очередь, французское название обыгрывало трактовку игры как активной противоположности пассивному зрелищу в текстах Ги Дебора. Тем самым зрителю предлагалось дать метафорическую оценку манежу Чарльза Рея или гигантскому детскому футболу Маурицио Каттелана и занять половинчатую дистанцию игры с медиальными образами, звуками танцевальной музыки или коммерческими мультфильмами-манга в переработке других художников.

Механизм инсталляции может становиться театром памяти и превращать художника в коллекционера, архивиста или демонстратора, предположительно взгляду зрителя не столько критическое соединение различных элементов, сколько совокупность свидетельств о некоей общей

истории и общем мире. Так, выставка «Там» попыталась суммировать и проиллюстрировать саму идею века, представив, помимо прочего, сделанные Хансом-Петером Фельдманом фотографии ста людей в возрасте от 0 до 100 лет, инсталляцию «Телефонные абоненты» Кристиана Болтански, «720 писем из Афганистана» Алигьеро и Бозетти, а также «Зал Мартенов», где Бертран Лавье вывесил 50 картин, объединенных исключительно фамилией их авторов.

Унифицирующий принцип этих стратегий заключается, по всей видимости, в том, что на нехарактерном для искусства материале, чаще всего неотличимом от набора обыкновенных предметов или форм популярной образности, разыгрывается двойная метаморфоза, соответствующая двойной природе эстетического образа: образ как шифр истории и образ как прерывание. С одной стороны, дело сводится к обращению целесообразных, умных продуктов популярной образности в непроницаемые, глупые образы, прерывающие медиальный ток, с другой стороны — к подъему на свет не замечаемых или непричастных к медиальной циркуляции обычных предметов с целью пробудить таящуюся в них способность быть следами общей истории. Так, в частности, искусство инсталляции обыгрывает метаморфическую, неустойчивую природу образов, циркулирующих между миром искусства и миром популярной образности. Они прерываются, фрагментируются, реорганизуются средствами поэтики остроумия, которая пытается установить между этими нестабильными элементами новые разности потенциалов.

Обнаженный образ, демонстративный образ, метаморфический образ: таковы три формы образности, три способа согласования или рассогласования способности показывать и способности означать, удостоверения присутствия и свидетельства об истории. И таковы три формы скрепления или опровержения связи между искусством и образом. Но примечательно, что ни одна из трех определенных так форм не может функционировать в замкнутой работе с точкой нерешительности, в которой они сталкиваются в своей работе с точкой у других форм.

Так происходит уже с образом, который, казалось бы, может и должен быть защищен от этого лучше других, — с «обнаженным» образом, всецело призванным свидетельствовать. Ведь свидетельство всегда обращено за пределы того, что им предъявляется. Образы лагерей свидетельствуют не только об изувеченных телах, которые они нам показыва-

ют, но и о том, что они не показывают: разумеется, о телах уничтоженных, но главное — о самом процессе уничтожения. Фотографии репортеров 1945 года провоцируют два различных взгляда. Первый взгляд видит насилие, учиненное людьми, отсутствующими на снимках, над другими людьми, боль и истощение которых смотрят на нас и приостанавливают всякую эстетическую оценку. Второй взгляд видит не насилие и боль, а процесс дегуманизации, исчезновение границ между человеком, животным и камнем. Причем этот второй взгляд является продуктом определенного эстетического воспитания, некоторой идеи образа. Фотография Джорджа Роджера, представленная на выставке «Память о лагерях», показывает повернутое к нам спиной мертвое тело, голова которого не видна, в руках пленного эсэсовца, наклонившегося, чтобы укрыться от взглядов. Это чудовищное соединение двух обезглавленных тел преподносит нам эталонный образ общей для жертвы и палача дегуманизации. Но преподносит исключительно потому, что мы смотрим на него глазами, прошедшими через зрелище освеженной туши на картине Рембрандта и через все те изобразительные формы, в которых сила искусства оказалась уравнена с отменой границ между человеческим и нечеловеческим, живым и мертвым, животным и камнем, перемешивающимися как в плотности фразы, так и в толще живописного теста⁵.

Подобная диалектика характерна и для метаморфических образов. Действительно, эти образы опираются на постулат неразличения. Они ограничиваются тем, что вносят сдвиг в элементы популярной общности, подменяя их основу, перенося их в другой механизм видения, иначе расставляя акценты или по-иному пересказывая их. Но в таком случае возникает вопрос: что же производится в качестве различия, удостоверяющего специфическую работу художественных образов над формами общности социальной? Это тот самый вопрос, которым диктовались неутешительные выводы последних текстов Сержа Данея: не оказались ли все разновидности критики, игры, иронии, претендовавшие на подрыв привычной циркуляции образов, поглощены этой циркуляцией? Современное, критическое кино стремилось прервать обращение медиально-рекламных образов, разомкнув цепи повествования

⁵ Ср.: Clément Chéroux (éd.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933—1945)*. Paris: Marval, 2001 (фотография, о которой идет речь, воспроизведена на с. 123).

и смысла. Образцом такого прерывания стала остановка на изображении, которой завершаются «400 ударов» Трюффо. Но поставленное так ударение на образе в конечном итоге порождает ударный образ. Процедурность и насмешки стали в рекламе обычным делом, средством, с помощью которого она добивается и поклонения своим иконам, и благосклонности к ним, обеспечиваемой самой возможностью над ними иронизировать⁶.

Несомненно, аргумент неразличения не имеет решающей силы. Нерешительность, по определению, может быть истолкована двояко. Но в таком случае следует без лишнего шума прибегнуть к ресурсам обратной логики. Чтобы двусмысленный монтаж благоприятствовал свободе критического или игрового взгляда, надо обставить встречу по правилам логики демонстративного взгляда-в-лицо, ре-презентировать рекламные образы, танцевальную музыку или телесериал в пространстве музея, изолировав их в небольших затемненных кабинках, дабы те придали им ауру произведений, прерывающих ток коммуникации. Впрочем, и тогда нельзя быть уверенным в достижении эффекта; часто у входа в кабинку приходится помещать краткое предупреждение, сообщающее зрителю о том, что в пространстве, куда он сейчас попадет, ему предстоит научиться отслеживать и удерживать на расстоянии от себя поток медиальных посылов, которые обычно поработают его. Непомерная сила, приписываемая возможностям подобного механизма, отвечает несколько упрощенному представлению о несмысленном обитателе общества зрелища, который бессильно тонет в потоке медиальных образов. Тогда как прерывания, отклонения и перегруппировки, нарушающие циркуляцию образов без такого рода помпы, не имеют своего святилища. Они происходят всюду и когда угодно.

Но, бесспорно, лучше всего отражают современную диалектику образов метаморфозы образа демонстративного. Ибо весьма затруднительно оказывается найти критерии, по которым можно узнать присутствие. Большинство взглядов-в-лицо, усмотреть в присутствии присутствия. Большинство произведений на пьедесталах выставки «Вот» ничем не отличались от тех, что входили в документальные подборки выставки «Там». Однако портреты звезд Энди Уорхола, документы мифического Отдела орлов —

⁶ Serge Daney, «L'Arrêt sur l'image», in: *Passages de l'image*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990; *L'Exercice a été profitable Monsieur*. Paris: P.O.L., 1993, p. 345.

подразделения Музея Марселя Брудтерса, инсталляция Йозефа Бойса, собранная из товаров производства канувшей в прошлое ГДР, семейный альбом Кристиана Болтански, сорванные афиши Раймонда Хэйнса и зеркала Пистолетто кажутся мало подходящими для заявленного устройствами «Вот» прославления не уложенного во фразу присутствия.

И это опять-таки заставляет их прибегнуть к обратной логике. Чтобы превратить реди-мейд Дюшана в мистическую витрину присутствия, а гладкий параллелепипед Дональда Джадда — в зеркало пересекающихся отношений, необходимо дополнение экзегетического дискурса. Образы поп-арта, неореалистические деколлажи, монохромные картины и минималистские скульптуры должны быть помещены под сенью некоей общей для них первичной сцены, занимаемой признанным отцом живописной современности Эдуаром Мане, а сам этот отец современной живописи должен быть осенен авторитетом воплощенного Слова. В самом деле, опорой для определения, которое Тьерри де Дюв дает модернизму Мане и его последователей, служит картина Мане испанского периода «Мертвый Христос, поддерживаемый ангелами», вдохновленная полотном Рибальты. В отличие от последнего, Мане изобразил мертвого Христа с открытыми глазами, смотрящим прямо на зрителя. И тем самым — по Тьерри де Дюву — аллегорически выразил задачу создания замены, которую «смерть Бога» возложила на живопись. Мертвый Христос воскресает в чистой имманентности живописного присутствия⁷. И это чистое присутствие — отнюдь не присутствие искусства, но присутствие спасительного Образа. Прославляемый выставкой «Вот» демонстративный образ — это плоть чувственного присутствия, введенная в самой своей непосредственности в ранг абсолютной Идеи. При этом условия реди-мейд и серийные образы поп-арта, минималистические скульптуры и вымышленные музеи оказываются заведомо включены в традицию иконы и в религиозную экономику Воскресения. Но очевидно, что описанная демонстрация является палкой о двух концах. Слово обретает плоть исключительно через посредство рассказа. Всегда требуется еще одна операция, чтобы превратить продукты операций искусства и смысла в свидетельство о первоизданном Другом. Искусству выставки «Вот» приходится основываться на том, что

⁷ Thierry de Duve, *Voici, cent ans de l'art contemporain*. Paris: Ludion/Flammarion, 2000, p. 13—21.

оно опровергало. Оно нуждается в дискурсивной инсценировке, чтобы превратить «копию», или сложное отношение нового к старому, в абсолютный первоисток.

Самый яркий пример этой диалектики преподносит, без сомнения, фильм Годара «История кино». Режиссер выстраивает свой воображаемый Музей кино под эгидой Образа, который должен явиться в пору Воскресения. Его доводы противопоставляют смертоносной власти Текста живительную силу Образа, понимаемого как своего рода плат Вероники, на котором отпечатывается первоизданный лик вещей. Они противопоставляют устаревшим историям фильмов Альфреда Хичкока чистые живописные присутствия, образуемые бутылками вина из «Дурной славы», лопастями мельницы из «Иностранного корреспондента», сумкой из «Марни», стаканом молока из «Подозрения». В другом месте попытался показать, что эти чистые иконы — посредством монтажа — сами были вычленены, изъяты из механизма, в которых они работали у Хичкока, дабы затем, благодаря интеграционным возможностям видеомонтажа, войти в незамутненное царство образов⁸. То визуальное производство чистого иконического присутствия, которое призван продемонстрировать дискурс режиссера, само возможно исключительно за счет работы собственной противоположности — шлегелианской поэтики остроумия, составляющего из фрагментов фильмов, хроникальных кадров, фотографий, репродукций картин и т. д. всевозможные комбинации, контрасты и сближения, способные пробудить к жизни новые формы и значения. Этим предполагается наличие некоего бесконечного Магазина/Библиотеки/Музея, в котором сосуществовали бы все фильмы, фотографии и картины, разложимые на элементы, каждый из которых обладал бы сразу тремя качествами: силой единичности (*пунктум*) глухого образа, осведомляющей ценностью (*студиум*) документа, несущего на себе след некоей истории, и комбинаторной способностью знака, позволяющей ему сочетаться с любым элементом другой серии, до бесконечности формируя все новые и новые фразы-образы.

Выходит, что дискурс, который берется спасти «образы», словно потерянные тени, на миг возвращаемые из глубин преисподней, должен ради самосохранения противоречить сам себе, превращаться в огром-

⁸ Ср.: Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001, p. 218—222.

ную поэму, соединяющую в безграничном общении различные искусства и техники, художественные произведения и иллюстрации повседневности, немоту образов и их красноречие. И нам стоит пристальнее присмотреться к идущей за внешней видимостью противоречия игре этих обменов.

II. ФРАЗА, ОБРАЗ, ИСТОРИЯ*

Фильм Годара «Истории кино» руководствуется двумя противоречивыми на первый взгляд принципами. Первый из них противопоставляет автономную жизнь образа, понимаемую как визуальное присутствие, коммерческой условности истории и мертвой букве текста. Яблоки Сезанна, букеты Ренуара, зажигалка из фильма «Незнакомец в Северном Экспрессе» свидетельствуют о необычайной силе немой формы, которая отбрасывает за несущественностью соединение интриг, унаследованных от романной традиции и выстраиваемых ради того, чтобы угодить интересам публики и киноиндустрии. Второй принцип, напротив, представляет эти зримые присутствия как элементы, которые, подобно языковым знакам, приобретают смысл исключительно в силу допускаемых ими комбинаций — комбинаций с другими визуальными и звуковыми элементами, но также с фразами и словами, произносимыми вслух или прочитываемыми на экране. Выдержки из романов и стихотворений, названия книг и фильмов нередко порождают сближения, которые придают образам смысл или, точнее, составляют из собранных вместе визуальных фрагментов «образы», то есть отношения между некоторой зримостью и некоторым значением. Слов «Зигфрид и Лимузен» — названия романа Жироу, — написанных путем наложения кадров на танках немецких оккупантов и на плане из «Нибелунгов» Фрица Ланга, оказывается достаточно, чтобы превратить этот эпизод в составной образ поражения французских войск в 1940 году и поражения немецких художников перед лицом нацизма, способности литературы и кино предугадывать

* Текст был впервые произнесен в виде одноименной лекции в Национальном центре фотографии 24 октября 2002 года (по приглашению Анника Дювийяре).

бедствия своего времени и неспособности предупреждать их. С одной стороны, образ действует как сила рассогласования: чистая форма и чистый пафос разрушают классический порядок складов фикционных действий, историй. С другой стороны, он действует как элемент согласования, связи, слагающей фигуру некоей общей истории. С одной стороны, образ есть несоизмеримая самобытность, с другой — операция приведения к общности.

Несоизмеримые?

К размышлению об этой двойственной силе, фигурирующей под одним и тем же именем образа, вполне естественно приглашает нас выставка, посвященная взаимоотношениям образов и слов. Эта выставка называлась «Несоизмеримые»⁹. Ее название не просто характеризует представленные в рамках экспозиции сочетания вербальных и визуальных элементов, оно звучит как утвердительная декларация, устанавливающая критерий «современности» произведений. В самом деле, предполагается, что несоизмеримость является отличительной особенностью искусства нашего времени, что этому искусству свойственно расхождение между чувственными присутствиями и значениями. Подобная декларация имеет весьма обширную генеалогию, которая включает сюрреалистское превознесение невозможной встречи зонтика и швейной машинки, теоретическую разработку диалектического столкновения образов и эпох у Бенямина, адорнианскую эстетику внутреннего несогласия современного произведению противоречия, а также не присущего современному произведению расхождения между Идеей лиотаровскую философию возвышенного расхождения между Идеей и всяким чувственным представлением. Постоянство этого превознесения Несоизмеримого опасно тем, что может внушить нам безразличия к настоятельности суждения, которое связывает с этим понятием то или иное произведение, и вместе с тем к самому значению терминов. Поэтому я, со своей стороны, восприму это название как приглашение к

⁹ Выставка «Несоизмеримые», организованная Режи Дюраном, прошла в сентябре — декабре 2002 года в трех учреждениях: в Национальном центре фотографии (где и был произнесен этот текст), в Музее современного искусства в Вильнюве-а-Аске и в Национальной мастерской современных искусств во Френуа.

постановке вопросов, к тому, чтобы спросить себя: что же, собственно, означает «несоизмеримые»? По отношению к какой идее меры и к какой идее общности они являются таковыми? Возможно, что существует несколько разновидностей несоизмеримости. Возможно, что каждая из этих разновидностей сама по себе является осуществлением некоторой формы общности.

Кажущаяся противоречивость «Истории кино», несомненно, способна пролить свет на этот конфликт мер и общностей. Попробую продемонстрировать это на примере краткого эпизода из заключительной части фильма, называющейся «Знаки среди нас». Это название, заимствованное у Рамю, подразумевает двойную «общность». Во-первых, общность между «знаками» и «нами»: «знаки» наделены присутствием и привычностью, которые превращают их в нечто большее, нежели имеющиеся в нашем распоряжении орудия или предоставленный нашей расшифровке текст, — в обитателей нашего мира, в персонажей, которые образуют общий с нами мир. Во-вторых, общность, включенную в само понятие знака, каким оно работает в данном случае. Визуальные и текстуальные элементы в рамках этого понятия действительно берутся вместе, сплетенными друг с другом. Существуют знаки «среди нас». Это означает, что зримые формы говорят, а слова обладают весом зримых реалий, что знаки и формы передают друг другу свои способности чувственного представления и означивания.

Однако Годар придает этой «соизмеримости» знаков конкретную форму, которая на первый взгляд противоречит самой ее идее. Он иллюстрирует «соизмеримость» разнородными визуальными элементами, связь между которыми на экране остается загадочной, и словами, чья связь с тем, что мы видим, от нас ускользает. После отрывка из «Александра Невского» начинается эпизод, которому чередой соединенных попарно накладываются изображения, придавая единство, подтверждаемое звуками друг за другом двумя текстами, позаимствованными, судя по всему, один — из некоей речи, второй — из стихотворения. Этот короткий эпизод представляется четко структурированным четырьмя визуальными элементами, два из которых узнаются сразу, так как относятся к числу знаковых образов истории и кино XX века. Это — в начале эпизода — фотография мальчика-еврея с поднятыми руками, сделанная во время разгрома варшавского гетто, и в конце — черная тень, олицетворяющая всех призраков и вампиров экспрессионистской эпохи кинематогра-

фа. — Носферату из фильма Мурнау. Не столь очевидны два других элемента, с которыми они спарены. На изображение ребенка из гетто накладывается таинственный кинематографический образ: девушка спускается по лестнице, держа в руке свечу, в свете которой ее фигура отбрасывает на стену резкую тень. Что касается Носферату, то он странным образом соотнесен с кинозалом, в котором обычная пара на переднем плане смеется от всей души в окружении столь же веселой и безвестной публики, открываемой отъездом камеры.

Как помыслить связь между кинематографической светотенью и истреблением польских евреев? А между ребячески-беззаботной толпой из голливудского фильма и карпатским вампиром, который словно бы руководит ее наслаждением со сцены? Мелькающие в промежутке между двумя парами чьи-то лица и фигуры всадников не дают на этот счет нам никаких объяснений. Тогда мы ищем зацепки в связующих пары изустных и написанных словах. В конце эпизода на экране соединяются и разъединяются буквы: *враг общества, общество*; в середине звучит поэтический текст о нарастающем и затихающем рыдании; и, главное, в начале, задавая тон всему эпизоду, звучит другой текст, ораторская торжественность которого подчеркивается глухим и несколько выпрепным голосом Годара. Этот текст говорит нам о голосе, который, согласно пожеланию оратора, должен был бы предшествовать речи и в котором его голос мог бы раствориться. Говорящий сообщает нам, что теперь он понимает, как трудно ему было только что начать. И мы, в свою очередь, понимаем, что этот текст, открывающий эпизод, на самом деле является окончанием речи. Он говорит нам о том, каким должен быть голос, который позволил бы говорящему начать. Конечно же, перед нами иносказание: говоря это нам, оратор дает понять то же самое другой аудитории, которой говорить это нет необходимости, так как самих обстоятельств речи достаточно, чтобы все понять.

Эта речь является, собственно, инаугурационной, относится к жанру, который требует воздать хвалу усопшему, чье место ты занимаешь, а это можно сделать с разной степенью изящества. Наш оратор избрал наиболее изящный способ, в рамках которого хвала умершему предшественнику, требуемая случаем, отождествляется с более общим призыванием анонимного голоса, обуславливающего любую речь. Подобные удачные идеи и ее выражения редки, и за ними угадывается их автор. Эти строки принадлежат Мишелю Фуко, а восславляемый в них «голос» — это голос

Жана Ипполита, которого Фуко сменил на Кафедре истории систем мысли в Коллеж де Франс¹⁰.

Таким образом, связь между описанными изображениями должно предоставить нам заключение инаугурационной лекции Фуко. Годар использует его подобно тому, как двадцатью годами ранее использовал в «Китайке» другое, не менее знаменитое заключение — а именно, то, которым Луи Альтюссер завершил самый вдохновенный свой текст, статью о театре «Piccolo», Бертолацци и Брехте в журнале «Esprit»: «Я оглядываюсь. И меня вновь одолевает вопрос...»¹¹ Тогда Гийом Мейстер, актер-боец в исполнении Жана-Пьера Лео, буквализировал эти слова, действительно оглядываясь и тем самым отчеканивая их прямым взглядом в глаза воображаемого интервьюера. Эта пантомима была призвана зримо представить власть слов маоистского дискурса над юными телами парижских студентов. На сей раз место этой сюрреалистской по духу буквализации занимает загадочная связь между текстом и голосом и между голосом и видимыми телами. Вместо ясного, сухого и чуть насмешливого голоса Мишеля Фуко мы слышим низкий голос Годара, окрашенный высокопарностью в стиле Мальро. Таким образом, эта зацепка оставляет нас в нерешительности. Как может, и может ли вообще, поминальный акцент в этой бравурной речи, произнесенной по случаю вступления на кафедру, связывать девушку со свечой и мальчика из гетто, кинематографические тени и истребление евреев? Чем выступают слова текста по отношению к визуальным элементам? Как стыкуются в данном случае возможность соединения, предполагаемая родностью незнакомых кадров с ночной лестницей, свидетельства о разгроме варшавского гетто и инаугурационной лекции профессора Коллеж де Франс, который не занимался ни кинематографом, ни нацистскими преступлениями? Уже на этом этапе мы вправе предположить, что общность, мера и связь между ними могут высказываться и сочетаться различными способами.

¹⁰ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971 [см. рус. пер.: Мишель Фуко, «Порядок дискурса», в кн.: *Воля к истине*, М., 1998, с. 48—95 (пер. С. Табачниковой)].

¹¹ Louis Althusser, «Notes sur un théâtre matérialiste», in: *Pour Marx*, Paris: La Découverte, 1986, p. 152.

Начнем с начала. Монтаж Годара опирается на определенное завоевание того, что многие называют модернизмом, а я, во избежание внутренне присущих временным определениям телеологий, предпочитаю называть эстетическим режимом искусства. Это предполагаемое завоевание — дистанция по отношению к определенной форме общей меры, а именно к той ее форме, которая выражается понятием истории. История была тем «складом действий», которое со времен Аристотеля определяло рациональность поэмы. Эта старинная мера поэмы сообразно идеальной схеме причинности — сцепления по необходимости или по правдоподобию — была также формой умопостигаемости человеческих действий. Именно она устанавливала общность знаков и общность между «знаками» и «нами», то есть сочетание элементов согласно неким общим правилам и общность между порождающим эти сочетания разумом и типами чувствования, которые должны испытывать от них удовольствие. Этой мерой подразумевалось подчинительное отношение между руководящей функцией — текстовой функцией умопостигаемости — и поставленной ей на службу изображающей функцией. Изобразить значило доводить до наивысшей чувственной выразительности мысли и чувства, в которых проявлялась причинная связь, и, кроме того, — пробуждать особые аффекты, усиливающие восприятие этой связи. На этом подчинении «образа» «тексту» в мысли поэмы основывалось также соотношение искусств, руководимых им как законом.

Если считать завоеванием упразднение этого иерархического строя, происшедшее за последние два столетия освобождение силы слов и силы зримого от этой общей меры, то возникает вопрос: как можно осмыслить следствие подобного раскрепощения?

Известен самый распространенный ответ на этот вопрос: следствием является автономия искусства слов, искусства зримых форм и всех прочих искусств. Эта автономия была раз и навсегда доказана в 1760-е годы доводом о невозможности перевести в камень, не придав статуе отвратительные черты, ту «зримость», которую поэма Вергилия придала мучениям Лаокоона. Это отсутствие общей меры, этот сформулированный в «Лаокооне» Лессинга вывод о расхождении между регистрами выражения и, следовательно, между искусствами, является общим ядром «модернистской» теоретизации эстетического режима искусств, мыслящей разрыв с изобразительным режимом в терминах автономии искусства и разграничения искусств.

Это общее ядро может быть выражено в трех версиях, которые я опишу в самых общих чертах. Прежде всего, рационально-оптимистическая версия: место историй и подчиненных им в прошлом образов занимают формы, или сила особых типов материальности — вербально-го, пластического, звукового и т. д., — выявляемая посредством особых процедур. Залогом такого разграничения искусств оказывается не просто факт отсутствия общей меры между словом и камнем, но сама рациональность современных обществ, характеризующаяся разграничением сфер опыта и форм рациональности, присущих каждой из этих сфер, — разграничением, которое коммуникационному разуму остается лишь довершить. Во всем этом узнается телеология современности, которая в знаменитой речи Хабермаса противопоставляется, помимо прочего, извращениям «постструктуралистского» эстетизма, действующего заодно с неоконсерватизмом.

Далее, существует драматико-диалектическая версия Адорно. Согласно этой версии, художественная современность выводит на сцену конфликт двух разграничений или, если угодно, двух несоизмеримостей. Ведь рациональное разграничение сфер опыта является, на самом деле, заслугой некоторого разума — расчетливого разума Улисса, который противопоставляется пению сирен и отделяет труд от наслаждения. Тогда автономия художественных форм, разграничение слов и форм, музыки и пластических форм, высокого искусства и развлекательных форм приобретают иной смысл. Они разводят чистые формы искусства с формами эстетизированной повседневно-товарной жизни, камуфлирующими раскол, и тем самым позволяют уединенным усилиям этих автономных форм выражать лежащее в их основе первоначальное разделение, выявлять «образ» вытесненного и напоминать о потребности в нераздельной жизни.

И наконец, существует патетическая версия, о которой свидетельствуют последние книги Лиотара. В ее рамках отсутствие общей меры именуется катастрофой и друг другу противопоставляются уже не два разграничения, а две катастрофы. В самом деле, разграничение искусства связывается на сей раз с перевозданным разломом возвышенного, с изначальной несбыточностью устойчивого соотношения между идеей и чувственным представлением. Сама эта несоизмеримость мыслится как признак силы Другого, отрицание которой западным разумом привело к истребительному безумию. Если модернистское искусство должно со-

хранять чистоту своих подразделений, то для того, чтобы нести на себе признак этой возвышенной катастрофы, регистрация которой является также свидетельством против тоталитарной катастрофы — катастрофы геноцидов, но вместе с тем и катастрофы эстетизированной, то есть — на деле — анестезированной, жизни.

В какой же позиции по отношению к трем этим фигурам несоизмеримого находится разъединительное соединение образов Годара? Несомненно, режиссер симпатизирует модернистской телеологии чистоты, особенно в ее катастрофистской разновидности. На всем протяжении «Истории» кино он противопоставляет искупительную добродетель образа/иконы первородному греху, с которым кино и его сила свидетельства были утрачены, — подчинению «образа» «тексту», чувственного — «истории». Однако «знаки», которые он нам преподносит, являются визуальными элементами, выстроенными в форме дискурса. В рассказе Годара кино предстает как ряд заимствований из других искусств. Он представляет нам его в виде переплетений слов, фраз и текстов, трансформированных картин, кинематографических планов, скомбинированных с фотографиями и хроникальными кадрами, в отдельных случаях связуемых музыкальными цитатами. Короче говоря, «История» кино» всецело соткана из тех самых «псевдоморфоз», имитаций одного искусства другим, которые отвергает авангардистская чистота. И в этом искусстве другим, которые отвергает авангардистская чистота. И в этом переплетении само понятие образа, вопреки иконопочитательским декларациям Годара, приобретает черты метаморфической активности, пересекающей границы искусств и отрицающей специфичность отдельных материалов.

Итак, утрата общей меры художественных орудий не означает, что каждое из них остается отныне наедине с собой и само себе становится мерой. Скорее она означает, что всякая общая мера является теперь оригинальным продуктом и что продукт этот возможен исключительно ценой сопоставления с безмерностью смешения во всей ее радикальности. Из того, что муки Лаокоона Вергилия не могут быть без искажений выражены в камне скульптора, не следует, что слова и формы отныне существуют порознь, что одни посвящают себя искусству слов, а другие работают с временными интервалами, красочными поверхностями и объемами инертной материи. Возможно, из этого следует прямо противоположное. Коль скоро порвалась нить истории, то есть пропала общая мера, которая регулировала дистанции между раз-

личными искусствами, то в этом случае уже не просто формы становятся подобными друг другу, но непосредственно перемешиваются материальности.

Смешение материальностей, прежде чем стать реальным, уже существовало на уровне идей. Лишь с наступлением эпохи кубизма и дадаизма на холстах живописцев появились слова из газет, стихи и автобусные билеты; лишь во времена Нам Джун Пайка динамики для передачи звука и экраны для репродукции изображений стали превращать в скульптуры; лишь в эпоху Водичко и Пипиллотти Рист движущиеся изображения начали проецировать на общественные здания и подлокотники кресел; лишь в эпоху Годара примеры кинематографической обратной точки отыскивались у Гойи. Между тем еще в 1830-х годах Бальзак населял свои романы голландскими картинами, а Гюго превращал книгу в собор или наоборот. Двадцатью годами позднее Вагнер прославлял плотское слияние мужественной поэмы и женственной музыки в некоей единой ощутимой материальности, Гонкуры в своей прозе превращали современного им художника (Декана) в каменщика, а еще через несколько лет Золя придавал вымышленному им художнику, Клоду Лантье, чертами витринщика/инсталлятора, называя прекраснейшим его произведением эфемерную перегруппировку индюшек, колбас и сосисок в мясной лавке Кеню.

В 1820-х годах философ — Гегель — заведомо навлек на себя обоснованное презрение со стороны всех разновидностей грядущего модернизма, показав, что разграничение сфер рациональности привело не к триумфальной автономии искусства и искусств, а к утрате ими способности к общезначимой мысли — к мысли, порождающей или выражающей нечто общее, — и что следствием призываемого возвышенного расхождения явилась, возможно, бесконечно повторяемая чепуха «фантазера», в которой что угодно может быть объединено с чем угодно. Читали его художники следующего поколения, не читали вовсе или читали невнимательно, не столь уж важно. Так или иначе, именно на этот вывод они отвечали, ища принцип своего искусства не в некоей мере, свойственной каждому, а там, где, наоборот, все «свойственное» рушится, где все общие меры, коими питаются мнения и истории, отменяются в пользу огромного хаотического соположения, великого смешения, различного к значениям и материальностям.

фраза-образ и великий паратакисис

Назовем это великим паратакисисом. Во времена Флобера таковым может быть названо крушение всех систем мотиваций чувств и поступков перед лицом случайности индифферентных смесей атомов. Мерцающая в солнечном свете пыль, капли мокрого снега, тающего на муаре зонта, опавший лист на ослиной морде — все это метафоры материи, изображающие любовь, уравнивая ее мотивы со всеобщей немотивированностью вещей. Во времена Золя это горы овощей, колбас, рыбин и сыров из «Чрева Парижа» или рулоны белой материи, пожираемые огнем потребления, из «Дамского счастья». Во времена Аполлинера, Блеза Сандра, Боччони, Швиттерса, Вареза это мир, в котором все истории распались на фразы, фразы — на слова, взаимозаменяемые с линиями, мазками и «динамизмами», в которых растворяется любой живописный сюжет, или со звуковыми интенсивностями, в которых ноты мелодии перемешиваются с сиренами кораблей, шумом автомобилей и треском пулеметов. Таково, например, «глубокое сегодня», воспетое в 1917 году Блезом Сандраром во фразах, которые почти сводятся к сопоставлению отдельных слов, отсылающих к элементарным чувственным ритмам: «Чудесное сегодня. Зонд. Антенна. Выражение лица. Вихрь. Ты живешь. Чудак. В полном одиночестве. В анонимном единении... Ритм говорит. Химия. Ты есть». Или еще: «Мы учимся. Мы пьем. Опьянение. Реальность не имеет более никакого смысла. Никакого значения. Все есть ритм, речь, жизнь... Революция. Молодость мира. Сегодня»¹². Этот сегодняшний день отмечен историй в пользу микродвижений материи, каковые есть «ритм, речь и жизнь», спустя четыре года станет манифестом молодого искусства кинематографа в столь же паратактических фразах, каковыми друг Блез Сандра, химик и кинорежиссер Жан Эпштейн, попытается высказать неслыханную чувственную силу планов седьмого искусства¹³.

Новая общая мера, противопоставляемая таким образом старой, — это ритм, витальный элемент каждого отдельно взятого чувственного атома, которым изображение переводится в слово, слово — в мазок,

¹² Blaise Cendrars, «Aujourd'hui», in: *Œuvres complètes*. Paris: Denoël, 1991, t. IV, p. 144—145, 162—166.

¹³ Jean Epstein, «Bonjour cinéma», in: *Œuvres complètes*. Paris: Seghers, 1974, t. I, p. 85—102.

мазок — в колебание света или движения. Можно выразить это иначе: закон «глубокого сегодня», закон великого паратаксиса, заключается в том, что меры больше нет, но есть исключительно общность. Общность безмерности или хаоса — вот что придает отныне силу искусству. Но эта безмерная общность хаоса, или хаоса, —

Но эта безмерная общность хаоса, или великого паратаксиста, может быть разделена только почти неразличимой границей двух территорий, в которых она вместе с тем рискует утратиться. По одну сторону — большой шизофренический взрыв, где фраза рушится в крике, а смысл — в ритме телесных состояний; по другую — большая общность, сводящаяся к сопоставлению товаров и их двойников, к монотонному повторению пустых фраз, к опьяненному бесчувствию управляемых сил, марширующих в ногу тел. Шизофрения или консенсус. Либо — большой взрыв, «жуткий смех идиота», который был назван так Рембо, но с которым экспериментировала или которого боялась целая эпоха, простирающаяся от Бодлера до Арто и включающая Ницше, Мопассана, Ван Гога, Андрея Белого, Вирджинию Вулф. Либо — согласие с великим товарно-языковым равенством или с великой манипуляцией телами, опьяненными общностью. Эстетическая мера искусства должна выстраиваться в этом случае как мера противоречивая, питаемая великой хаотической мощью разрозненных элементов, но тем самым и способная отделять этот хаос — или эту «глупость» — искусства от ужасов большого взрыва и оцепенения большого согласия.

Я предложил бы назвать эту меру фразой-образом, понимая под этим нечто иное, нежели соединение цепочки слов и визуальной формы. Сила фразы-образа может выражаться как во фразах романа, так и в формах театральной постановки, кинематографического монтажа или в фотографической связи говоримого и неговоримого. Фраза не есть говоримое, а образ не есть зримое. Под фразой-образом я понимаю соединение двух функций, подлежащих эстетическому определению, то есть определению через тот способ, каким они разрушают изобразительное отношение текста к изображению. В рамках изобразительной схемы тексту отдается роль идеального сцепления действий, а изображению — роль надбавки присутствия, которая придает этому сцеплению объем и плотность. Фраза-образ переворачивает эту логику. Функция фразы остается той же функцией сцепления, но теперь фраза сцепляет как раз постольку, поскольку она придает плотность, и эта плотность, или плотность, парадоксальным образом является плотью великой пассивности

немотивированных вещей. Образ же стал активной, прерывающей силой скачка, силой смены режима, вмешивающейся между двумя чувственными порядками. Во фразе-образе две эти функции соединяются. Она — единство, в котором хаотическая сила великого паратаксиста раздваивается на фразирующую силу непрерывности и изображающую силу прерывания. Как фраза, она вбирает паратактическую мощь, отталкивая волну шизофренического взрыва. Как образ, она отталкивает своей прерывающей силой великий сон индифферентного повторения, или великое коммунальное опьянение тел. Фраза-образ удерживает в себе силу великого паратаксиста и противостоит ее нейтрализации в рамках шизофрении или консенсуса.

На память приходят обтягивающие хаос нити, посредством обра-
за которых Делёз и Гваттари определяют силу философии и искусства.
Но, коль скоро мы говорим об историях кино, я проиллюстрирую силу
фразы-образа знаменитым эпизодом из одного комического фильма.
В начале «Ночи в Касабланке» полицейский обводит подозрительный
взглядом Харпо, который принял странную позу — застыл, упершись
рукой в стену, — и требует, чтобы тот сменил ее. Харпо кивком головы
подтверждает понять, что не может. «Вы хотите убедить меня в том, что поддер-
живаете стену?» — иронизирует полицейский. Вновь кивнув, Харпо под-
тверждает это предположение. Тогда, взбешенный тем, что какой-то не-
мой издевается над ним, полицейский отрывает того от стены. И стена,
конечно же, с грохотом обрушивается. Эта сценка с немой, поддержи-
вающим стену, как нельзя лучше позволяет нам ощутить силу фразы-
образа, отделяющей «все держится» искусства от «все соприкасается»
взрывного безумия или консенсуальной глупости. Я бы даже рискнул
сблизить ее с оксюмороном Годара: «*О, сладостное чудо наших невидя-
щих глаз*». Связать их поможет мне писатель, более других озабоченный
тем, чтобы разграничить глупость искусства и глупость мира, писатель,
которому приходилось произносить свои фразы вслух, ибо иначе он не
увидел в них «ничего, кроме огня». Если Флобер «ничего не видел» в сво-
их фразах, причина этого в том, что он писал в век ясновидения и что
век ясновидения — это, собственно, век потери определенного «зре-
ния», когда «говорить» и «видеть» вступили в пространство общности
без дистанции и соответствия между ними. В результате не видно ниче-
го: ни того, что говорится зримым, ни того, что показывается говоримым.
Выходит, нужно слушать, доверяться ушам. Именно уши, улавливая

повторение или созвучие, позволят понять, что фраза *ложна*, то есть что в ней нет шума истины, дыхания преодолеваемого и подчиняемого хаоса¹⁴. Верная фраза — та, которая пропускает мощь хаоса, отделяя ее от шизофренического взрыва и от консенсуального отупения.

Достоинство верной фразы-образа — это, следовательно, достоинство паратактического синтаксиса. Этот синтаксис вполне можно назвать *монтажом*, распространив понятие монтажа за пределы его узкого кинематографического значения. Писатели XIX века, открывшие за историями обнаженную действенность кружения пыли, гнетущей влажности, нагромождений рыночных товаров и безумствующих анонимных сил, также изобрели монтаж как меру безмерного или дисциплину хаоса. Классический пример — сцена на сельскохозяйственной выставке из «Госпожи Бовари», в которой сила фразы-образа возрастает между двумя пустыми речами профессионального обольстителя и официального оратора, одновременно проистекая из окружающего бесчувствия, в котором обе эти речи уравниваются, и вырываясь из него. Но еще более значительным — с учетом вопроса, который меня занимает, — я считаю пример монтажа, преподносимый эпизодом приготовления кровяной колбасы из «Чрева Парижа» Золя. Напомню его контекст: Флоран, республиканец призыва 1848 года, депортированный из Франции во время переворота 1851-го, а затем бежавший с гвианской каторги, живет по подложным документам в колбасной лавке своего сводного брата Кеню, где к нему проявляет интерес его племянница, юная Полина, случайно услышавшая рассказ Флорана о том, как его товарища съели дикие звери, тогда как жена Кеню Лиза, успеху дела которой способствует имперское процветание, напротив, относится к нему с осуждением. Она хочет, чтобы Флоран согласился, воспользовавшись чужим именем, занять вакантное место инспектора на Центральном рынке, но республиканец отказывается идти на этот компромисс. Тут-то и происходит важное событие в жизни лавки — приготовление кровяной колбасы, выстроенное Золя в технике перекрестного монтажа. В самом деле, с лирическим повествованием о варке крови и воодушевлении, которое охватывает действующих лиц и наблюдателей в предвкушении удачной колбасы, перемешивается рассказ о «человеке, съеденном дикими зверями», повторить

¹⁴ Ср., в частности, письма Флобера к г-же Леруайе де Шантени от 12 декабря 1857 года и к Жорж Санд от марта 1876 года.

который попросила своего дядю Полина. Флоран рисует в третьем лице ужасные картины ссылки, каторжной тюрьмы, превратностей побега и скрепленной таким образом кровной вражды между Республикой и ее убийцами. Но по мере того как повесть о нищете, голоде и несправедливости разрастается, веселое бульканье кипящего варева, аромат жира и пьянящий кухонный жар постепенно меняют ее характер, превращая в невероятную историю, сообщаемую свидетелем прошлого. История о кровопролитии и голодной смерти, которые должны быть отмыты, изворачивается местом и обстоятельствами. Аморально умирать с голоду, аморально быть бедным и ценить справедливость — вот какой урок извлекает из рассказа Флорана Лиза, но еще раньше этот урок преподает ей веселое бульканье колбасы. В конце эпизода Флоран, лишенный своей правды и справедливости, оказывается не в силах устоять перед окружающим жаром и уступает своей невестке, соглашаясь на место инспектора.

Так заговор жирных — и заговор жира — безоговорочно побеждает, и сама логика перекрестного монтажа освящает всеобщую утрату различий и политических оппозиций в пользу великого согласия с теплой близостью короля-товара. Но монтаж — это не просто противопоставление двух терминов, в котором обязательно побеждает тот, что задает тон целому. Согласованность фразы, в которой разрешается напряжение перекрестного монтажа, не обходится без восстанавливающего дистанцию патетического образного перебора. И если я ссылаюсь на конфликтную взаимодополнительность органического и патетического, выраженную в понятиях Эйзенштейна, то усматриваю в ней не просто аналогию. Эйзенштейн не случайно назвал два десятка томов «Ругон-Маккаров» «двадцатью опорными колоннами» монтажа¹⁵. Гениальность монтажа, предпринятого Золя в приведенном случае, заключается в том, что он оспорил безраздельную победу жирных, переход великого паратаксиса в большое согласие силой одного-единственного образа. В самом деле, он нашел для речи Флорана наилучшего слушателя — противника, который опровергает его зрительно, своим неприступным благополучием и неодобрительным взглядом. Этим безмолвно-красноречивым противником является кот Мутон. Как известно, кот — любимое животное диалектиков кинематографа от Сергея Эйзенштейна до Криса Маркера, живот-

¹⁵ Sergei Eisenstein, «Les vingt piliers de soutènement», in: *La non-indifférente nature*. Paris: 10/18, 1976, p. 141—213.

ное, отсылающее торжествующие резоны к глупым предрассудкам или к загадке смешка. В нашем случае кот, подчеркивающий консенсус, в то же время его разрушает. Претворяя разум Лизы в свою обычную молчаливую расслабленность, он превращает и саму Лизу — за счет сгущения и смежности — в священную корову, в комическое, безвольное и беззаботное обличье Юноны, которое Шиллер считал олицетворением свободной видимости — эстетической видимости, приостанавливающей законный строй мира, основанного на упорядоченной связи целей и средств, активного и пассивного. Кот — заодно с Лизой — заставил Флорана уступить лиризму торжествующего товара. Но тот же самый кот обратил себя и Лизу в смехотворные мифологические божества, что возвращают этот торжествующий порядок к его дурацкой безосновательности.

Эта сила фразы-образа пронизывает, вопреки принятым в нем оппозициям между мертвым текстом и живым образом, и фильм «История кино», а обсуждаемый нами эпизод — особенно. В самом деле, может стать, что лишь на первый взгляд искаженный дискурс восприятия играет у Годара роль, подобную роли кота у Золя, но вместе с тем и роль немого, поддерживающего стену, которая отделяет художественный паратаксис от безразличного нагромождения материалов — «все держится» от «все соприкасается». Разве не с тем же лишенным комплексов царством жирных приходится соперничать Годару? Ведь именно это царство приобрело за время, прошедшее после Золя, черты режима эстетизированного товара и рекламного изящества. Проблема Годара сводится к следующему: его практика монтажа сформировалась в эпоху поп-арта, во времена, когда царству товара попытались противопоставить свой критический заряд размывание границ между высоким и низким, серьезным и смешным, а также эксплуатация чепухи. Сопряжение всего с чем угодно, которое вчера считалось подрывным, сегодня все более совпадает с журналистским «всё есть во всем» и с чепухой рекламной. Поэтому и необходимо, чтобы из хаоса монтажа выплывал какой-нибудь таинственный кот или бурлескный немо, что, возможно, и происходит в нашем эпизоде, весьма далеком вместе с тем от какого-либо комизма. Одно, во всяком случае, очевидно — хотя это и может остаться незамеченным для зрителя «Истории», не знающего о девушке со свечой ничего, кроме ее ночного силуэта. По меньшей мере две вещи роднят эту девушку с Харло. Во-первых, она тоже держит — хотя бы в переносном смысле — обрушающийся дом. Во-вторых, она тоже немая.

Сиделка, мальчик-еврей и профессор

Пришло время сказать чуть больше о фильме, из которого взят этот план. «Винтовая лестница» повествует об убийце, жертвами которого становились женщины с различными врожденными и приобретенными недостатками. И героиня, немота которой явилась следствием некоей травмы, оказывается для преступника самой что ни на есть подходящей мишенью, тем более что, как мы быстро понимаем, преступник живет в том самом доме, где она служит сиделкой — ухаживает за больной старой дамой и погружается в атмосферу ненависти, порожденной соперничеством двух сводных братьев — ее сыновей. Однажды ночью, когда ее единственной надеждой на защиту остается номер телефона молодого доктора, который в нее влюблен, — естественно, не лучшее средство для немо, — помехой перед обещанной девушке участью жертвы становится лишь то, что убийцу в решающий момент самого убивает его мачеха. В результате этой травмы к героине возвращается речь.

Какова же здесь связь с мальчиком из гетто и с инаугурационной речью профессора? Судя по всему, она в следующем: убийца не является обыкновенной жертвой непреодолимых импульсов. Он — человек методической науки, в замысел которого входит уничтожить ради их собственного блага и ради блага всеобщего тех, кто по воле природы или случая ущербен и, следовательно, не способен к нормальной жизни. Да, интрига фильма взята из английского романа 1933 года, автор которого наверняка не имел в виду явного политического посыла, но картина вышла на экраны в 1946 году, и это позволяет предположить, что снята она была в 1945-м, а режиссером ее является Роберт Сьодмак, один из авторов легендарного фильма «Воскресные люди» — фильма-диагноза 1928 года о Германии, с готовностьюверяющей себя Гитлеру; один из тех режиссеров и операторов, бежавших от нацизма, которые перенесли в американский *film noir** пластические, а иногда и политические тени немецкого экспрессионизма.

* черный фильм (франц.). — Один из наиболее популярных жанров американского кинематографа 1940-х — начала 1950-х годов: фильм, обычно на криминальный сюжет, главный герой которого становится жертвой трагических обстоятельств; триллер.

Итак, все, как будто, находит свое объяснение: эта выдержка из фильма, наложенная на образ разгрома гетто, введена потому, что режиссер, бежавший из нацистской Германии, говорит нам посредством прозрачной фикционной аналогии о фашистской программе истребления «недочеловеков». Этот американский фильм 1946 года перекликается еще с одним — «Германия. Год нулевой», который итальянский режиссер Росселлини несколько позднее посвятил другой метафоре этой же программы, убийству маленьким Эдмундом своего прикованного к постели отца. Выдержка из «Винтовой лестницы» по-своему свидетельствует о том способе, каким кино выражало тему истребления в знаменитых притчах, будь то «Фауст» Мурнау, «Правила игры» Ренуара или «Великий диктатор» Чаплина. Исходя из этого, нетрудно собрать гололомоку и найти смысл каждого из элементов, соединенных в нашем эпизоде. Смеюшаяся публика, что соотносена с тенью Носферату, заимствована из последних планов «Толпы» Кинга Видора. Сюжет этого фильма эпохи заката немого кино — финальное примирение в мюзик-холле распадавшейся пары — в данном случае несуществен. На сей раз монтаж Годара явственно символичен. Он показывает нам захват сидящих в темных залах толп голливудской индустрией, скармливающей им зажигательные фантазии, бросая в огонь реальность, которая в скором времени предъявит счет настоящей крови и настоящих слез. Появляются на экране буквы (*враг общества, общество*) на свой лад твердят о том же. «Враг общества» — название фильма Уэллмана, история гангстера в исполнении Джеймса Кегни, вышедшая немногим позже «Толпы». Но в «Истории» это еще и характеристика, данная Годаром продюсеру «Толпы» Ирвину Тальбергу — воплощению голливудского могущества, которое высасывало кровь из толп кинозрителей и вместе с тем уничтожало художников — пророков кино, подобных Мурнау.

Таким образом, эпизод проводит строгую параллель между двумя захватами: захватом немецких толп нацистской идеологией и захватом толп кинозрителей Голливудом. В эту параллель и вписываются промежуточные элементы: план с человеком/птицей, взятый из «Жюдекса» Франжю; крупный план глаз Антониони, парализованного, лишенного дара речи режиссера, вся сила которого перешла во взгляд; профиль Фасбиндера, знакового режиссера Германии после катастрофы, одержимый призраками, которых олицетворяют в данном случае близкие к подсознательным видения всадников из «Смерти Зигфрида» Фрица

Ланга¹⁶. Текст, сопровождающий эти зыбкие видения, взят из «Простой агонии» Жюля Лафорга — не только поэта, умершего в двадцать шесть лет, но и французского литератора, в исключительной степени сформированного немецкой культурой вообще и нигилизмом Шопенгауэра в частности.

Все разъясняется, исключая то, что восстановленная таким образом логика однозначно не поддается дешифровке в одном лишь силуэте Дороти Макгуайр — актрисы, знакомой среднестатистическому зрителю «Истории» кино» так же мало, как и фильм «Винтовая лестница». Следовательно, связать в глазах этого зрителя план с девушкой и фотографию ребенка из гетто должна не аллегорическая сила интриги, а сила фразы-образа как таковая, таинственный общий узел двух загадочных отношений. Во-первых, материального отношения между свечой, которую держит вымышленная немая, и слишком реальным ребенком-евреем, словно бы освещаемым ею. Таков эффект парадокса. Не истребление должно прояснять историю, поставленную в кино Съюдмаком, а как раз наоборот: черно-белые кинокадры призваны проецировать на изображение гетто эту силу истории, переходящую к ним от великих немецких операторов, подобных Карлу Фройнду, которыми, — говорит нам Годар, — долго до Нюрнбергского процесса был изобретен свет его хроникальных съемок и которые, в свою очередь, унаследовали этот свет у Гойи, Калло и Рембрандта с его «страшным контрастом черного и белого». То же самое относится ко второму загадочному отношению, которое подразумевает фраза-образ, — к отношению фраз Фуко к кинокадрам и фотографии, которые они, судя по всему, призваны связать друг с другом. Согласно тому же парадоксу, объединяемая интригой фильма, а не должна не очевидная связь, предоставляемая интригой фильма, а несвязанность этих фраз. В самом деле, важно не то, что немецкий режиссер в 1945 году подчеркивает аналогии между доверенным ему сценарием и современной съемкам реальностью войны и истребления, важна сила фразы-образа как таковая, способность плана с лестницей вступить в непосредственный контакт с фотографией гетто и профессорскими фразами. Сила контакта, а не перевода или объяснения, способность демонстрировать общность, построенную за счет «братства метафор». Речь идет не о том, чтобы показать: кино говорит о своем времени, а о том, чтобы установить: кино творит мир, кино призвано было творить

¹⁶ За указание на три этих элемента я хотел бы поблагодарить Бернара Айзеншлица.

мир. История кино — это история способности творить историю. Время кино, — говорит Годар, — это время, когда фразы-образы обладали властью препровождать прочь *истории* и писать *историю*, сцепляясь непосредственно с их — образов — «внешним». Эта сила сцепления не является силой однородного, силой использования некоей страшной истории с целью разговора о нацизме и истреблении. Она — сила разнородного, сила непосредственного столкновения трех одиночеств: одиночества кинематографического плана, одиночества фотографии и одиночества слов, говорящих о совершенно другом предмете в совершенно другом контексте. Столкновение разнородного и предоставляет общую меру.

Как осмыслить это столкновение и его эффект? Чтобы понять их, недостаточно сослаться на силу фрагментации и интервала, разрушающих логику действия. Фрагментация, интервал, вырез, коллаж, монтаж — все эти понятия, которые охотно принимают за критерии художественной современности, могут принимать очень разные, а то и противоположные значения. Оставляю в стороне случаи, когда романная или кинематографическая фрагментация является всего лишь средством ту же стяннуть изобразительный узел. Но и помимо этих случаев существует два рода понимания того, каким образом разнородное может составлять общую меру: диалектический род и символический род.

Диалектический монтаж, символический монтаж

Я беру два этих термина в понятийном смысле, выходящем за пределы той или иной школы или доктрины. Диалектический род направляет хаотическую мощь на создание малых машин разнородного. Фрагментируя непрерывности и отдаляя отсылающие друг к другу термины или, наоборот, сближая разнородные элементы и сочетая несовместимости, он создает столкновения. Причем создает столкновения, обработанные малыми измерительными орудиями, призванными выявлять прерывающую силу общности, которая сама по себе предписывает другую меру. Эта малая машинерия может быть встречей швейной машинки и зонтика на прозекторском столе, или тростей и рейнских сирен на старомодной витрине в Пассаже Оперы¹⁷, или других подобных аксессуаров в сюр-

¹⁷ Cp.: Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1966, p. 29—33.

реалистических поэзии, живописи и кино. Встреча такого рода несовместимостей выявляет очевидность власти другой общности, предписывающей другую меру; она предписывает абсолютную реальность желания и сновидения. Но это может быть и воюющий фотомонтаж в духе Джона Хартфильда, показывающего капиталистическое золото в пасти Гитлера, то есть реальность экономического господства за лирикой национальной революции, или, сорок лет спустя, фотомонтаж Марты Рослер, которая «доставляет на дом» вьетнамскую войну, смешивая ее образы с рекламными образами домашнего благоденствия американцев. Это могут быть, если совсем приблизиться к сегодняшнему дню, и изображения *homeless**, которые Кшиштоф Водичко проецирует на американские официальные здания, или картины, которые Ханс Хааке сопровождает краткими надписями с указанием сумм, уплаченных каждым из их последователей. Во всех этих случаях дело сводится к выявлению за одним миром другого: отдаленной войны за комфортом *home***; выброшенных на улицу городским переустройством *homeless* за новыми зданиями и старыми символами города; золота эксплуатации за риторикой общности или возвышенностями искусства; общности капитала за любыми разграничениями сфер; наконец, классовой борьбы — за любыми общностями. Дело сводится к организации столкновения, к демонстрации странного в обыденном, к обнаружению другого порядка мер, который открывается не иначе как через жестокость конфликта. Сила фразы-образа, стыкующей разнородное, является в таком случае силой расхождения и перебоя, которые открывают секрет некоего мира — то есть другого мира, закон которого проглядывает за его бесцветной или торжествующей внешностью.

Символический род тоже соотносит разнородное и конструирует малые машины путем монтажа лишенных связи элементов, но объединяет эти элементы согласно обратной логике. В самом деле, он пытается установить между чуждыми элементами родство, найти некую случайную аналогию, свидетельствующую о более глубоком отношении сопринадлежности, общего мира, в котором разнородные включены в одну и ту же сущностную ткань, всегда готовые, следовательно, соединиться братскими узами новой метафоры. Если диалектический род доискивает

* бездомных (англ.).

** дома (англ.).

ется — через столкновение различного — секрета некоего разнородного порядка, то символический род объединяет элементы в форме тайны. Тайна в данном случае не означает загадку или мистификацию. Тайна — это эстетическая категория, разработанная Малларме и очевидным образом подхваченная Годаром. Это малая театральная машина, которая производит аналогии и позволяет узнать мысль поэта в движениях ног танцовщицы, в складке пелерины, в раскрытом веере, в сиянии люстры, в непредвиденном движении дрессированного медведя. Она же позволяет художнику-сценографу Аппиа передать мысль композитора-поэта Вагнера уже не с помощью живописных декораций, напоминающих о сюжете оперы, а с помощью абстрактных пластических форм сцены или светового пучка, который лепит пространство; она же позволяет неподвижной танцовщице, Лои Фуллер, посредством одних вуалей и прожестков превращаться в световой образ цветка или бабочки. Машина тайны — это машина создания общего, уже не противопоставления миров, а инсценировки — самыми неожиданными путями — сопринадлежности. Это общее и предоставляет меру несоизмеримостей.

Сила фразы-образа нарастает между двумя полюсами — диалектическим и символическим, между столкновением, осуществляющим раздвоение систем мер, и аналогией, придающей форму великой общности, между образом, который разделяет, и фразой, которая устремляет к непрерывности фразировки. Непрерывная фразировка — это «темная складка, таящая бесконечность», гибкая линия, способная переходить от любого разнородного к любому другому разнородному, сила несвязанного, того, что никогда не было начато, никогда не было связано и все способно увлечь в свой лишенный возраста ритм. Это фраза романиста, который, даже если в ней ничего не «видно», на слух понимает, что держится правды, что фраза-образ верна. «Верный» образ — напоминает Годар, цитируя Реверди, — это образ, устанавливающий верное отношение между двумя удаленными пунктами, взятыми в максимальном разрыве между собой. Но такую верность решительно невозможно увидеть. Необходимо, чтобы фраза позволяла расслышать ее музыку. Что может быть отмечено как верное, так это фраза, то есть то, что преподносится как всегда предвараемое другой фразой, предвараемое своей собственной возможностью: возможностью фразировки хаоса, возможностью флорберовской смеси атомов, арабески Малларме, первоначального «пешепытания», идею которого Годар позаимствовал у Германа Броха.

Вот эту-то силу неначатого, силу несвязанного, которая искупает и рабоблачает искусственность всякой связи, и выражают в эпизоде фильма Годара фразы Фуко.

Какова связь между данью умершему из инаугурационной лекции, тенями из *film noir* и фотографией обреченных жителей гетто? Можно ответить так: это связь между чистой оппозицией черного и белого и чистой непрерывностью несвязанной фразировки. Фразы Фуко говорят в данном случае то же, что фразы Годара — заимствуемые им у Броха и Бодлера, у Эли Фора, Хайдеггера и Дени де Ружмона — делают на всем протяжении «Истории» кино: включают связующую силу несвязанного, силу того, что всегда предварает само себя. Пассаж Фуко ничего большего здесь не говорит. Он говорит то же самое, что двадцатью годами ранее говорила фраза Альтюссера. Он призывает ту же силу непрерывной фразировки, силу того, что преподносится как продолжение всегда уже начатой фразы. И эту силу в куда большей степени, чем цитируемое Годаром заключение речи, выражает ее начало, к которому заключение отсылает: «Мне хотелось бы скорее не взять слово, а чтобы слово охватило меня и увлекло далеко за пределы всякого возможного начала. Я предпочел бы обнаружить, что некий безымянный голос давно уже предшествует мне, когда приходит момент говорить; тогда мне достаточно было бы присоединиться, продолжить фразу, незаметно устроиться в ее промежутках, как если бы она подала мне знак, на мгновение замерев в нерешительности»¹⁸.

Эту власть присоединения, конечно же, не способна обусловить простая связь двух зримых элементов. Зримому не под силу фразироваться непрерывно, предоставлять меру того, что «лишено общей меры», — меру тайны. Кино, — говорит Годар, — это не искусство, не техника. Кино — это тайна. Я бы со своей стороны сказал, что оно не является тайной по своей сути, что тайна — такое кино, каким оно в

¹⁸ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 16 [см. рус. пер.: Мишель Фуко, «Порядок дискурса», в кн.: *Валей к истине*, с. 48]. Ср. слова Альтюссера на эту же тему уже начатой фразы: «Я оглядываюсь. И внезапно меня одолевает вопрос: а что, если бы эти несколько страниц по-своему, с неловкостью и слепотой, были той ни к кому не известной пьесой, показанной июньским вечером, — «El nost Milan», — которая продолжала бы во мне путь к своему незавершенному смыслу, искала бы во мне уже без актеров и слов, теперь отмененных, свершения своей немой речи?» (Louis Althusser, *Pour Marx*, op. cit., p. 152).

данном случае фразируется Годаром. Нет такого искусства, которое бы спонтанно относилось к одной из двух форм сочетания разнородных элементов. Необходимо учесть, что две эти формы постоянно переплетают свои логики. Они разрабатывают одни и те же элементы согласно процедурам, подходящим подчас к порогу неразличения. Монтаж Годара, несомненно, предоставляет лучшее доказательство предельной близости противоположных логик. Он показывает, как одни и те же формы стыка разнородных элементов могут мигрировать от диалектического полюса к символическому. То и дело соединяя план из одного фильма с титром или диалогом из другого, с фразой романа, с деталью картины, с рефреном песни, с репортажной фотографией или рекламным сообщением, он всякий раз делает одновременно две вещи: организует столкновение и выстраивает континуум. Пространство столкновений и пространство континуума могут даже носить одно и то же имя: История. И в самом деле, История может сводиться к двум противоположным вещам: к прерывистой линии проясняющих столкновений и к континууму соприсутствия. Связь разнородных элементов выстраивает и вместе с тем обдумывает смысл истории, перемещающийся между двумя этими полюсами.

Творчество Годара служит яркой иллюстрацией подобного перемещения, ведь он практиковал коллаж разнородных элементов всегда. Но долгое время этот коллаж спонтанно воспринимался как диалектический: дело в том, что столкновение разнородного обладало своего рода диалектической автоматикой и отсылало к видению истории как места конфликта. Именно это выражено во фразе из фильма «Made in USA»: «Мне кажется, — говорит герой, — что я живу в фильме Уолта Диснея с участием Хамфри Богарта, следовательно — в политическом фильме». Показательный ход мысли: отсутствие связи между элементами комбинации служит достаточным подтверждением ее политического характера. Всякое сочетание несовместимых элементов может сойти за критический «выворот наизнанку» господствующей логики, а всякая нелепость — за ситуационистский «сдвиг». Лучшим примером здесь является «Безумный Пьеро». В самом начале тон фильму задает Бельмондо, который сидит с сигаретой в ванне и читает девочке «Историю искусства» Эли Фора. Затем мы видим жену Фердинанда-Пьеро, декламирующую рекламные куплеты о преимуществах, которые предоставляет ей белье «Скандал», и слышим, как Фердинанд иронизирует по поводу «цивилизации задниц». Его насмешки продолжаются во время ужина у ее

родителей, где гости, показанные на монохромном фоне, повторяют рекламные фразы. После чего начинается побег Фердинанда с девушкой, согласившейся посидеть с ребенком, вернее — с обретенной возлюбленной. Политический посыл, содержащийся в этом вступлении, отнюдь не очевиден, однако «рекламного» эпизода, поскольку он отсылал к принятой грамматике «политического» прочтения знаков, хватало для того, чтобы обеспечить диалектическое восприятие фильма и придать бегству любовников регистр критического сдвига. Рассказ полицейской истории без начала и конца, показ двух молодых беглецов, завтракающих в компании лисы и попугая, — все это беспрепятственно включало фильм в критическую традицию разоблачения окрашенной отчуждением повседневной жизни.

В то же время этим подразумевалось, что непривычного сочетания текста из области «высокой культуры» с беспечными манерами молодого человека эпохи «Новой волны» достаточно, чтобы мы могли не придавать значения содержанию читаемых Фердинандом фраз Эли Фора. А ведь эти фразы из книги о Веласкесе уже тогда говорили о живописи то же самое, что двадцать лет спустя Годар поручил сказать тексту Фуко о языке. Если суммировать слова Эли Фора, он говорит о Веласкесе, что тот поместил на картине, «изображающей» короля и инфант переживающей упадок династии, нечто совершенно другое: мощь пространства, невесомую пыль, неощутимые движения воздуха, постепенное нарастание света и тени, цветовую рябь атмосферы¹⁹. Живопись у Веласкеса — это фразировка пространства, а практиковавшаяся Эли Фором история искусства кажется своеобразным эхом фразировки провокаций Годар

В эпоху поп-артистских и ситуационистских провокаций Годар одновременно указывал на эту фразировку истории, воображаемо извлеченную из живописной фразировки пространства, и вуалировал ее. Но в грезе о великом начальном перешептывании, которой проникнуты «История» кино, она празднует триумф. Методы «выворачивания», двадцать лет назад порождавшие, пусть и вхолостую, диалектическое столкновение, теперь приобретают обратную функцию: удостоверяют логику тайны, господство непрерывной фразировки. Именно поэтому пассаж Эли Фора о Рембрандте становится в первой части фильма похвальным словом кинематографу. А Мишель Фуко — философ, объяснивший нам,

¹⁹ Elie Faure. *Histoire de l'art*. Paris: Le Livre de poche, 1976, t. IV, p. 176—183.

каким образом оказались разделены слова и вещи, — вызывается, чтобы засвидетельствовать иллюзию, которую описывал и рассеивал его текст, чтобы позволить нам услышать то начальное перешептывание, в котором говоримое и зримое еще смешивались. Процедуры соотнесения разнородных элементов, обеспечивавшие диалектическое столкновение, теперь порождают нечто диаметрально противоположное — безмерную ровную пелену тайны, под которой все вчерашние столкновения оказываются проявлениями слитного соприсутствия.

Вчерашним провокациям можно, в таком случае, противопоставить сегодняшние контрпровокации. В другом месте²⁰ я уже комментировал эпизод, в котором Годар доказывает нам — с помощью «Марии Магдалины» Джотто, превращенной его усилиями в ангела Воскресения, — что «место под солнцем» Элизабет Тейлор в одноименном фильме стало возможным потому, что за несколько лет до этого режиссер картины Джордж Стивенс запечатлел на киноплёнке выживших и погибших в Равенсбрюке, искупив тем самым вину кино, избегавшего мест массовых истреблений. Причем, если бы связь между образами Равенсбрюка и идиллией «Места под солнцем» была проведена в эпоху «Безумного Пьеро», она могла бы получить единственное прочтение — диалектическое, в котором американское счастье разоблачалось бы от имени жертв лагерей. Эта диалектическая логика еще в 1970-х годах вдохновляла фотомонтажи Марты Рослер, где американское благополучие соотносилось с ужасом Вьетнама. Прочтение же Годара в «Истории», каким бы он ни был антиамериканцем, — прямо противоположное: Элизабет Тейлор не виновата в своем эгоистическом счастье, безразличном к ужасам мира. Она безусловно заслужила это счастье, потому что Джордж Стивенс снял фильм о лагерях и тем самым выполнил задачу кинематографической фразы-образа: создать не «бесшовное платье реальности», но ткань соприсутствия без единой прорехи — такую ткань, которая и допускает, и сглаживает все швы; построить мир «образов» как мир обязательных сопринадлежности и взаимовыражения.

Так сдвиг и выворачивание оказались возвращены, поглощены непрерывностью фразировки, диалектическую фразу-образ проглотила фраза-образ символистская. Теперь «несоизмеримое» ведет к великому братству или сообществу метафор. Это движение присуще не только

режиссеру, известному своим на редкость меланхолическим темпераментом. Он лишь по-своему передает миграцию фразы-образа, о которой нынешние произведения свидетельствуют даже тогда, когда они преподносятся согласно законам, по-прежнему взятым из диалектического языка. Таков, скажем, случай выставки «Moving Pictures», прошедшей недавно в нью-йоркском Музее Гуггенхайма. Ее устроители попытались вписать сегодняшние произведения в критическую традицию 1960—1970-х годов, когда технические средства режиссера и живописца, фотографа и видеохудожника спланивались в едином радикальном стремлении к пересмотру стереотипов господствующих рассуждения и видения. Однако представленные работы действовали по-другому. Так, видеофильм Ванессы Бикрофт, в котором камера вертится вокруг обнаженных женских тел, стоящих в залах того же самого музея, уже не занят разоблачением связи художественных стереотипов со стереотипами женскими, хотя формально близок к этой тенденции. Странность этих неуместных тел скорее уж приостанавливает всякую интерпретацию подобного рода, оставляя их таинственными явлениями, которые в итоге обретают связь с таинственностью фотографий, стремящихся к воссозданию живописных формул магического реализма (выполненные Ринке Дийкстра портреты подростков неопределенного пола, возраста и социального положения, сделанные Грегори Крюдсоном снимки типичных пригородов на зыбкой грани — которая так часто обыгрывалась в кино — между тусклыми красками обыденности и резким колоритом драмы, и т. д.). Глядя на эти видеофильмы, фотографии и инсталляции, отмечаешь, как размышление о стереотипах восприятия — то и дело подчеркиваемое — смещается в сторону совсем иного интереса к неопределенным границам привычного и странного, реального и символического. Этот сдвиг был впечатляющим образом акцентирован в Музее Гуггенхайма демонстрацией в это же время и в его же помещении видеоинсталляции Билла Виолы под названием «Going forth by Day»* — пяти одновременных видеопроекций, покрывающих стены темного прямоугольного зала с диваном для зрителей в центре. Около входной двери — первобытное пламя, из которого смутно проглядывают рука и лицо человека; на противоположной стене — потолок, накрывающий

²⁰ Ср.: Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, op. cit.

* «Днем вышел» (англ.) — традиционный английский перевод подлинного древнеегипетского названия «Книги мертвых».

толпу запоминающихся горожан, чьи перемещения и черты перед этим были в подробностях описаны камерой. Вся левая стена занята обобщенной картиной леса, по которому без конца, неторопливо проходят туда-сюда люди, едва касаясь ногами земли. Жизнь — это переход, — понимаем мы к этому моменту, после чего обращаемся к четвертой стене, поделенной на две проекционных поверхности. Левая из них вновь разделена надвое: в маленьком павильоне, напоминающем композицию Джотто, ожидает смерти старик, окруженный детьми, а рядом, на террасе в духе Хоппера, мужчина смотрит на побережье некоего северного моря, где, пока старик умирает и в зале гаснет свет, загружается и снимается с якоря корабль. Справа же отдыхают изнуренные спасатели затопленной деревни, а у кромки воды женщина ожидает утра и возрождения.

Билл Виола не пытается скрыть некоторую ностальгию по великой живописи и фресковым циклам прошлого; он прямо говорит, что хотел создать в этой инсталляции нечто подобное росписям Джотто в падуанской Капелле дель Арена. Однако его цикл наводит на мысль скорее о фресках на тему возрастов человеческой жизни, что создавались в эпоху символизма и экспрессионизма, во времена Пюви де Шаванна и Климта, Эдварда Мунка и Эриха Хеккеля. Скажут, конечно, что символистское искушение — неотъемлемая черта видеоискусства. И действительно, нематериальность электронного изображения естественным образом возрождает пристрастие символизма к нематериальным состояниям материи, которому в свое время дали толчок открытия в области электричества и успешно развивавшиеся теории расщепления вещества под воздействием энергии. Во времена Жана Эпштейна и Риччото Кануто это пристрастие способствовало благосклонному приему молодого кинематографического искусства. Не менее естественно и то, что Годару видео предоставляет новые возможности оперировать появлением, исчезновением и сочетанием образов, основываясь безраздельное царство их соподчиненности и поддерживать виртуальность их бесконечного взаимовыражения.

Но техника, которая допускает эту поэтику, не создает ее. Тем же самым сдвигом от диалектического столкновения к символистской общности отмечены произведения и инсталляции, которые обращаются к традиционным материалам и выразительным средствам. Например, выставка «Без общей меры» представляет в трех залах работы Кена Люма —

художника, и сегодня причисляющего себя к североамериканской критической традиции эпохи поп-арта. Он помещает на рекламные вывески и плакаты подрывные высказывания, призывающие к власти народа или к освобождению из тюрьмы индейского активиста. Однако гиперреалистическая материальность рекламы съедает различие текстов, на равных правах помещает плакаты и надписи на них в воображаемый музей вещей-свидетелей повседневной жизни провинциальной Америки. Что касается зеркал, которыми занят следующий зал, то и они не имеют ничего общего с теми, которые двадцать лет назад Пистолетто вывешивал (иногда изображая на них какой-нибудь известный силуэт) вместо ожидаемых картин, чтобы спросить вынужденных лицезреть самих себя зрителей о том, что же они рассчитывали здесь найти. Зеркала Кена Люма с украшающими их маленькими семейными фотографиями, судя по всему, напротив, ждут от нас или побуждают нас узнать себя в образе многочисленного семейства людей.

В предыдущем тексте я комментировал нынешнюю оппозицию икон «вот» и витрин «там», подчеркивая, что одни и те же объекты и ассамбляжи могут беспрепятственно переходить из одной экспозиционной логики в другую. В свете годаровской дополненности одной монтажа две эти поэтики образа предстают как две разновидности одной фундаментальной тенденции. Фотографические серии, видеофильмы на мониторах и стенах, инсталляции обычных и странных объектов, занимающие пространство наших музеев и галерей, стремятся сегодня не столько пробудить чувство расхождения между двумя порядками — видимостями повседневности и законами господства, — сколько оживить новую восприимчивость к знакам и следам, свидетельствующим о неких общих истоках истории и мире. Иногда художественные формы прямо выступают в этом качестве, говоря об «утрате мира» или о повреждении «социальной связи», подчиняя ассамбляжи и перформансы задаче воссоздания социального уз или смысла мира. В этом случае наложение великого паратаксиста на обычное положение вещей устремляет фразу-образ к ее нулевой степени — к короткой фразе, которая создает связь или приглашает к связи. Но и помимо этих прямых форм, под эгидой законов, по-прежнему заимствуемых у критической доксы, современные художественные формы все чаще обращаются к объединительному репертуару следов общности, к новому символистскому изображению возможностей речи и зримого, архетипических жестов и больших циклов человеческой жизни.

Парадокс «Истории кино» располагается, следовательно, не там, где его можно было ожидать поначалу, — не в точке стыка антитекстовой поэтики иконы и поэтики монтажа, которая превращает эти иконы в беспредельно комбинируемые и взаимозаменяемые элементы дискурса. Поэтика «Истории» лишь радикализует эстетическую силу фразы-образа как соединения противоположностей. Парадокс же в другом: этот памятник — своеобразное прощание, поминальный гимн славе искусства и мира искусства, ныне исчезнувших, на пороге вступления в последнюю катастрофу. Но вполне возможно, что «История кино» указывает на нечто совершенно иное: не на вступление в сумерки человеческого, а на неосимволистскую и неогуманистическую тенденцию современного искусства.

III. ЖИВОПИСЬ В ТЕКСТЕ*

«Слишком много слов» — этот диагноз повторяется всегда, когда разоблачают кризис искусства или его порабощение эстетическим дискурсом: слишком много слов говорится о живописи — слов, комментирующих и пожирающих ее практику, облекающих и модифицирующих «что угодно», в которое она превратилась, занимающих ее место в книгах, каталогах и официальных пресс-релизах и в конечном итоге захватывающих даже те поверхности, где она располагалась и где теперь вместо нее пишется простое утверждение ее понятия, саморазоблачение ее неуместности или заключение о ее смерти.

В мои намерения не входит оспаривать эти утверждения на их территории. Скорее я хотел бы задаться вопросом о конфигурации этой территории и о том, каким образом располагаются на ней условия задачи. А потому — попробую перевернуть проблему и перейти от полемическо-

* Текст был впервые произнесен в виде одноименной лекции 23 марта 1999 года в Венской Академии художеств, по приглашению Эрика Алье и Элизабет фон Самсонов. Кроме того, в него вошли отдельные элементы статьи «Выражения разрыва», включенной в сборник под редакцией Жана Галара: *Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique*. Paris: ENSBA / Musée de Louvre, 2002.

го разоблачения слов, заполняющих живопись, к теоретическому осмыслению сочленения слов и форм, определяющего режим искусства.

На первый взгляд дело кажется ясным: с одной стороны — практики, с другой — их интерпретации; с одной стороны — живописный факт, с другой — масса рассуждений, наслаиваемых сверху философов, писателями и самими художниками с тех пор, как Гегель и Шеллинг превратили живопись в форму манифестации определенного понятия искусства, отождествленного, в свою очередь, с определенной формой раскрытия абсолюта. Но эта простая оппозиция начинает затемняться, когда поднимается вопрос: в чем, собственно, состоит тот «живописный факт», который противопоставляется дискурсивному дополнению?

Самый распространенный ответ преподносится в форме неопровержимой, как кажется, тавтологии. Особенность живописного факта в том, что он использует исключительно средства, свойственные живописи: красочные пигменты и плоскую двумерную поверхность. Простота этого ответа пользовалась успехом довольно долго, от Мориса Дени до Клемент Гринберга. Однако она оставляет в наличии немало двусмысленностей. Все согласятся с тем, что той или иной деятельности свойственно использовать присущие ей средства. Но то или иное средство свойственно деятельности постольку, поскольку способно реализовать свойственную ей цель. Цель, свойственную работе каменщика, не определяют через материю, с которой он работает, и через используемые им орудия. Какова же собственная цель, реализуемая путем нанесения красочных пигментов на плоскую поверхность? Ответ на этот вопрос оказывается на деле удвоенным тавтологией: собственная цель живописи — наносить на плоскую поверхность исключительно красочные пигменты, не населяя ее изображениями, отсылающими к внешним ей существам, которые располагаются в трехмерном пространстве. «Импрессионисты, — утверждает Клемент Гринберг, — отказались от подмалевков и лессировок, дабы неустанно напоминать нам о том, что используемые ими цвета происходят из баночек и тюбиков реальной живописи»²¹. Допустим, намерение импрессионистов было именно таким, хотя это и сомнительно. Но у художника есть множество способов показать, что он пользуется тюбиками реальной живописи: можно поместить на картине или рядом с картиной

²¹ Clement Greenberg, «La peinture moderniste», in: Charles Harrison & Paul Wood (eds.), *Art en théorie, 1900—1990*. Paris: Hazan, 1997, p. 833.

уведомление об этом; можно приклеить тюбики к холсту, выставить вместо холста небольшую витрину с ними, поставить посреди пустого зала бани с акриловой краской или, наконец, устроить хэппенинг, в ходе которого в краску будет погружаться сам художник. Все эти варианты, имевшие место в действительности, напоминают о том, что художник пользуется «реальной» материей, но напоминают в ущерб той плоской поверхности, где должна была осуществляться демонстрация живописи «как таковой». Они выполняют эту задачу, разводя два термина, субстанциальное единство которых живопись должна была демонстрировать: материю (красочную или другую) и двумерную поверхность. И тем самым они поднимают вопрос: почему живописец должен «напоминать» о том, что он пользуется тюбиками реальной краски? Почему теоретик «чистой» живописи должен доказывать нам, что импрессионистское использование цветов имеет своей целью такого рода напоминание?

Дело в том, что это определение живописного факта в действительности артикулирует две противоположные операции. Оно стремится подтвердить тождественность живописной материи и формы-живописи. Живописное искусство якобы является специфической актуализацией одних только возможностей, заключаемых в себе самой материальностью красочной материи и основы, но эта актуализация должна приобрести форму некоей самодемонстрации. Одна и та же поверхность должна осуществлять двойную задачу: быть только собой и вместе с тем быть демонстрацией того факта, что она есть только она сама. Это тайное тождество противоположностей обеспечивается понятием *медиума*. Слова «использовать исключительно медиум, свойственный искусству» означают две вещи. На первый взгляд, это значит совершать чисто техническую операцию — выдавливать живописную материю на некую приспособленную поверхность. Остается понять, что же в этом приспособлении «собственного», и что, как следствие, позволяет обозначить эту операцию как живописное искусство. Для этого нужно, чтобы слово *медиум* обозначало нечто совершенно другое, нежели материя и основа, а именно — идеальное пространство их приспособления. Таким образом, это понятие незаметно раздваивается. С одной стороны, *медиум* — это совокупность материальных средств, доступных для той или иной технической деятельности. «Завоевать» медиум в данном случае означает ограничиться использованием этих материальных средств. С другой стороны, упор делается на связь между целью и средством, и тогда

завоевать медиум означает обратное: приспособить для себя это средство, чтобы сделать его целью в себе, подвергнуть отрицанию связь средства с целью, являющуюся сущностью техники. Сущность живописи — заниматься исключительно наложением красочной материи на плоскую поверхность — сводится к приостановке этого приспособления средств к цели, каковое есть сущность техники.

Идея специфичности живописной техники приобретает связность только ценой уподобления другой идее — идее автономии искусства, его исключительного положения по отношению к технической рациональности. *Показывать*, что используются тюбики краски (а не просто использовать их), требуется для того, чтобы доказать две вещи: во-первых, что это использование тюбиков краски есть не что иное, как использование тюбиков краски, то есть техника; и во-вторых, что оно есть нечто совершенно иное, нежели использование тюбиков краски, что оно — искусство, то есть антитехника.

Фактически всегда требуется *показать*, вопреки посылу тезиса, что нанесенная на поверхность материя — это искусство. Нет искусства без взгляда, который видит его как искусство. Наперекор здравой доктрине, согласно которой понятие является обобщением свойств, общих для некоей совокупности практик или предметов, нет никакой возможности выдвинуть понятие искусства, которое определяло бы свойства, общие для живописи, музыки, танца, кинематографа и скульптуры. Понятие искусства не является демонстрацией некоего свойства, общего для совокупности практик, пусть даже и одного из тех «семейных сходств», к которым обращаются в последнюю очередь ученики Витгенштейна. Понятие искусства — это понятие расхождения (причем расхождения немыемы в смысле практик, способов делания. То Искусство, которое мы называем этим именем, существует не более двух веков и родилось благодаря открытию общего для различных искусств принципа — в противном случае для того, чтобы совместить его появление с завоеванием каждым искусством собственного ему «медиума», потребовались бы уловки, дилеммы, длительном процессе разрыва с системой изящных искусств, то есть с другим режимом расхождения в системе искусств.

Этот другой режим суммировался в понятии *мимесиса*. Тот, кто усматривает в *мимесисе* исключительно императив сходства, может

выстроить простую идею художественной «современности» как раскрепощения того, что является для искусства собственным, от оков подражания: вместо обнаженных женщин и боевых коней — царство цветочных пятен. Но в этом случае упускается главное: *мимесис* — это не сходство, а некоторый режим сходства. *Мимесис* — это не внешнее приращение, которое довлело над искусствами и заточало их в пределах сходства, а раскладка в порядке способов делания и социальных занятий, раскладка, которая делала их зримыми и мыслимыми; расхождение, в силу которого они существовали как таковые. Это расхождение двояко: с одной стороны, оно отделяло «изящные искусства» от других искусств — от простых техник — по из специфической цели, подражанию; с другой — освобождало свойственные искусствам способы подражания от следования религиозным, этическим и социальным критериям, при нормальном порядке определявшим законные формы употребления сходств. *Мимесис* — это не сходство, понимаемое как отношение копии к оригиналу, это принцип эффективного использования сходств в рамках определенной совокупности отношений между способами делания, модусами речи, формами зримости и протоколами умопостигаемости.

Именно по этой причине Дидро мог парадоксальным образом упрекать Грёза в том, что тот слишком зачернил кожу своего Септимия Севера, а Каракалла изобразил как разбитного плута²². Последнего обвиняемая картина показывает в момент его изобличения в попытке отцеубийства. Но изобразительные сходства — не репродукции реальности. Император — это прежде всего император и лишь затем африканец, а сын императора — принц и лишь затем негодяй. Закрашивая черным лицо одного и демонстрируя низость другого, художник превращает благородный жанр исторической картины в обыкновенный жанр картины, как раз и называемой «жанровая». Соответствие порядка картины порядку истории — это согласованность двух порядков величин. Оно включает практику искусства и фигуры, преподносимые им взору, в глобальный порядок отношений между деланием, видением и говорением.

Искусство вообще существует в силу режима отождествления — расхождения, который придает зримость и значение практикам выста-

²² Denis Diderot, «Le Salon de 1769», in: *Œuvres complètes*, op. cit., t. VIII, p. 449.

ивания слов, наложения красок, лепки объемов, построения тел. Напротив, он решает, что представляет собой та или иная картина, что художник делает, живописуя, и что мы видим на расписанной стене или холсте. Но подобное решение всегда есть установление режима эквивалентности некоей практики тому, что ею не является. Чтобы выяснить, являются ли искусствами музыка и танец, Баттё задавался вопросом о том, являются ли они подражанием, рассказывают ли они, подобно поэзии, истории — склады действий. Принцип «ut pictura poesis / ut poesis pictura»^{*} определял не просто подчинение одного искусства (живописи) другому (поэзии), он определял отношение между порядком делания, порядком видения и порядком говорения, вследствие которого эти искусства (а при необходимости и другие) были искусствами. Вопрос о плоскостности в живописи, об имитации третьего измерения и об отказе от этой имитации, ни в коей мере не является вопросом разграничения между искусством скульптурному. Перспектива была принята в живописи не ради того, чтобы показать ее способность имитировать глубину пространства и моделировку тел. Живопись не стала бы «изящным искусством» только лишь по причине этого доказательства ее технических способностей. Мастерство живописца никогда не служило достаточным основанием для того, чтобы перед ним открылись двери художественной зримости. Поэтому-то перспектива и была сначала линейной и театральной, а только затем — воздушной и скульптурной, что прежде всего живописи требовалось продемонстрировать свою поэтическую способность — способность рассказывать истории, выводить на сцену говорящие и действующие тела. Связь живописи с третьим измерением — это ее связь с поэтической силой слов и историй, и разорвать эту связь, присвоить живописи первостепенное родство не просто с использованием плоскости, но с утверждением плоскостности может только отношение другого типа между тем, что живопись исполняет, и тем, что заставляют видеть на ее поверхности слова.

Чтобы призыванием живописи стала плоскостность, нужно заставить видеть ее плоской. Чтобы она воспринималась как плоская, должны быть ослаблены связи, которые удерживали ее фигуры в иерархических ячейках изображения. Живопись не обязательно должна пе-

^{*} «Поэзия как живопись / живопись как поэзия» (лат.).

рестать быть «похожей». Достаточно того, что ее сходства утратят связь с системой отношений, подчинявшей сходство фигур — складу действий, зримость живописи — неполной зримости слов поэмы, а саму поэму — иерархии сюжетов и действий. Разрушение миметического порядка не означает, что с XIX века искусства создают «что угодно» или же свободно устремляются к завоеванию возможностей своего собственного медиума. Медиум — это не «собственное» средство или материал, а поверхность превращения — поверхность равенства способов делания, присущих различным искусствам, идеальное пространство сочленения этих способов делания и форм зримости и умопостигаемости, определяющих то, каким образом они могут рассматриваться и мыслиться. Разрушение изобразительного режима не определяет некую наконец найденную сущность искусства как такового. Оно определяет эстетический режим искусств, являющийся иным сочленением практик, форм зримости и типов умопостигаемости.

Живопись вступает в этот новый режим не вследствие отказа от изображения или некоей революции в практике художников, но прежде всего вследствие иного способа видеть живопись прошлого. Разрушение изобразительного режима живописи начинается в начале XIX века с упразднения иерархии жанров, с реабилитации «жанровой картины», этого изображения заурядных людей, занятых заурядными делами, которое было антиподом благородства исторической картины, как комедия — антиподом трагедии. Оно начинается, иначе говоря, с отмены подчинения живописных форм поэтическим иерархиям, то есть с отмены определенной связи между искусством слов и искусством форм. Но это освобождение сводится не к разлучению живописи и слов, а к новому способу их связи. Сила слов не является более образцом, который живописное изображение должно принять в качестве нормы. Отныне она очищает изобразительную поверхность, чтобы предоставить ее для манифестации живописной выразительности. Это значит, что последняя оказывается на поверхности лишь постольку, поскольку эту поверхность очищает взгляд и переоценивают, выявляя за изобразительным сюжетом другой сюжет, слова.

Именно это — образцовым порядком — делает Гегель, принимая реабилитацию голландской живописи и выступая пионером в деле переистолкования, которое на протяжении всей романтической эпохи работало применительно к произведениям Герарда Доу, Тенирса, Адриа-

на Броувера, а также Рубенса и Рембрандта, новую зримость «плоской», «автономной» живописи. Истинный сюжет этих недооцененных картин, — объясняет Гегель, — не тот, который мы видим поначалу, не сцены в постоянных дворах, не эпизоды из жизни горожан, не домашняя обстановка. Он заключается в автономизации этих элементов, в разрыве «нитей изображения», которые связывали их с воспроизведением монотонного образа жизни, в замене этих предметов светом их явления. Эпифания зримого, самостоятельность живописного присутствия — вот что отныне имеет место на картине. Но эта самостоятельность не сводится к ограничению живописи уединением в рамках свойственной ей техники, а сама по себе является выражением другой самостоятельности — той, которую голландский народ сумел завоевать в трехсторонней борьбе с враждебной природой, с испанской монархией и с папской властью²³.

Чтобы живопись обрела плоскостность, поверхность картины должна оказаться раздвоена: за первым сюжетом должен быть выявлен второй сюжет. Гринберг противопоставляет наивности антиизобразительной программы Кандинского идею о том, что важно не расставание с изображением, а завоевание поверхности. Но самым этим завоеванием предполагается переизображение — работа, которая придаст той же живописи иную зримость, которая превратит фигуры изображения в выразительные тропы. То, что Делёз называет логикой ощущения, куда скорее есть некий театр переизображения, в котором фигуры вырываются из пространства изображения и приобретают новую конфигурацию в другом пространстве. Пруст называет это переизображение переименованием, характеризуя искусство чистого ощущения у Эльстира: «Если Бог-Отец сотворил вещи и каждой нарек имя, то Эльстир творил вещи заново, отнимая у них имена или переименовывая их»²⁴.

Поверхность, отстаиваемая как медиум, свойственный чистой живописи, на деле есть другого рода медиум. Она — театр переизображения/переименования. Формализм Гринберга, который стремится свести медиум к материалу, и спиритуализм Кандинского, который представляет медиум как некую духовную среду, — таковы два способа интерпретации этого переизображения. Живопись — плоская, потому

²³ Cp.: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique* (trad. J. P. Lefebvre, V. Von Schenk). Paris: Aubier, 1996, t. I, p. 226—227; t. II, p. 212—216; t. III, p. 116—119.

²⁴ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard, 1954, t. I, p. 835.

что слова приобретают по отношению к ней иную функцию. В изобразительном порядке они служили для нее образцом или нормой. В обличье поэм, священной и земной историй они вычерчивали схему, которую должна была выразить композиция картины. Так, Джонатан Ричардсон рекомендовал художнику сначала изложить историю картины в письменном виде, чтобы уяснить, заслуживает ли она живописного исполнения. В обличье же критического дискурса слова сравнивали исполненное живописцем с тем, что должно было быть им исполнено, — то есть с той же историей, переданной в более подходящих позах и лицах, или с другой историей, более достойной живописания. Часто говорят, что эстетическая критика — та, что возникла в романтическую эпоху, — уже не действует в нормативном качестве, не сравнивает картину с образцом, определяющим, какую ей следует быть. Однако противопоставление нормы ее отсутствию или внешней нормы внутренней скрывает суть — противопоставление двух форм отождествления. В эстетическую эпоху критический текст говорит уже не о том, какой картина должна быть, а о том, что картина собой представляет или что сделал живописец. А говорить это — значит иначе выстраивать отношение между говоримым и зримым, отношение картины к тому, что ею не является. Это значит иначе формулировать как в правиле «*ut pictura poesis*» — как, посредством которого искусство зримо, а его практика согласуется с некоторым взглядом и проистекает из некоторой мысли. Искусство не исчезло, оно изменило свое место и свою функцию. Оно работает над переизображением, над модификацией того, что видимо на его поверхности, то есть над своей — как искусства — зримостью.

Видеть некую вещь как искусство — будь то «Снятие с креста» или «Белый квадрат на белом фоне» — значит видеть в ней две вещи одновременно. Этим не подразумеваются некий обман зрения или особого рода эффекты. Этим подразумеваются определенные отношения между поверхностью нанесения форм и пространством записи слов. Причем новый узел знаков и форм, именуемый критическим и зародившийся одновременно с провозглашением автономии искусства, действует не просто как последующий дискурс, добавляющий к обнаженному состоянию форм некий смысл. Прежде всего он работает над образованием новой зримости. Новая живопись — это живопись, которая преподносит взгляду, наученному видеть иначе, наученному видеть появление живописного на изобразительной поверхности, под изображением.

Феноменологическая традиция и философия Делёза охотно ставят перед искусством задачу пробуждать под изображением присутствие. Однако присутствие — это не нагота живописной вещи в противопоставлении значениям изображения. Присутствие и изображение суть два режима сплетения слов и форм. Именно при посредстве слов — по-прежнему при посредстве слов — режим зримости «непосредственностей» присутствия обретает отчетливые контуры.

Как осуществляется эта работа, я попытаюсь показать на примере двух критических текстов XIX века, в которых по-новому организуется зримость того, что делает живопись. Первый текст, подчиняя изобразительную живопись прошлого новому режиму присутствия, формирует новый тип зримости живописного, призванный обосновывать современную живопись, которой он, однако, пренебрегает. Второй текст, прославляя новую живопись, устремляет ее в «абстрактное» будущее живописи, которая к тому времени еще не возникла.

Первый пример я возьму из книги братьев Гонкуров о Шардене, вышедшей в свет в 1864 году: «На одном из тех плотных и запутанных фонов, которые он смешивает с таким мастерством и в которых пещерная прохлада до неразличимости сплавлена с тенью буфета, на одном из тех посеребривших, напоминающих по тону и фактуре пену мраморных столов, которые обычно несут на себе его подписи, Шарден раскладывает по тарелкам десерты: вот шершавый бархат персика, вот янтарная прозрачность белого винограда, вот сахарно-снежная мякоть сливы, вот влажный пурпур вишен, вот крепкие, в голубоватой испарине, ягоды муската, вот морщинистая и бородавчатая кожа апельсина, вот узорчатый гипюр дынь, вот спелые яблоки, покрытые сеткой красных прожилок, вот узловатая корка хлеба, гладкая кожура каштанов и древообразный панцирь фундука... Достаточно тонкого слоя связующего раствора, нанесенного кистью и выровненного мастихином, и здесь, в этом темном углу, орех раскрывается, проглядывает из скорлупы бороздчатой кожицей, показывает свою мякоть, является во всех подробностях своей формы и своего цвета»²⁵.

Весь этот текст пронизан одним стремлением: превратить изобразительные данности в события живописной материи, передающие, в свою очередь, метаморфические состояния материи вообще. Удачно резюми-

²⁵ Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIII siècle, textes réunis et présentés par J. P. Bouillon*. Paris: Hermann, 1967, p. 82—84.

руют совершаемую операцию заключительные строки: орех раскрывается, в нанесенном кистью и выровненном с помощью мастихина растворе появляется фигура. «Материализм» описания Гонкуров предвосхищает весьма значимую форму зримости живописной «автономии» — работу материи, красочного теста, которое утверждает свое владычество над пространством картины. Он провидит на картине Шардена будущее импрессионизма, абстрактного экспрессионизма и *action painting**, вместе взятых, и вместе с тем предвосхищает будущее описаний и теоретических построений: мышление бесформенного в духе Батая, первозданный *мимесис* Мерло-Понти, делёзовскую диаграмму — ручную операцию, которая аннулирует одно зримое и порождает другое — «тактильную» зримость, зримость действия живописи вместо зримости ее результата. В этом отношении никаких привилегий у домашнего натюрморта нет. Описание больших религиозных полотен Рубенса повинуется у Гонкуров тому же самому принципу: «Никогда более кисти не доводилось с таким неистовством сворачивать и разворачивать массы плоти, соединять и разъединять грозди тел, пузыриться жиром и чудачествами»²⁶.

Это превращение зримого в тактильное и фигуративного в фигуральное возможно не иначе как посредством строго выверенной работы слов писателя. Именно дейктический модус высказывания, модус выставленного напоказ присутствия показывает нам — путем игры буквализации, — как Шарден «раскладывает по тарелкам десерты», то есть превращает изображение стола в жест расточения, уравнивающий акты нанесения краски и накрывания на стол. Затем же шквалу прилагательных и метафор удастся связать две противоположные операции. Они превращают качества изображенных фруктов в субстанциальные состояния материи. Янтарь, снег, патина, дерево, мох — формы живой материи — занимают место винограда, слив, фундука и стола изображенного натюрморта. И вместе с тем они систематически размывают особенности предметов и границы между царствами. Так, гипюр дыни, морщины апельсина, красные прожилки яблока сообщают растениям черты человеческого лица или изделия человеческих рук, а пена, свежесть, испарина превращают твердое в жидкое. Обе операции содействуют об-

* живописи действия (англ.).

²⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIII siècle, textes réunis et présentés par J. P. Bouillon*, p. 59.

щему результату. Языковые тропы меняют статус элементов живописи, они превращают изображения фруктов в метафоры материи.

Это превращение — нечто гораздо большее, нежели эстетская интерпретация. Гонкуры регистрируют и одновременно вычерчивают в отчетливых контурах новую зримость живописного факта — зримость эстетического типа. В ее рамках отношение сращивания между толщей живописной материи и материальностью живописующего жеста занимает место изобразительной привилегии формы, которая организовывала и аннулировала материю. Гонкуры разрабатывают новый режим зримости, и этот режим делает возможной новую живописную практику. Быть для этого ценителями новой живописи им не требуется. Неоднократно отмечалось: говоря о Шардене, Рубенсе, Ватто, Гонкуры разрабатывают зримые особенности импрессионистских картин. Но никакой закон необходимой согласованности не принуждает их приспособлять выстроенную таким образом машину зрения к произведениям новаторов. Живописная новизна для них уже реализована, уже присутствует в настоящем, которое рождается в переплетении их языковых тропов с мазками и фигурами Шардена. Стремясь напрямую уравнивать физическую игру света и цветовую сумятицу, новаторы пропускают работу метафоры. В терминах Делёза, можно было бы сказать, что они создают диаграммы, остающиеся диаграммами. Но если Делёз позволяет нам понять, почему Эдмон де Гонкур не мог смотреть на картины, которые он сделал зримыми, то последний, возможно, наоборот, позволяет понять, что пытается не видеть Делёз, дабы защитить идею живописи как работы ощущения над ощущением: живописная диаграмма рождает зримость лишь в том случае, если ее работа уравнивается с работой метафоры, если это равенство вырабатывает некая речь.

Выработать это равенство значит установить солидарность между некоторой практикой и некоторой формой зримости. Причем солидарность эта не есть необходимая современность. Напротив, она утверждается в игре временных разрывов, разводящих живописное присутствие со всякой эпифанией настоящего. Гонкуры видят у Шардена уже реализованный импрессионизм. Они видят его потому, что создали его зримостью трудом переизображения. Переизображение видит новизну в прошлом, но оно образует дискурсивное пространство, которое делает новизну зримой, которое выстраивает взгляд для нее как раз в расхождении времен. Расхождение является в этом случае как ретроспективным,

так и перспективным. Оно не только видит новизну в прошлом, но и способно видеть еще не реализованные возможности живописи в произведении настоящего.

Об этом свидетельствует другой критический текст, посвященный в 1890 году Альбером Орье «Видению после проповеди» Гогена (картина, известной также под названием «Борьба Иакова с ангелом»). Этот текст является манифестом новой живописи, которая уже не изображает реальность, но переводит идеи на язык символов. Однако, будучи манифестом, он не прибегает к полемической аргументации, а опять-таки идет путем переизображающего описания. Это описание пользуется уловками таинственного рассказа, оно играет на расхождении между тем, что зримо, и тем, что незримо, с целью придать зримому живописи новый статус:

«Далеко-далеко, на сказочной равнине, поверхность которой проступает из ослепительной киноленты, идет библейская борьба Иакова с Ангелом.

В то время как два легендарных гиганта, которых расстояние превращает в пигмеев, ведут свой страшный бой, заинтересованные и наивные женщины смотрят, вряд ли многое понимая, на происходящее там, среди этой сказочной багряной равнины. Они крестьянки; по ширине их белых чепцов, расправленных, словно крылья чаек, по характерной пестроте косынок, по крою их платьев и накидок мы угадываем в них бретонки. Они приняли почтительные позы и с широко раскрытыми глазами бесхитростных созданий внимают удивительным, слегка фантастическим историям из уст некоего авторитетного, не допускающего возражений рассказчика. Должно быть, они в церкви — столько благоговейного молчания в их лицах, столько собранности, смирения и набожности в их позах; наверняка они в церкви, и среди белых крыльев их чепчиков легкий аромат ладана мешается с шепотом молитвы, а над их головами парит внушительный голос пожилого священника... Да, вне всякого сомнения, они в церкви — в какой-нибудь бедной церквушке бедного бретонского селения... Но где же тогда отсыревшие, в зеленой плесени пилоны? Где стены молочного цвета с жалкой литографией, изображающей крестный путь? Где сколоченная из еловых досок кафедра? Где старый кюре за чтением проповеди?... И почему там, далеко-далеко, раскинулась эта сказочная равнина, поверхность которой проступает из ослепительной киноленты?..

Да все дело в том, что и отсыревшие, в зеленой плесени пилоны, и стены молочного цвета, и жалкая литография с изображением крестного

пути, и кафедра из еловых досок, и старый кюре за чтением проповеди несколько минут назад исчезли, не существуют более для глаз и душ благочестивых бретонских крестьянок!.. Что за чудодейственно трогательный акцент, что за блистательную риторику, столь чутко воспринятую грубым слухом его неотесанной аудитории, применил этот бормочущий себе под нос деревенский Боссюэ? Все материальное в окружении крестьянок исчезло; сам этот духовидец растворился в воздухе, и зримым, величественно-зримым сделался вдруг его голос, его слабый, старческий, жалкий, запинаящийся Голос; это его Голос с таким наивным и благоговейным вниманием созерцают крестьянки в белых чепцах; это его Голос — сие безыскусно-фантастическое видение — возникает там, вдалеке; его Голос и есть эта сказочная равнина, поверхность которой светится кинолентой, этот край детских грез, где два библейских гиганта, которых расстояние превращает в пигмеев, ведут свой трудный и страшный бой!..»²⁷

Это описание построено на игре утаиваний и замещений, которая связывает воедино три картины. Первая картина: крестьянки на лугу смотрят на двух борющихся вдали персонажей. Но эта видимость сама обнаруживает свою безосновательность и призывает вторую картину: коль скоро крестьянки так одеты и стоят в подобных позах, они, должно быть, не на лугу, а скорее всего в церкви. Тогда приводятся черты, которые при обычном порядке должны были бы составлять картину этой церкви — жанровую картину с нищенской обстановкой и гротескными персонажами. Но эта вторая картина, которая сообщает сосредоточенным фигурам крестьянок достоверное обрамление — обрамление реалистической, провинциалистской картины нравов, — находится не здесь. Как раз опровержением ее является картина, которую мы видим, и через это опровержение нам необходимо увидеть третью картину, то есть увидеть картину Гогена в новом аспекте. То зрелище, которое она нам представляет, не имеет реального места, оно в чистом виде идеально. Крестьянки видят вовсе не реалистическую сцену проповеди и борьбы, они видят — и мы вместе с ними — Голос проповедника, то есть речь Глагола, проходящего через этот голос. Эта речь повествует о легендарной борьбе Иакова с ангелом, земной материальности с небесной идеальностью.

Таким образом, описание оказывается замещением. Оно ставит на место одной сцены речи другую, отменяет историю, с которой согла-

²⁷ G. Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture*. Paris: L'Échoppe, 1991, p. 15—16.

совалась изобразительная картина, и сцену речи, с которой соотносилась пространственная глубина, и замещает их другой «живой речью» — речью Священного Писания. В результате картина оказывается местом превращения. То, что мы видим, — говорит Орье, — вовсе не сцена из крестьянской жизни, а чистая идеальная поверхность, на которой идеи выражаются знаками, превращая изобразительные формы в слова некоего свойственного живописи алфавита. Тем самым подобное описание дает повод для неоплатонического рассуждения, демонстрирующего нам в картине Гогена новизну своеобразного абстрактного искусства, в котором зримые формы суть не что иное, как знаки незримой идеи, — искусства, порывающего с реалистической традицией и с ее последним нововведением — импрессионизмом.

Отодвигая в сторону жанровую картину, которая, казалось бы, должна занимать это место, Орье замещает ее соответствием между «идеальной» чистотой абстрактной картины и блаженным видением «наивной» аудитории. Он замещает изобразительное отношение выразительным отношением между абстрактной идеальностью формы и выражением содержания коллективного сознания. Этот спиритуализм чистой формы является парным к материализму живописного жеста, примером которого является описание Гонкуров. Их оппозиция отчетливо прослеживается на всем протяжении XIX века: Рафаэль и итальянская чистота формы против Рембрандта — Рубенса и голландской эпифании ощущения и цвета. Эта распря, собственно, напрямую причастна к разработке новой зримости живописи. Идеализм и материализм в равной мере способствуют формированию зримости «абстрактной» живописи — не объявляется между чистой актуализацией метаморфоз материи и переводом в линии и краски чистой силы «внутренней необходимости».

Доказательству Орье нетрудно возразить: то, что мы видим на картине, — не знаки, а вполне узнаваемые изобразительные формы. Лица и позы крестьянок трактованы схематично. Но этот схематизм сближает их не столько с платоновской Идеей, сколько с рекламными фигурками, и по сей день красующимися на понт-авенских* галетках. Сцена борьбы

* Понт-Авен — деревушка в Бретани, где в 1886—1891 годах работал Гоген и его последователи, т. н. Понт-Авенская группа.

дана на неопределенном расстоянии, но отношение видения к полукругу крестьянок тем не менее регулируется связной изобразительной логикой. И замкнутые участки картины все так же согласуются друг с другом визуальной логикой, сообразной логике повествовательной. Чтобы утвердить радикальный разрыв между старой «материалистической» живописью и новой идеальной живописью, Орье обязан существенно превзойти то, что мы видим на картине. Он должен освободить посредством мысли окрашенные участки, все еще связываемые повествовательной логикой, и превратить схематизированные фигуры в абстрактные схемы. В том пространстве зримости, которое выстраивает для Орье его текст, картина Гогена уже является одной из тех, которые будет писать и обосновывать Кандинский, то есть поверхностью, где линии и цвета стали выразительными знаками, повинующимися лишь власти «внутренней необходимости».

Возражение сводится просто-напросто к подтверждению того, что «внутренняя необходимость» абстрактной картины сама выстраивается лишь в рамках механизма, в котором слова разрабатывают живописную поверхность, чтобы выстроить для нее другой план умопостигаемости. Иначе говоря, плоская поверхность картины есть нечто совершенно иное, нежели завоеванная наконец очевидность закона некоего медиума. Это поверхность распада и переизображения. Текст Орье с опережением устанавливает собственную суть живописи — «абстрактную» живопись. Но вместе с тем он с опережением выводит всякую идентификацию этой «собственной» сути из-под действия закона какой-либо поверхности или материала. Отставка, даваемая изобразительной логике, — это не просто утверждение осязаемой материальности картины, отвергающее всякое повиновение дискурсу, это новая форма соответствия, того «как», что связывало живопись с поэзией, пластические фигуры — с порядком дискурса. Слова более не диктуют — в качестве истории или доктрины, — чтобы привести в движение фигуры картины, чтобы выстроить ту поверхность превращения, ту поверхность форм-знаков, каковая и есть подлинный медиум живописи — медиум, не тождественный особенностям какой бы то ни было основы или материала. Формы-знаки, которые текст Орье открывает взору на поверхности картины Гогена, поддаются переизображению различными способами — в чистой плоскостности абстрактного «языка форм», но также и во всевозможных сочетаниях визуального и языкового, которые будут предложены позднее кубистскими

и дадаистскими коллажами, поп-артистскими выворачиваниями, деколлажами новых реалистов или голыми надписями концептуального искусства. Идеальная плоскость картины — это театр переизображения, пространство превращения, в котором связь между словами и визуальными формами предвосхищает визуальные переизображения будущего.

Я заговорил о театре, и это не «простая метафора». Полукруг крестьянок, стоящих спинами к зрителям и поглощенных далеким спектаклем, приводит на память пронизательные исследования Майкла Фрида, изобретшего живописную современность, понимаемую как антитеатр, как инверсия движения актеров к публике. Парадокс, разумеется, в том, что этот антитеатр происходит непосредственно из театра, а именно из предложенной современником Гогена и Орье натуралистической теории «четвертой стены» — из теории театрального действия, которое притворяется незримым, не созерцаемым никакой публикой, являющимся просто жизнью в ее чистом подобии самой себе. Но зачем ей было бы говорить — этой жизни в своем чистом подобии, не «созерцаемой», не превращенной в спектакль? Вполне может статься, что «формалистская» грёза о живописи, которая поворачивается спиной к зрителю, чтобы замкнуться в себе, чтобы приникнуть к поверхности, которая ей свойственна, — не что иное, как обратная сторона той же мечты о тождестве. Ей нужна чистая живопись, четко отграниченная от «спектакля». Но театр — это в первую очередь не «спектакль», не обличаемое Фридом «интерактивное» пространство, место, в котором публике предлагается завершить произведение. Театр — это прежде всего пространство зримости речи, пространство проблематичных переводов того, что говорится, в то, что видится. А значит — что вполне верно — место обнаружения нечистоты искусства, «медиум», который ясно показывает, что собственного ни для искусства вообще, ни для какого угодно искусства в частности не существует, что не бывает форм без слов, которые устанавливают их в зримости. «Театральное расположение» крестьянок Гогена учреждает «плоскостность» картины исключительно в той степени, в какой оно превращает ее поверхность в прозрачный экран, переносащий фигуры в текст, а текст — в фигуры. Поверхность не существует без слов, без «интерпретаций», придающих ей качества живописи. Некоторым образом таков был уже урок Гегеля и смысл «конца искусства». Когда поверхность не раздваивается, когда она остается лишь местом наложения пигментов, — учил Гегель, — искусства больше нет. Сегодня принято интерпретировать этот

тезис в нигилистическом духе: Гегель-де заранее назначил искусству для искусства судьбу «чего угодно» или показал, что впредь вместо произведений будут существовать «одни интерпретации». Но, по-моему, этот тезис допускает и иное прочтение. Верно, что для себя Гегель перевернул страницу искусства, отвел искусству его страницу — страницу в книге, которая говорит о способе его присутствия в прошедшем времени, но это не значит, что он перевернул страницу для нас. Скорее он предупредил нас о следующем: настоящее искусства всегда в прошлом и в будущем, его присутствие — всегда в двух местах одновременно. В общем и целом, Гегель говорит, что искусство живет, пока оно находится вне своих пределов, пока оно делает нечто иное, нежели оно само, пока оно перемещается по сцене зримости, которая всегда является сценой переизображения. В чем он заранее обескураживает, так это не в искусстве, а в грёзе о его чистоте, в той модернистской современности, что берется наделять каждое искусство автономией, а живопись — ее собственной поверхностью. И вот это действительно дает пищу для претензий к философам, которые «слишком много говорят».

IV. ПОВЕРХНОСТЬ ДИЗАЙНА*

Я буду говорить о дизайне не как историк искусства или философ техники — ни тем, ни другим я не являюсь. Меня интересует то, каким образом при проведении линии, при расположении слов или разметке поверхностей вычерчиваются вместе с тем подразделения общего пространства. Каким образом при соединении слов или форм определяются не просто формы искусства, но некоторые конфигурации зримого и мыслимого, некоторые формы жительства в чувственном мире. Будучи одновременно символическими и материальными, эти конфигурации пересекают границы между искусствами, жанрами и эпохами. Они пересекают категории самостоятельных историй техники, искусства и политики.

* Текст был впервые опубликован под названием «Двусмысленности дизайна» в коллективном сборнике под редакцией Анника Лантенуа: *Design... Graphique?* Valence: École régionale des Beaux-Arts de Valence, 2002.

Именно с этой точки зрения я хотел бы подойти к вопросу: в каком смысле практика и идея дизайна, развивавшиеся в начале XX века, переопределяют место видов художественной деятельности в совокупности практик, которые образуют конфигурацию разделяемого чувственного мира, — практик создателей товаров, тех, кто раскладывает товары на витринах или размещает их изображения в каталогах, тех, кто проектирует здания и афиши, тех, кто выстраивает «обстановку города», но также и политиков, которые предлагают новые формы сообщества вокруг определенных институций, характерных видов деятельности или благоустройства — как, например, «советская власть и электрификация всей страны»? Такова перспектива, в которой будет проводиться мое исследование. Что же касается метода, то я применю метод детских загадок, в которых спрашивается о сходстве или отличии между двумя предметами.

В данном случае вопрос можно сформулировать следующим образом: каково сходство между Стефаном Малларме, французским поэтом, сочинившим в 1897 году поэму «Бросок костей никогда не упразднит случая», и Петером Беренсом, немецким архитектором, инженером и дизайнером, десять лет спустя занявшимся проектированием товаров, реклам и зданий для компании электрооборудования AEG (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*)? На первый взгляд глупый вопрос. Стефан Малларме известен как автор стихов, по мере разработки его поэтического искусства становящихся все более редкими, короткими и концентрированными. Поэтическое искусство Малларме обычно характеризуют противопоставлением двух состояний языка — необработанного состояния, которое служит для общения, описания, наставления, когда речь используется аналогично циркуляции товаров и денег, и существенного состояния, которое «переносит явление природы к самому его вибрирующему исчезновению», с тем чтобы явить «чистое понятие».

Какова связь между так характеризваемым поэтом и Петером Беренсом, инженером на службе крупной фирмы, производящей электролампы, чайники и нагревательные устройства? В противоположность поэту, Беренс занят в серийном производстве утилитарных приспособлений и к тому же является приверженцем унифицированного функционалистского видения. Он всё — от планировки мастерских до логотипа и реклам компании — стремится подчинить общему принципу единства и привести выпускаемые товары к некоторому количеству «типовых» форм. То, что он называет «приданием стиля» продукции своего пред-

приятия, предполагает, что к предметам и изображениям, которые их предлагают, должен применяться один и тот же принцип: очистить предметы и их изображения от всякой декоративной красоты, от всего, что отвечает рутинным представлениям потребителей и продавцов и их не отвечает пошлым мечтам о роскоши и довольстве. Он стремится привести предметы и изображения к элементарным формам, к геометрическим мотивам, к упрощенным кривым. Следуя этому принципу, он хочет, чтобы рисунок предметов по возможности приближался к их функции, а рисунок представляющих предметы изображений — к информации, которую они должны об этих предметах преподносить.

Что же все-таки общего между предводителем эстетов-символистов и инженером массовой утилитарной продукции? Две важные вещи. Прежде всего, слово, посредством которого то, что делает тот и другой, приводится к понятийной формулировке. Петер Беренс противопоставляет модным в тогдашней Германии вычурным контурам и готическим шрифтам свои упрощенные и функциональные формы, которые называет «типами» — термином, на первый взгляд очень далеким от символистского стиха. Он априори отсылает к стандартизации товаров, как если бы художник-инженер предшествовал производственному циклу. На самом деле, культ чистой и функциональной линии объединяет три смысла этого слова. Беренс восстанавливает классическое преимущество рисунка над цветом, внося, однако, в него сдвиг. Он ставит этот «классический» культ линии на службу другой линии — линии товаров, распределяющей единство марки «AEG», на которую он работает, и тем самым совершает перестановку великих классических канонов. Принцип единства в разнообразии становится принципом образа марки, распределяющей по совокупности товаров с этой маркой. Наконец, эта линия, являющаяся одновременно графическим рисунком и линией товаров, предлагаемых потребителю, посвящает оба этих аспекта третьей линии — автоматизированному конвейеру, который по-английски так и называется: *assembly line**.

И тем не менее у Петера Беренса есть нечто общее со Стефаном Малларме: это самое слово «тип», а вместе с ним и его идея. Ведь Малларме тоже предлагает «типы»: предметом его поэтики является не соединение драгоценных слов и редких жемчужин, а начертание некоторого рисунка. Всякое стихотворение для него — чертеж, который

* сборочная линия (англ.).

абстрагирует фундаментальную схему зрелищ природы и подробностей жизни, приводя их тем самым к небольшому количеству существенных форм. Видятся отныне не зрелища, рассказываются не истории, а события-мир, схемы мира. Всякое стихотворение приобретает у Малларме, таким образом, типовую аналогическую форму: веер, который складывается и раскладывается, бахромчатая пена, развевающаяся прическа, тающий в воздухе дым. Все это — неизменно схемы появления и исчезновения, присутствия и отсутствия, складывания и раскладывания. Эти схемы, эти сокращенные или упрощенные формы, Малларме также называет «типами» и ищет их принцип в области графической поэзии — поэзии, тождественной письму движения в пространстве, образец которой предоставляет ему хореография, определенная идея балета. Последний является для него разновидностью театра, в котором создаются не психологические персонажи, а графические типы. Вместе с историей и персонажем исчезает та игра сходства, согласно которой зрители приходят в театр, чтобы насладиться зрелищем своего собственного образа, облагороженного на сцене. Малларме противопоставляет ему танец, понимаемый как письмо типов, письмо жестов, более глубокое, нежели письмо пером.

Определение, которое Малларме дает танцу, позволяет нам очертить связь между посланиями поэта и инженера. «Суждение или действие должно быть утверждено в факте балета. А именно, что танцовщица — по двум этим мотивам в сочетании — не танцующая женщина, что она — не женщина, но метафора, выражающая одно из элементарных проявлений нашей формы: меч, кубок, цветок и пр., и что она не танцует, а намекает чудом ракурсов и прыжков, посредством некоего телесного письма на то, для выражения чего в письменной форме потребовались бы абзацы прозы с диалогами и описаниями. Поэма, освобожденная от всякого писарского инструментария».

Эта освобожденная от писарского инструментария поэма допускает сближение с промышленными товарами и их символами — абстрактными, отличными от потребления сходств и красот, от «эстетического» потребления, обычно идущего рука об руку с циркуляцией товаров, слов и денег, которому и поэт, и инженер стремятся противопоставить язык упрощенной формы, графический язык.

Замена украшения предметов и историй типами объясняется тем, что формы поэмы, как и формы предмета, являются также формами жизни. И это вторая черта, сближающая поэта, почти бросившего

писать, с инженером-художником, создающим серийную продукцию. Для обоих типы вычерчивают фигуру некоего осязаемого сообщества. В дизайнерской работе Беренса нашли приложение принципы Веркбунда, призывающие восстановить «стиль» наперекор умножению стилей, сопряженному с капиталистической и торговой анархией²⁸. Веркбунд требует адекватности формы и содержания, того, чтобы форма предмета была адекватной его телу и выполняемой им функции. Он требует, чтобы формы существования общества выражали внутренний принцип, которым это существование обусловлено. Уравнивание формы предметов с их функцией, а образов предметов — с их природой составляет самую сердцевину идеи «типа». Типы суть образующие принципы новой общественной жизни, в которой материальные формы жизни должны одухотворяться общей духовной основой. Промышленная форма и художественная форма приходят в рамках типа к совпадению. Форма предметов оказывается в этом случае образующим принципом форм жизни.

Сходные устремления подразумевают и типы Малларме. Часто цитируют текст о Вилье де Лиль-Адане, в котором Малларме говорит о «безрассудном жесте письма». Эту фразу приводят в качестве иллюстрации темы ночного поэта тишины и невозможного, но читать ее следует в контексте. В чем заключается этот «безрассудный жест письма»? Малларме отвечает: «...создать все заново с помощью реминисценций, чтобы подтвердить: мы именно там, где должны быть». «Создать все заново с помощью реминисценций» — таков принцип концентрированной поэмы, но таков же принцип графического дизайна и схематизма рекламы. Поэтическая работа является для Малларме работой упрощения. Подобно инженерам, он грезит об алфавите сущностных форм, извлеченных из обычных форм природы и социального мира. Эти реминисценции, эти сотворения сокращенных форм отвечают необходимости создать обитель, в которой человек чувствовал бы себя как дома. Подобное чаяние созвучно единству формы и содержания жизни, к которому устремлено представление Беренса о стиле. Мир Малларме — мир артефактов, изображающих эти типы, эти существенные формы; мир, призванный освящать местопребывание человека, подтвердить, что мы именно там, где

²⁸ Основы концепции движения «Веркбунд» и Беренса анализируются в книге Фредерика Д. Шварца: Frederic J. Schwarz, *The Werkbund Design Theory and Mass Culture before the First World War*, Chicago: Yale University Press, 1996.

мы есть. Ибо в эпоху, когда пишет Малларме, в этом нет уверенности. Вместе с былым размахом религии и монархии уходят традиционные формы символизации общего величия, и необходимо найти им замену, чтобы даровать сообществу его «печать».

В знаменитом тексте Малларме говорится о замене «теней прошлого» (то есть религии, в первую очередь — христианства) «каким-нибудь великолепием» — человеческим величием, составленным из чего угодно, из собрания элементов, взятых случайно, чтобы придать им сущностную форму, форму типа. Выходит, типы Малларме являются заменой религиозных таинств — с тем отличием, что они не подразумевают причащения плоти и крови какого бы то ни было спасителя. В самом деле, евхаристическому жертвоприношению противопоставляется чистый жест возвышения, посвящения человеческого творения, человеческой грезы как таковой.

Между Малларме и Беренсом, между поэтом-пуристом и инженером-функционалистом существует, таким образом, следующая необычная связь: их объединяют идея упрощенных форм и присваиваемая этим формам функция — определять новое строение общей жизни. Безусловно, эти общие устремления выражаются у них очень по-разному. Инженер-дизайнер пытается вернуться в преддверие различия между искусством и производством, пользой и культурой, — к тождеству некоей первозаданной формы. Он ищет алфавит типов в области геометрического чертежа и продуктивного акта, примата производства над потреблением и обменом. Малларме же удваивает природный и социальный миры вселенной особых артефактов, которые могут быть фейерверками в День взятия Бастилии, тающими контурами поэмы или окружающими частную жизнь безделушками. Разумеется, инженер-дизайнер отнес бы этот проект Малларме к символистской иконографии, к Югендстилю, в котором он видит самый обыкновенный декор товарного мира, но с которым тем не менее разделяет стремление к стилизации жизни посредством стилизации ее обстановки.

Осмыслить эту близость в расхождении — или расхождение в близости — между поэтом Малларме и инженером Беренсом поможет нам промежуточная фигура, стоящая посередине между хореографической поэмой и рекламным изображением. Среди хореографических спектаклей, в которых Малларме ищет новый образец для поэмы, он выделяет представления Лои Фуллер. Сегодня Лои Фуллер — фигура почти забы-

тая, но на рубеже XIX—XX веков она сыграла в разработке новой парадигмы искусства эмблематическую роль. В самом деле, ее танец имеет совершенно особую природу. Лои Фуллер не вычерчивает ногами фигуры. Оставаясь неподвижной, она танцует своим платьем: сворачивает его и разворачивает, становится фонтаном, пламенем, бабочкой. Огни прожекторов зажигают эти складки и раскладки, превращают их в фейерверки и делают Лои Фуллер светящейся статуей, соединяющей танец, скульптуру и искусство света в некоем гипермедиальном произведении. В результате она оказывается характерной графической эмблемой эпохи электричества, но этим ее образ не исчерпывается. В свое время Лои Фуллер воспроизводилась на многообразных репродукциях. В рисунках пером Коломана Мозера она предстает перед нами характерной для стиля «Сецессион» женщиной-бабочкой; в произведениях ар-деко приобретает черты антропоморфной вазы или лампы; наконец, становится рекламным образом — именно в этом качестве мы встречаем ее на плакатах компании «Odol», верных простому принципу: буквы «Odol» проецируются на складки платья, подобно свету сценических прожекторов.

Конечно же, я избрал этот пример не случайно. Фигура Лои Фуллер позволяет нам осмыслить близость и дистанцию между типами поэта и типами инженера. Немецкая компания-производитель препаратов для полоскания горла, «Odol» была в свое время, как и «AEG», пионером изысканий в области рекламного дизайна и разработки фирменного стиля, что позволяет провести интересную параллель с принципами дизайна в духе Беренса. С одной стороны, дизайн «Odol» ему близок: фирменный флакон имеет простой и функциональный рисунок, не менявшийся на протяжении десятилетий. С другой стороны, есть разительное отличие: на рекламных плакатах флакон часто соседствует с романтическими пейзажами. В одном случае прямо на флаконе помещен пейзаж Бёклина, в другом — буквы «Odol» составляют греческий амфитеатр в пейзаже, напоминающем развалины Дельфы. Функционалистскому единству посылы и формы противопоставляются в данном случае посторонние формы сенсификации, ассоциирующие утилитарный препарат с декорациями сновидения. Но существует, возможно, и третий уровень, где противоположности сходятся. Ведь формы, в некотором смысле «посторонние», вообще-то являются не такими уж посторонними. В самом деле, дизайнер «Odol» использует почти геометрический контур этих букв, трактуя их как пластические элементы. Они принимают облик трех-

мерных объектов, которые прогуливаются в пространстве, располагаются в греческом пейзаже, образуют рисунок руин Амфитеатра. Превращение графического знака в пластический объем предвосхищает некоторые приемы живописи, и Магритт вполне мог вдохновляться амфитеатром «Odol», работая над картиной «Искусство разговора», в которой руины здания похожим образом состоят из букв.

Уравнивание графического и пластического, возможно, и является общим для типов поэта и типов инженера. Оно придает зримые черты идее, одолевающей их обоих, — идее общей чувственной поверхности, на которой знаки, формы и действия обретают равенство. На плакатах «Odol» буквенные знаки превращены в порядке игры в трехмерные объекты, повинующиеся принципу перспективной иллюзии, однако придание знакам объема вызывает эффект, переворачивающий живописный иллюзионизм: мир форм и мир предметов накладываются на одну и ту же плоскую поверхность, каковая есть поверхность буквенных знаков. Причем поверхность равенства слов и форм предлагает нечто совершенно иное, чем формальная игра, — она предлагает равенство форм искусства и форм товаров для жизни. В буквах, одновременно являющихся формами, это идеальное равенство буквализовано. Оно объединяет искусство, объект и изображение за пределами того, что противопоставляет красоты поэмы или символистской графики, руководимые идеей «тайны», геометрической и функциональной строгости дизайна инженера.

Здесь, возможно, мы находим решение одной часто поднимаемой проблемы: комментаторы, изучающие зарождение дизайна и его связь с промышленностью и рекламой, задаются вопросом о двойственности его форм и о раздвоении личности его изобретателей. Так, например, Беренс сначала выступает в функциональной роли художественного консультанта электротехнической компании, чье искусство заключается в проектировании объектов, которые хорошо продаются, и в создании каталогов и плакатов, стимулирующих сбыт. К тому же он — пионер стандартизации и рационализации труда. Но в то же время он помещает всю свою деятельность под знаком некоей духовной миссии: предоставить обществу — посредством рациональной формы трудового процесса, производимых товаров и дизайна — его духовное единство. Простота товара, его адекватный функции стиль — это нечто гораздо большее, чем «образ марки», это марка духовного единства, призванного сплотить сообщество. Беренс часто ссылается на английских писателей и

теоретиков XIX века, связанных с движением «Arts and Crafts», которое стремилось примирить искусство и промышленность усилиями прикладных искусств и реабилитации ремесла. Чтобы разъяснить свой труд инженера-рационализатора, Беренс обращается к выдающимся деятелям «Arts and Crafts» Джону Рёскину и Уильяму Моррису. Между тем не они разработали в середине XIX века неоготическую по внешним признакам мечтательную теорию, противопоставляющую миру промышленности, холоду ее продукции и рабству тружеников пассаистское представление о ремесленниках, объединенных в гильдии, занимающихся прекрасным трудом, с воодушевлением и тщанием художников изготовляющих предметы, которые становятся художественным украшением жизни простых людей и средством их просвещения?

Как — возникает в таком случае вопрос — эта пассаистская, неоготическая и спиритуалистская идеология смогла привести Уильяма Морриса к идее социализма и к социалистическому обращению, которое было не просто увлечением эстета, но практикой активиста, действующего на территории социальных конфликтов? Как эта идея, попав из Англии в Германию, смогла стать модернистско-функционалистской идеологией Веркбунда и Баухауза, а в случае Беренса — идеологией функциональной инженерии на службе промышленного картеля?

Первый ответ сводится к тому, что одна идеология является удобным прикрытием для другой. Мечтания о ремесленниках, вернувшихся к прекрасному труду и коллективной вере прошлого, оказываются спиритуалистской мистификацией, призванной скрыть прямо противоположную реальность — подчинение принципам капиталистической рациональности. Когда Петер Беренс становится художественным консультантом «АЕГ» и прилагает принципы Рёскина к проектированию логотипов и рекламных плакатов компании, неоготическая идиллия выдает свою прозаическую правду: производственный цикл.

Этот ответ по-своему объясняет вещи, но не он — самый интересный. Чем противопоставлять реальность и иллюзию, мистификацию и правду, лучше стоило бы поискать общий для «неоготических мечтаний» и модернистско-производственного принципа элемент. Таким элементом оказывается идея реконфигурации общего чувственного мира исходя из некоторой работы над его базовыми элементами, над формой предметов повседневной жизни. Эта общая идея может выражаться и в возврате к ремеслу, и в социализме, и в символистской эстетике, и в про-

мышленном функционализме. Неоготика и функционализм, символизм и индустриализм имеют общего противника. Все они разоблачают связь, установившуюся между бездушной продукцией рыночного мира и фальшивой душой, вкладываемой в предметы их псевдохудожественным украшательством.

В самом деле, следует вспомнить, что именно неоготики «Arts and Crafts» первыми высказали ряд принципов, впоследствии подхваченных Баухаузом: кресло красиво только в том случае, если оно отвечает своей функции, а, следовательно, если его формы упрощены, очищены и если оно освобождено от всех тех ковров с растительным орнаментом, фигурками детей и животных, что составляли «эстетический» декор английского мелкобуржуазного дома. Нечто подобное входит в общую идею символа: символа в строгом — и даже в рекламном — смысле у Беренса и символа в духе Малларме и Рёскина.

Символ — это прежде всего сократительный знак. Можно нагрузить его духовностью и придать ему душу; можно, наоборот, ограничить упрощающей формальной функцией, но оба варианта имеют общее концептуальное ядро, допускающее всевозможные сдвиги. Это ядро я имел в виду, цитируя текст Альбера Орье, представляющий «Видение после проповеди» Гогена как манифест символистской живописи. Таинственные крестьянки, иконически трактованные в виде упрощенных форм, в которых Орье усматривает некие неоплатонические символы, вместе с тем являются теми самыми бретонками в чепцах и воротничках, что уже около столетия фигурируют в качестве рекламных образов на пачках понт-авенских галет. Одна и та же идея сократительного символа, одна и та же идея типа объединяет идеальную форму и рекламный образ.

Существует, таким образом, общее концептуальное ядро, допускающее передвижки между символистской арабеской и функциональной символизацией в рекламе. Поэты и живописцы, символисты и промышленные дизайнеры сходным образом превращают символ в абстрактный элемент, общий для вещи, формы и ее идеи. Одна и та же идея сигнальной письменности форм вдохновляет самые различные практики и интерпретации. В 1900—1914 годах графики «Сецессиона» переходят от криволинейных сплетений ядовитых цветов к строгим геометрическим построениям, словно бы формируя две разные практики на основе одной идеи сократительного символа. Точно так же одни и те же принципы и одни и те же мыслители создают теоретическое обоснование живо-

писной абстракции и функционального дизайна. Эти ученые — как, например, Алоиз Ригль с его теорией органического орнамента и Вильгельм Вордингер с теорией абстрактной линии — стали в результате некоторых недоразумений теоретическими гарантами превращения живописи в абстрактную живопись, то есть в искусство, выражающее исключительно волю — идею — художника через символы, каковые являются знаками, передающими внутреннюю необходимость. И в то же время их тексты легли в основу разработки упрощенного языка дизайна, который должен был сформировать не пластический алфавит чистых знаков, а, наоборот, целенаправленный алфавит форм обиходных предметов.

Эта принципиальная общность знака и формы, художественной формы и формы обиходного предмета, конкретизированная в графике 1900-х годов, может привести нас к переоценке ведущих парадигм модернистской автономии искусства и связи между художественными формами и формами жизни. Известно, сколь тесно идея плоской поверхности ассоциировалась со времен Клементина Гринберга с идеей художественной современности, мыслившейся как завоевание искусством, которое отказывается повиноваться внешним целям и миметическим обязательствам, свойственного ему медиума. Каждое искусство принялось якобы разрабатывать свои собственные средства, технические возможности и материал. Таким образом, парадигма плоской поверхности послужила формированию идеальной истории современности: живопись якобы отказывается от иллюзии третьего измерения и выстраивает двумерную плоскость картины как свое собственное пространство. И понимаемая так живописная плоскость оказывается моделью модернистской автономии искусства.

Неудача подобного представления заключается в том, что эта идеальная художественная современность постоянно саботировалась злокозненными смутьянами. Стоило Малевичу и Кандинскому заложить ее принцип, как явилась армия дадаистов и футуристов и обратила чистоту живописной плоскости в ее антипод — в поверхность смешения слов и форм, художественных форм и обыкновенных вещей. Эту смуту, повторившуюся в 1960-х годах, когда поп-арт ниспроверг царство двумерной живописи, отвоёванное к тому времени лирической абстракцией, и дал начало новому, стойкому смешению художественных форм с манипуляцией бытовыми предметами и циркуляцией коммерческих посылов, часто связывают с натиском языка рекламы и пропаганды.

Возможно, мы могли бы уйти от этих сценариев дьявольской смуты, поняв, что, на самом деле, утраченный рай никогда не существовал, что живописная плоскость никогда не была синонимом автономии искусства. Плоская поверхность всегда была поверхностью коммуникации, на которой тесно соприкасаются слова и изображения. И антимиметическая революция вовсе не означала отказа от сходства. *Мимесис* был не принципом сходства, а принципом некоторой кодификации и распределения сходств. А живописное третье измерение имело своим принципом не столько волю передать третье измерение «как оно есть», сколько стремление живописи быть «как поэзия», преподносить себя как театр истории и пользоваться властью риторико-драматической речи. Миметический порядок был основан на разграничении и согласовании искусств. Живопись и поэзия имитировали друг друга, удерживаясь друг от друга на расстоянии. Поэтому принцип антимиметической эстетической революции не является правилом «каждый за себя», привязывающее каждое искусство к его собственному медиуму, напротив, ее принцип — это «каждый за другого». Поэзия более не имитирует живопись, а живопись не имитирует поэзию. Это не означает: слова по одну сторону, а формы — по другую. Это означает прямо противоположное — отмену принципа, который распределял места и средства для каждого искусства, разграничивая искусство слов и искусство форм, искусство времени и искусство пространства. Это означает построение общей поверхности вместо отдельных друг от друга областей имитации.

Поверхность следует понимать в двух смыслах, и прежде всего в буквальном. Общность между поэтом-символистом и промышленным дизайнером стала возможной вследствие смешений букв и форм, порожденных романтическим обновлением печати, техническими новшествами гравюры и развитием искусства афиши. Но эта поверхность коммуникации между искусствами в равной степени идеальна и материальна. Поэту-то некая танцовщица, очевидным образом действующая в третьем измерении, предоставляет Малларме парадигму графической идеальности, обеспечивающей обмен между расположением слов и начертанием форм, между фактом говорения и фактом рисования пространства. Отсюда возникнет, в частности, типографическо-хореографическое построение «Броска костей» — манифеста поэзии, ставшей искусством пространства.

То же самое можно отметить и в живописи. Не было некоей автономной чистоты, якобы завоеванной в период между Морисом Дени

и Кандинским, чтобы тут же утратиться в симультанных, дадаистских, футуристских смешениях слов и форм под влиянием рекламного бума и индустриалистской эстетики. «Чистая» живопись и «нечистая» живопись покоятся на одних и тех же принципах. Я уже указывал на обращение первопроходцев дизайна к тем же самым авторам — Риглю и Воррингеру, — которые предоставляют обоснование абстрактной чистоты живописи. В более общем смысле, одна и та же идея поверхности лежит в основе живописи, наносящей на «абстрактную» картину выразительные знаки «внутренней необходимости», и живописи, смешивающей на холсте чистые формы, вырезки из газет, билеты метро и часовые шестеренки. Чистая живопись и «развернутая» живопись суть две конфигурации одной и той же поверхности, состоящей из сдвигов и смешений.

Это означает также, что не существует автономного искусства и гетерономного искусства. В связи с этим опять-таки определенная идея современности выражается в сценарии дьявольской смуты: завоеванная самостоятельность по отношению к миметическому принуждению оказалась якобы тут же развращена революционным активизмом, поставившим искусство на службу политики. От этой гипотезы утраченной чистоты следует воздержаться. Общая поверхность, на которой формы живописи одновременно обретают самостоятельность и перемешиваются со словами и вещами, есть также поверхность, общая для искусства и неискусства. Модернистский эстетический разрыв, антимиметический разрыв, не есть разрыв с искусством, поработанным сходством. Это разрыв с режимом искусства, при котором имитации были одновременно автономными и гетерономными: автономными, поскольку они составляли сферу вербальных и пластических продуктов, не подлежащих критериям полезности и истины (которые работали в других областях); и гетерономными, поскольку они имитировали в своем собственном порядке — в частности, разграничением и иерархией жанров, — социальное распределение мест и достоинств. Модернистская эстетическая революция осуществила разрыв с этим двойным принципом: она представляет собой отмену параллелизма, соотносившего иерархии искусства с социальными иерархиями, утверждение того, что нет высоких и низких сюжетов, что сюжетом искусства является все. Но вместе с тем — и отмену того принципа, который разграничивал практики имитации форм и предметов обыденной жизни.

Поверхность дизайна сводится в таком случае к трем вещам: во-первых, это плоскость равенства, на которой для искусства подходит все что угодно; во-вторых, это поверхность превращения, где слова, формы и вещи обмениваются ролями; в-третьих, это поверхность равнозначности, на которой символическое письмо форм подходит как для проявления чистого искусства, так и для схематизаций искусства утилитарного. Эта двойственность вовсе не означает захвата художественного политическим. «Сокращенные формы» в самом своем принципе суть эстетическая и политическая раскладка общего мира: они вычерчивают контуры мира без иерархии, мира, в котором функции вторгаются друг в друга. Лучшей иллюстрацией этого являются, быть может, рекламные плакаты Родченко для авиакомпании «Добролёт». Стилизованные формы аэроплана и буквы названия предприятия объединены в рамках однородных геометрических форм. Но эта графическая однородность является в одно и то же время однородностью форм, служащих для построения супрематических картин, и форм, призванных символизировать полет аэропланов «Добролёт» и динамику нового общества. Один и тот же художник создает абстрактные картины и утилитарные плакаты, причем в обоих случаях работает над построением новых форм жизни. Родченко использовал этот принцип гомогенизации на плоскости и в коллажах, иллюстрирующих тексты Маяковского, и в фотографиях (со смещенной осью) шестивия гимнастов на демонстрации. Во всех этих случаях чистота искусства и ассоциация его форм с формами жизни идут рука об руку. Таков визуальный ответ на теоретический вопрос, который я поставил. В данном случае поэт-символист и инженер-функционалист подтверждают общность своих принципов на одной поверхности.

V. СУЩЕСТВУЕТ ЛИ НЕЧТО НЕПРЕДСТАВИМОЕ?*

Вопрос, который поставлен названием, разумеется, не требует ответа «да» или «нет». Акцент в нем сделан скорее на «ли»: при каких условиях некие события можно считать непредставимыми? При каких

* Текст был впервые опубликован под названием «Искусство и память о лагерях» в № 36 (осень — зима 2001) обозрения «Genre humain» («Род человеческий»), выходящего под редакцией Жана-Люка Нанси.

условиях можно заключить это непредставимое в отчетливый понятийный контур? Конечно же, это расследование не является нейтральным. Оно продиктовано определенной нетерпимостью в отношении обесценивающего употребления понятия «непредставимое» и созвездия соседних понятий: неизобразимое, немислимое, неподатливое, неискупимое. В самом деле, это обесценивающее употребление нагромождает на одно понятие и окружает общей аурой священного ужаса самые разные явления, процессы и термины, от моисеева запрета на изображения до Шоа, включая кантовское возвышенное, Фрейдовскую первичную сцену, «Большое стекло» Дюшана и «Белый квадрат на белом фоне» Малевича. Вопрос в итоге заключается в том, каким образом и при каких условиях возможно построить такое понятие, которое претендует на равноправный охват всех областей опыта.

Я хотел бы подойти к этому вопросу, начав с более узкого расследования, обращенного к изображению как режиму художественного мышления. Что именно подразумевают, когда о тех или иных живых существах, событиях и ситуациях говорят, что они непредставимы средствами искусства? Две различные вещи, как мне кажется. В первом смысле имеют в виду, что невозможно выявить существенную особенность соответствующего предмета. Нельзя ни открыть его взору, ни найти отвечающее его мере изображение. Нельзя найти ни форму чувственного представления, адекватного его идее, ни, наоборот, схему умопостигаемости, равную его чувственной силе. Таким образом, эта первая невозможность ссылается на бессилие искусства.

Вторая же, напротив, ставит под вопрос осуществление его власти. Она говорит, что нечто непредставимо средствами искусства из-за самой природы этих средств, трех характерных особенностей художественного представления. Во-первых, последнее характеризуется избыточным присутствием, которое поступает исключительно событиями или ситуациями, противится всякому целостному чувственному представлению. Во-вторых, коррелятом избытка материального присутствия является статус ирреальности, отнимающий у изображенной вещи ее жизненную весомость. И наконец, эта игра избытка и нехватки действует с особым рода сновидением, вверяющей изображенную вещь аффектам удовольствия, игры или дистанции, несовместимым с серьезностью заключения ею в себе опыта. Некоторые вещи, — говорят в этом случае, — искусству не по силам. Их невозможно приспособить к избыточному

присутствию и к лишению жизненности, которые ему свойственны и которые определяют, в платоновских терминах, его характер подобия.

Подобию Платон противопоставляет простой, безыскусный рассказ, свободный от игры повышенного присутствия и пониженной жизненности и равно свободный от сомнения в личности того, кто его произносит. Этим противопоставлением простого рассказа миметической искусственности и обуславливается сегодня ценность, придаваемая речи свидетеля в двух ее вариантах. Первый вариант превозносит простой рассказ, который не создает искусства, а всего лишь передает опыт индивида. Второй, напротив, видит в «рассказе свидетеля» новую форму искусства. В этом случае мы имеем дело не столько с рассказом события, сколько со свидетельством о некоем *было*, превосходящем границы мысли не только своей собственной чрезмерностью, но и потому, что *были* вообще свойственно превосходить мысль. Так, в частности, у Лиотара существование событий, превосходящих мыслимое, требует искусства, которое свидетельствует о немыслимом вообще, о фундаментальном разладе между тем, что нас поражает, и тем, что способна подчинить себе в этом поразительном наша мысль. Особенностью новой формы искусства — возвышенного искусства — оказывается тогда запись следа этого непредставимого.

Так устанавливается конфигурация мысли, отменяющая изображение в пользу либо простого платоновского рассказа, либо нового возвышенного искусства, осененного авторитетом Бёрка и Канта. Эта конфигурация ведет двойную игру. С одной стороны, она приводит довод внутренней невозможности изображения, того, что некоторый тип объектов разрушает изображение, расстраивая всякое гармоническое отношение между присутствием и отсутствием, между чувственным и умопостигаемым. Таким образом, эта невозможность уводит от изобразительной формы искусства к иной его форме. С другой стороны, названная конфигурация приводит довод недостойности искусства, и тогда она попадает в совершенно иной контекст — в контекст платоновской этики, где понятия искусства нет, где обсуждаются только *образы* и где исследуется исключительно связь образов с их источником (достойны ли они того, что изображают?) и с их назначением (какие действия производят они на тех, кто их воспринимает?).

В результате возникает переплетение двух логик. Первая касается разницы между различными режимами художественной мысли, то есть между различными формами связи между присутствием и отсут-

ствием, чувственным и умопостигаемым, показом и обозначением. Вторая же не ведает искусства как такового, ей ведомы лишь различные типы имитации, различные типы образов. Смешение двух этих различных логик имеет вполне отчетливое следствие: оно превращает проблемы настройки изобразительной дистанции в проблемы невозможности изображения. И тогда в это невозможное вкрадывается запрет, отрицающий, что является запретом, и подающий себя как простое следствие особенностей объекта.

Задачей моей работы будет понять это смешение и попытаться его распутать. Чтобы вычленив его элементы, я начну с простого случая непредставимости — со случая настройки изображения. Мне уже доводилось анализировать проблемы, с которыми столкнулся Корнель в работе над «Эдипом». Эдип Софокла был в узком смысле слова непредставим на французской сцене по трем главным причинам: ужас, физически вызываемый выколотыми глазами царя, неумеренность предсказаний, опережающих развитие сюжета, и отсутствие любовной интриги²⁹. Я попытался показать, что дело касалось не только чувствительности дам, о которой говорит Корнель, и эмпирической связи драматурга с публикой своего времени, а представления как такового. Оно касалось *мимесиса* как отношения между двумя терминами: *пойесисом* и *айстетисом*, то есть между некоторым образом делания и некоторой экономикой аффектов. В самом деле, и выколотые глаза, и излишняя ясность предсказаний, и отсутствие любовного интереса проистекают из одной и той же нестройности. С одной стороны, есть нечто слишком зримое — зримое, которое не удерживается в зависимости от речи, а навязывает себя само. С другой — есть нечто слишком понятное. Предсказания говорят слишком много. Слишком много знания, которое приходит слишком рано и нависает над тем, что постепенно, за счет игры перипетии должно быть раскрыто действием трагедии. Между этим зримым и этим понятным недостает связи — особого рода интереса, который призван обеспечивать надлежащее отношение между зримым и незримым, известным и неизвестным, ожидаемым и неожиданным, а также выверять отношения расстояния и близости между сценой и зрительным залом.

²⁹ Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001 [см. рус. пер.: Жан Рансьер, *Эстетическое бессознательное*. СПб.: Machina, 2004 (сост. и пер. В. Лапицкого)].

Что значит изображение?

Этот пример позволяет нам понять, что значит *изображение* как особый режим искусства. Изобразительное ограничение сводится к трем вещам. Прежде всего, это зависимость зримого по отношению к речи. Сущность речи оказывается заключена в том, чтобы показывать, упорядочивать зримое, разворачивая некое почти-зримое, в котором соединяются две операции: операция замещения (проводящая «перед глазами» то, что удалено в пространстве или времени) и операция проявления (показывающая то, что внутренне скрыто от зрения, — глубинные силы, движущие персонажами и событиями). Выколотые глаза Эдипа — это не только зрелище, способное шокировать дам. Они отображают разительную невозможность в поле зрения чего-то, что выходит за пределы повинования зримого речевому показыванию. И эта чрезмерность разоблачает обычную для изображения двойную игру: с одной стороны, речь показывает — обозначает, призывает отсутствующее, выявляет скрытое. Однако это показывание работает на деле за счет своей собственной нехватки, своего собственного сдерживания. Этот парадокс разъясняет Бёрк в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного». Описания ада и ангела зла в «Потерянном рае» производят возвышенное впечатление, потому что укрывают от нас формы, на которые они намекают и которые будто бы показывают. Наоборот, когда живопись позволяет увидеть чудовищ, осаждающих уединившегося святого Антония, возвышенное оборачивается гротеском. Дело в том, что речь «показывает», но исключительно повинаясь режиму недоопределенности, не показывая «по-настоящему». В своем обычном развертывании изображение пользуется этой недоопределенностью, вместе с тем маскируя ее. Однако графическое изображение чудовищ или демонстрация выколотых глаз слепца резко разрывает эту молчаливую договоренность между показыванием и не-показыванием, которые вершит речь.

Этой настройке видения соответствует вторая настройка, касающаяся связи между знанием и незнанием, между действием и претерпеванием. В ней заключен второй аспект изобразительного ограничения. Изображение — это упорядоченное раскрытие значений, стройная связь между тем, что понимают или предугадывают, и тем, что неожиданно происходит, согласно парадоксальной логике, которая анализируется в

«Поэтике» Аристотеля. Эта логика постепенного и ограничиваемого откровения отвергает резкое вторжение речи, говорящей слишком много, слишком рано и слишком о многом осведомляющей. Что как раз и характерно для «Царя Эдипа» Софокла. Аристотель приводит эту трагедию как пример логики развязки посредством перипетии и узнавания, но сама эта логика вовлечена в постоянную игру в прятки с истиной. Эдип воплощает в ней фигуру того, кто хочет узнать выходящее за пределы доступного рассудку, того, кто отождествляет знание с неограниченностью своей власти. Причем как раз это безумие немедленно выдает в Эдипе единственного, к кому могут относиться предсказание и позор. Противопоставлен же Эдипу Тиресий, который, наоборот, знает, отказывается говорить то, что знает, но тем не менее говорит это, не говоря, и тем самым приводит к тому, что желание знать превращается у Эдипа в отказ понимать.

Таким образом, прежде всякой упорядоченной логики перипетии имеется эта игра между желанием знать, нежеланием говорить, говорением без говорения и отказом понимать — целый *пафос* знания, характеризующий этический универсум трагедии. Это универсум Софокла, но также и универсум Платона — тот, вопрос в котором сводится к следующему: какова для смертных польза в познании того, что исходит от Бессмертных? Именно из этого универсума стремился вывести трагедию Аристотель. В чем как раз и заключалось установление изобразительного порядка: перевести этический *пафос* знания в закономерную связь между *пойесисом* и *айстесисом*, между автономным складом действий и введением аффектов, характерных для изобразительной ситуации, и только для нее.

Но Корнель считает, что Аристотель не решил эту задачу. Эдипов *пафос* знания превышает границы аристотелевской интриги знания. Есть избыток знания, который мешает упорядоченному разворачиванию значений и откровений. И соответственно есть избыток *пафоса*, который мешает свободной игре аффектов зрителя. Корнель имеет дело именно с этим в узком смысле непредставимым — старается, следовательно, устранить его, сделать представимыми историю и персонаж. Для того чтобы урегулировать связь между *мимесисом*, *пойесисом* и *айстесисом*, он принимает две негативные меры и одну позитивную: выносит за сцену чрезмерную зримость выколотых глаз и чрезмерное знание Тиресия, предсказания которого просто сообщаются, а главное, подчиняет *пафос* знания логике действия, исправляя третий «изъясн» Софокла — отсут-

ствие любовной интриги. Он придумывает Эдипу сестру по имени Дирка, дочь Лая, лишившуюся трона в результате избрания Эдипа. А Дирке придумывает воздыхателя — Тесея. Поскольку Тесей сомневается в своем происхождении, а Дирка считает себя ответственной за путешествие, которое стоило ее отцу смерти, насчитывается уже три реальных или возможных отпрыска Лая — три лица, которых может иметь в виду предсказание, и, что особенно важно в логике Корнеля, три лица, которые оспаривают друг у друга честь признания таковыми. Таким образом, связь между следствиями знания и следствиями *пафоса* оказывается подчинена особой форме умопостигаемости — а именно причинному сцеплению действий. отождествив две различавшиеся Аристотелем причинности, Корнель сумел привести этический *пафос* трагедии к логике драматического действия.

«Эмпирическая» проблема публики и проблема автономной логики изображения связаны — таков третий аспект изобразительного ограничения. Это ограничение определяет некоторую настройку реальности, приобретающую характер двойного приспособления. С одной стороны, живые существа изображения — это фиктивные существа, в отношении которых нельзя говорить о жизни, а следовательно, и поднимать платоновский вопрос об их онтологической состоятельности и этической образцовости. И тем не менее эти *фиктивные* существа являются также *сходными существами*, то есть существами, чьи чувства и действия должны разделяться и оцениваться. «Изобретение действий» образует одновременно границу и переход между двумя вещами: между событиями, возможными и в то же время невероятными, которые трагедия сцепляет друг с другом, и — стремлениями и конфликтами стремлений, узнаваемыми и разделяемыми, которые она преподносит зрителю. Оно образует границу и переход между придерживаемым наслаждением от вымысла и актуальным удовольствием от узнавания. И еще — посредством этой двойной игры дистанции и узнавания — границу и переход между сценой и залом. Это отношение — не эмпирическое, а конститутивное. Преимущественным местом изображения является театр — пространство предъявления, всецело преданное присутствию, но подвергаемое самим этим присутствием двойному сдерживанию: сдерживанию зримого говоримым и сдерживанию значений и аффектов под властью действия — такого действия, реальность которого тождественна его ирреальности.

Описанные затруднения автора в работе с сюжетом позволяют нам дать определение особому режиму искусства, который по праву заслуживает имени изобразительного. Эта система регулирует отношения между говоримым и зримым, между разворачиванием схем умопостигаемости и чувственных проявлений. Отсюда можно заключить, что если непредставимое существует, то оно существует в рамках этого режима. В самом деле, именно он определяет принципиальные совместимости и несовместимости, условия приемлемости и критерии неприемлемости. Так, Эдип, хотя он как нельзя лучше удовлетворяет аристотелевскому критерию властителя, которому, согласно парадоксальному логическому сцеплению, подчас изменяет фортуна, для Корнеля оказывается «непредставимым», поскольку нарушает систему отношений, на более глубоком уровне определяющую сам изобразительный порядок.

Однако подобная непредставимость вдвойне относительна. Она относится к изобразительному порядку, но относительна и внутри этого порядка. Если Эдип как персонаж и его действия неприемлемы, их можно изменить. Что, собственно, и делает Корнель, изобретая некую фикционную логику и новых персонажей. Это изобретение не просто делает Эдипа представимым, поддающимся изображению, — оно делает это изображение шедевром изобразительной логики. «Публика, — утверждает Корнель, — сочла, что именно в этой трагедии я проявил наибольшее мастерство». И действительно, ни одна другая трагедия не преподносит столь совершенного сочетания приемов, призванных ввести в изобразительные рамки то, что войти в них не могло.

Следствием стало то, что в наше время эта трагедия не ставится никогда, и это далеко не случайно; это как раз и объясняется ее чрезвычайным мастерством, совершенством особого рода искусства и допущения, лежащего в его основании. Допущение заключается в том, что существуют сюжеты, свойственные и не свойственные художественному представлению, отвечающие и не отвечающие тому или иному из его жанров, а также и в том, что можно провести ряд преобразований, которые сделают несообразный сюжет сообразным и внесут в него недостающее соответствие. На этом двойном допущении покоится все мастерство «Эдипа» Корнеля. Ныне же трагедия не ставится потому, что со времен романтизма наше восприятие искусства покоится на строго противоположных допущениях, которыми определяется некая-то особая школа или род чувствительности, а новый режим искусства.

Что значит антиизображение?

В рамках этого нового режима в искусстве более не существует хороших сюжетов. По выражению Флобера, «городок Ивето равноценен Константинополю», а измены дочери фермера равноценны изменам Тесея, Эдипа и Клитемнестры. Вместо закона соответствия того или иного сюжета той или иной форме налицо всеобщий доступ ко всем сюжетам для любой художественной формы. Зато есть некоторые персонажи и истории, изменять которые по своей прихоти нельзя, так как они являются не просто доступными «сюжетами», но основополагающими мифами. Можно уравнивать Ивето и Константинополь, но нельзя делать что угодно с Эдипом. Ибо мифическая фигура Эдипа, концентрирующая в себе все то, что отвергал изобразительный режим, выступает, напротив, эмблемой всех тех особенностей, которые дает художественным объектам новый — *эстетический* — режим искусства. В самом деле, в чем заключается «болезнь» Эдипа, которая расстраивала уравновешенное распределение следствий знания и следствий *пафоса*, свойственное изобразительному режиму искусства? В том, что Эдип — это тот, кто знает и не знает, всецело действует и всецело претерпевает. И как раз это двойное тождество противоположностей эстетическая революция противопоставляет изобразительному режиму, подчиняя художественные объекты новому понятию эстетики. С одной стороны, она противопоставляет нормам изобразительного действия абсолютную мощь *созидания* произведения — *созидания*, следующего собственному закону производства и самодемонстрации. С другой стороны, она отождествляет мощь этого не обусловленного производства с некоей абсолютной пассивностью. Это тождество противоположностей резюмировано в кантовской теории гения. Гений есть деятельная сила природы, которая противится всякой норме, будучи своей нормой сама. Но гений также есть и тот, кто не знает, что он делает и как он это делает. Отсюда Шеллинг и Гегель выводят концептуальное обоснование искусства как единства сознательного и бессознательного процессов. Эстетическая революция устанавливает это тождество знания и незнания, действия и претерпевания в качестве определения искусства. Художественный объект опознается ею как тождество — в чувственной форме — мысли и немисли, деятельности воли, стремящейся реализовать свою идею, и некоей интенциональности, радикальной пассивности чувственного здесь-бытия. Эдип вполне естественно оказыва-

ется героем этого режима мысли, опознающего художественные объекты как объекты мысли, то есть как изводы мысли, имманентной своему другому и в ответ населяемой своим другим.

Таким образом, антиподом изобразительного режима искусства отнюдь не является некий режим неизображения в смысле нефигуративности. Есть удобная теория, определяющая антиизобразительный разрыв как переход от реализма изображения к нефигуративности: к живописи, которая не преподносит сходства, к литературе, сумевшей полностью отгородиться от языка общения. Тем самым она согласует антиизобразительную революцию с общей судьбой «современности», отождествляя последнюю либо с позитивным принципом всеобщей самостоятельности, частью которой якобы является антифигуративное раскрепощение, либо с негативным феноменом утраты опыта, записью которой и оказывается якобы закат изображения.

Эта теория удобна, но несостоятельна. Изобразительный режим искусства — это не режим, при котором задачей искусства является соиздание сходств. Это режим, при котором сходства повинуются описанному нами тройному ограничению: модели зримости речи, которая организует вместе с тем некоторое сдерживание зримого; настройке отношений между следствиями знания и следствиями *пафоса*, руководимой приматом «действия» и отождествляющей поэму или картину с историей; и режиму собственной рациональности вымысла, выводящей свои речевые акты из-под власти обычных для слов и изображений критериев подлинности и полезности, и подчиняющей их внутренним критериям правдоподобия и соответствия. Это разграничение между разумом вымыслов и разумом эмпирических фактов — один из ключевых элементов изобразительного режима.

А это значит, что разрыв с изображением в искусстве является не раскрепощением от сходства, а раскрепощением самого сходства от этого тройного ограничения. В рамках антиизобразительного разрыва живописная нефигуративность предваряется тем, что на первый взгляд кажется совершенно отличным от нее, — романским реализмом. Но что такое романский реализм? Это раскрепощение сходства от изображения. Это утраченные пропорции и соответствия. Именно такое ниспровержение современных Флоберу критики имели в виду, говоря о реализме: всё отныне на одной доске — великое и мелкое, значительные события и второстепенные эпизоды, люди и вещи. Все равно, все в равной степени

изобразимо. И в этом «в равной степени изобразимо» заключено крушение изобразительной системы. Изобразительной сцене зримости речи противопоставляется равенство зримого, которое заполняет речь и парализует действие. Ведь это новое зримое имеет совершенно особые свойства. Оно не показывает, оно преподносит присутствие, причем само это присутствие также необычно. С одной стороны, речь уже не отождествляется с показывающим жестом. Она выявляет свою собственную непрозрачность — подразумеваемую особенность ее способности «показывать». Это подразумевание, недоопределенность, и становится свойственным искусству типом чувственного представления. И вместе с тем речь оказывается заражена специфической особенностью зримого — его пассивностью. Ход речи перебивается этой пассивностью, этой инерцией зримого, которое парализует действие и поглощает значения.

Конфликт, развернувшийся в XIX веке вокруг описания, был связан именно с этим ниспровержением. Новый роман, названный реалистическим, упрекали в примате описания над действием. Но примат описания, на самом деле, является приматом зримого, которое не показывает, которое лишает действие его способностей вразумительности, то есть способностей упорядоченного распределения следствий знания и следствий *пафоса*. Эти способности поглощаются апатичным *пафосом* описания, растворяющим стремления и значения в череде мелких восприятий, где активность и пассивность уже неразличимы. Аристотель противопоставлял *католон** (органическую целостность) поэтической интриги и *катэкастон*** историка, учитывающего эмпирическую последовательность событий. В «реалистическом» использовании сходства эта иерархия переворачивается. *Католон* всасывается в *катэкастон*, в мелкие восприятия, каждое из которых — коль скоро сила порождающей и означающей мысли уравнивается в нем с пассивностью ощущения — затронуто мощью целого. Поэтому романский реализм, в котором иные усматривают акме*** изобразительного искусства, на самом деле, есть нечто диаметрально противоположное, а именно — отмена изобразительных опосредований и иерархий. Вместо них предписывается режим непосредственной тождественности абсолютного решения мысли и чистой фактичности.

* в целом (греч.). В «Поэтике» Аристотеля — общее.

** сообразно каждому (греч.). В «Поэтике» Аристотеля — единичное.

*** наивысшую степень (греч.).

Тем самым оказывается отменен и третий важнейший аспект изобразительной логики — тот, что назначает изображению особое пространство. Символом этой отмены могло бы послужить стихотворение в прозе Малларме с характерным названием «Прерванный спектакль». Оно повествует о демонстрации циркачом ученого медведя, нарушенной неожиданном оборотом: медведь, встав на задние лапы, возложил передние на плечи клоуна. Вокруг этого инцидента, который циркач и публика переживают как угрозу, поэт выстраивает свое стихотворение: в объятии медведя и клоуна он видит обращенное зверем к человеку вопрошание о тайне его способностей. И составляет из всего этого образец отношений между залом и сценой, в рамках которых исполняемая животным пантомима возносится на звездную высоту его омонима — Большой Медведицы. Этот «сбой представления» работает как эмблема эстетической отмены изобразительного режима. «Прерванный спектакль» отменяет привилегию театрального пространства зримости — этого разграниченного пространства, в котором представление преподносилось зрению как деятельность особого рода. Отныне всюду царит поэма — и в позе медведя, и в разворачивании веера, и в движении прически. Поэма — всюду, где какой-нибудь спектакль может символизировать тождество помысленного и не помысленного, вольного и невольного. Собственно, отменено оказывается — наряду с особым пространством зримости поэмы — изобразительное разграничение между разумом фактов и разумом вымысла. Тождество вольного и невольного может быть локализовано где угодно. Оно отвергает границу между миром собственных фактов искусства и миром обычных фактов. В самом деле, таков парадокс эстетического режима искусств. Он полагает радикальную автономию искусства, его независимость от какого бы то ни было внешнего закона. Но полагает ее тем же самым жестом, каким устраняет миметическую замкнутость, разделявшую разум вымысла и разум фактов, область изображения и другие области опыта.

Каковы же могут быть при таком режиме искусства состоятельность и значение понятия «непредставимое»? Это понятие может отмечать различие между двумя художественными режимами, вывод объектов искусства из системы изображения. Но оно уже не может означать, как означало в этой системе, что существуют события и ситуации, в принципе исключаемые адекватной смычкой процесса показывания и процесса обозначения. В самом деле, сюжеты более не повинуются ни изобразительной настройке зримого речи, ни отождествлению процесса

обозначения построению истории. Подытожить это можно, если угодно, выражением Лиотара, который говорит о «сбое устойчивой настройки между чувственным и умопостигаемым». Но как раз этот «сбой» и означает уход из изобразительной вселенной, то есть из вселенной, определяющей критерии непредставимости. Если имеет место сбой изобразительной настройки, значит, вопреки Лиотару, показывание и обозначение могут согласовываться до бесконечности, место их согласия — везде и нигде. Везде, где только можно добиться совпадения тождества смысла и бессмыслицы с тождеством присутствия и отсутствия.

Представление бесчеловечного

А эта возможность не ведает объектов, способных поставить ее в тупик своей собственной исключительностью, и оказалась прекрасно приспособленной к изображению феноменов, которые называют непредставимыми, — концентрационных лагерей. Я хотел бы продемонстрировать это, сознательно выбрав в качестве примера два широко известных произведения, посвященных ужасу лагерей и истребления. Первый пример я возьму из начала «Рода человеческого» Робера Антельма: «Я пошел помочиться. Еще была ночь. Рядом со мной мочились и другие; мы не разговаривали. За писсуаром была выгребная яма за невысокой оградой; там тоже, спустив штаны, сидели люди. Яму, но не писсуар, прикрывала низкая крыша. За нашими спинами слышались шаги и кашель — то были очередные подходившие. У ям всегда былолюдно. В этот час над писсуарами поднимался пар... Стояла тихая бухенвальдская ночь. Лагерь был огромной спящей машиной. Время от времени на вышках загорались прожекторы. Глаз СС открывался и закрывался. По окрестным лесам кружили патрули. Их собаки не лаяли. Охранники хранили спокойствие».

Обычно в этом видят письмо, отвечающее особому опыту — опыту жизни, сведенной к самому элементарному уровню, лишенной всякого горизонта ожидания и попросту нанизывающей друг на друга мелкие действия и восприятия. Паратактическое перечисление мелких восприятий соответствует этому опыту. И это письмо свидетельствует об особой форме сопротивления, которую стремится показать Робер Антельм, — о сопротивлении, превращающем лагерную редукцию к примитивной жизни в утверждение фундаментальной принадлежности к роду человечес-

кому, пусть даже в самых элементарных его проявлениях. Очевидно, впрочем, что это паратактическое письмо рождено не опытом лагерей. Таково же письмо «Постороннего» Камю, таково же письмо американского бихевиористского романа, таково же, если углубиться еще дальше, флоберовское письмо сменяющих друг друга мелких восприятий. Действительно, эта ночная тишина лагеря напоминает другую тишину — характеризующую моменты любви у Флобера. Ее отголосок слышится мне в одном из эпизодов, которыми в «Госпоже Бовари» обозначено знакомство Шарля и Эммы: «Потом она села и опять взялась за работу — она штопала белый бумажный чулок; она опустила голову и примолкла; Шарль тоже не говорил ни слова. От двери дуло, по полу двигались маленькие кучки сора; Шарль следил за тем, как их подгоняет сквозняк, и слышал лишь, как стучит у него в висках и как где-то далеко во дворе кудахчет курица, которая только что снесла яйцо»^{*}.

Разумеется, у Робера Антельма сюжет тривиальнее, а язык — элементарнее, чем у Флобера (примечательно, однако, что первая строчка сцены с писсуаром и всей книги напоминает регулярный стих: «Я пошел помочиться. Еще была ночь»^{**}). Флоберовский паратактический стиль становится у него, так сказать, паратактическим синтаксисом. Но этот рассказ об ожидании прихода следующего эшелона основывается на том же отношении между показыванием и обозначением, на том же режиме разрежения их обоих. Опыт концлагеря, переживаемый Робером Антельмом, и чувственный опыт, открываемый Шарлем и Эммой, выражаются сообразно одной и той же логике прибавляемых друг к другу мелких восприятий, которые одинаковым образом создают смысл своим молчанием, своим призывом к минимальному слуховому и зрительному опыту (спящая машина и погруженная в дремоту ферма; собаки, которые не лают, и кудахтанье курицы вдалеке).

Стало быть, опыт Робера Антельма не является «непредставимым» в смысле отсутствия языка, который был бы способен его высказать. Такой язык существует, такой синтаксис существует, и не как исключитель-

^{*} Цит. по: Гюстав Флобер, «Госпожа Бовари», в кн.: *Собрание сочинений в 3-х томах*. М.: Художественная литература, 1983, т. 1, с. 49 (пер. Н. Любимова).

^{**} Ж. Рансьер говорит об александрийском стихе (французском 12-сложнике, который по-русски обычно передается шестистопным ямбом). Ср. оригинальные строки Робера Антельма: «Je suis allé pisser; il faisait encore nuit».

ные язык и синтаксис, а, наоборот, как свойственный эстетическому режиму искусств вообще тип выражения. Проблема заключается скорее в обратном. Язык, который передает этот опыт, ни в коей мере ему не свойствен. Опыт планомерной дегуманизации, и это вполне естественно, оказывается высказан в той же форме, что и флюберовское тождество между человеческим и нечеловеческим, между возрастанием чувства, объединяющего двух людей, и движением сора на полу фермерской гостиной. Антельм стремится передать пережитый и ни с чем не сравнимый опыт раздробления опыта, и языком, выбранным им ради соответствия этому опыту, оказывается общий язык литературы, в которой вот уже сто лет, как абсолютная свобода искусства отождествляется с абсолютной пассивностью осязаемой материи. Этот предельный опыт нечеловеческого не ведает ни невозможности изображения, ни собственного языка. У свидетельства собственного языка нет. Когда свидетельство должно выразить опыт нечеловеческого, оно естественным образом находит уже сформированный язык становления нечеловеческим, язык тождества человеческих чувств и нечеловеческих движений. Это тот самый язык, которым *эстетический* вымысел противоположен вымыслу *изобразительному*. В строгом смысле можно было бы сказать, что непредставимое сосредоточено именно здесь — в невозможности для некоторого опыта высказаться на своем собственном языке. Таков отличительный признак эстетического режима искусства — принципиальное тождество собственного и несобственного.

Продemonстрировать это может второй пример, взятый еще из одного знакового произведения. Я имею в виду начало «Шоа» Клода Ланцмана — фильма, вокруг которого сложился целый дискурс непредставимого (или запрета на изображение). Но в каком смысле этот фильм свидетельствует о «непредставимом», если он вообще о нем свидетельствует? В нем не утверждается, что факт истребления исключает художественное представление, создание некоего художественного эквивалента. В нем лишь отрицается, что этот эквивалент может быть предоставлен фиктивным воплощением палачей и жертв, ибо изображению подлежат не палачи и жертвы, а процесс двойного уничтожения — евреев и следов их уничтожения. А это вполне представимо, но не в виде вымысла или свидетельства, которые, стремясь «оживить» прошлое, отказываются изображать второе уничтожение. Этот процесс представим в виде особого драматического действия, которое предвещает уже первая, провокационная фраза фильма: «Действие начинается в наши дни...». Если то, что

было и от чего ничего не осталось, может быть изображено, то посредством некоего действия, придуманной заново фикции, которая начинается *hic et nunc**; посредством сопоставления речи, произносимой здесь и сейчас, с тем, что было с материально присутствующей и отсутствующей в этом месте реальностью.

Это сопоставление не сводится, однако, к негативному отношению между содержанием свидетельства и пустотой места. Начальный эпизод фильма — свидетельство Симона Сребника в долине Хельмно — построен на куда более сложной игре сходства и несходства. Сегодняшняя сцена похожа на вчерашнее истребление той же тишиной, тем же покоем местности, тем, что сегодня, в процессе съемок, так же как и вчера, в процессе работы машины смерти, каждый просто делает свое дело, не говоря о нем. Но этим сходством обнажается коренное несходство, невозможность соотносить сегодняшний покой с вчерашним. Несоответствие пустынного места заполняющей его речи придает подобие галлюцинаторный характер. Это выраженное устами свидетеля чувство иными средствами — общими планами, которые показывают героя крохотным среди огромной долины, — передается зрителю. Невозможное соотношение места с речью и телом свидетеля прикасается к самой сердцевине того уничтожения, что подлежит изображению. Оно прикасается к вероятности события, заданной логикой истребления и подкрепляемой логикой отрицания: *даже если один из вас остался, чтобы свидетельствовать, не верьте в это; то есть: не верьте в заполнение этой пустоты тем, что вы будете говорить; воспринимайте это как галлюцинацию*. Вот на что отвечает кадрируемая камерой речь свидетеля. Она удостоверяет невероятное, она удостоверяет галлюцинацию, невозможность заполнения этого пустого места словами, но при этом переворачивает их логику. Галлюцинацией, невероятностью оказываются затронуты здесь и сейчас: «Я не верю, что я здесь», — говорит Симон Сребник. Реальность Холокоста, запечатленная на киноплёнке, является, в таком случае, реальностью его исчезновения, реальностью его невероятности. Речь свидетеля высказывает эту реальность невероятности в рамках описанного механизма сходного/несходного. Камера же проводит крохотного свидетеля по огромной долине и тем самым заставляет его измерить время и несоизмеримую связь между тем, что говорит речь, и тем, о чем свиде-

* здесь и сейчас (лат.).

тельствует место. Причем это измерение несоизмеримого и невероятного невозможно само по себе, без искусства камеры. Читая историков геноцида, приводящих его точные масштабы, мы узнаем, что долина Хельмно не была такой уж огромной³⁰. Кинокамере пришлось субъективно преувеличить ее, чтобы обозначить диспропорцию, создать соразмерное событию действие. Ей пришлось дать искаженное изображение места, чтобы отразить реальность истребления и исчезновения его следов.

Этот краткий пример показывает, что фильм «Шоа» поднимает лишь проблемы относительной непредставимости, то есть согласования средств и целей изображения. Коль скоро мы знаем, что хотят изобразить — а для Клода Ланцмана это реальность невероятного, равенство реального и невероятного, — никакому свойству события не под силу запретить изображение, запретить искусство, даже в смысле искусственности. Непредставимое как свойство события не существует. Существует только выбор — выбор настоящего в пику историзации, решимость изображать масштаб средств, материальность процесса в пику изображению причин. Необходимо оставить событие в приостановке причин, в силу которой оно противится всякому объяснению через принцип достаточного основания, как фикционному, так и документальному.

Выбор этой приостановки ничуть не противоречит художественным средствам, которыми располагает Ланцман, равно как и логике эстетического режима искусств. Исследовать нечто исчезнувшее, событие, следы которого стерлись, находить свидетелей, побуждать их говорить о материальности события, не устрояя тем самым его тайну, — эта форма расследования явно не согласуется с изобразительной логикой правдоподобия, приведшей Корнеля к признанию Эдипа виновным. Напротив, она безупречно согласуется со свойственной эстетическому режиму искусств связь между истиной события и фикционным изобретением. И расследование Ланцмана вписывается в снискавшую лавры кинематографическую традицию, которая противопоставляет свету, проливаемому на слепоту Эдипа, раскрываемую и вместе с тем сохраняемую тайну того *Rosebud*³¹,

³⁰ Ее образ фигурирует также в фильме «Теория призрака» Паскаля Кане, в котором режиссер находит место гибели нескольких членов своей семьи.

³¹ Розовый бутон (англ.). — Последнее слово, произнесенное героем фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» и проходящее красной нитью через разгадку тайны его жизни и смерти, которая составляет сюжет картины.

что стал «причиной» безумия гражданина Кейна, — иными словами, обнаружение в итоге расследования (и вне всякого расследования) ничтожества «причины». Согласно логике, свойственной эстетическому режиму, эта форма/расследование устраняет границу между сцеплением фикционных фактов и сцеплением реальных событий. Именно по схеме *Rosebud* в недавнем «документальном» фильме «Возобновление» ведется поиск рабочего из другого короткого документального фильма 1968 года о возобновлении работы на заводе «Wonder». Форма расследования, которое восстанавливает материальность события, оставляя подвешенной его причину, оказывается исключительно подходящей для Холокоста, не будучи в то же время специфически сообразной ему. Опять-таки собственная форма является вместе с тем формой несобственной. Событие само по себе не предписывает и не запрещает никакое из художественных средств и не предписывает искусству никакого долга изображать или не изображать тем или иным способом.

Спекулятивная гипербола непредставимого

Таким образом, «сбой устойчивой связи между чувственным и умопостигаемым» вполне может пониматься как преодоление границ способностей изображения. Чтобы интерпретировать его в смысле «непредставимого» и полагать непредставимыми определенные события, приходится совершить двойной обман, относящийся, с одной стороны, к понятию события, а с другой — к понятию искусства. Этот двойной обман и представляет собой лиотаровская конструкция совпадения между немыслимым в сердцевине события и непредставимым в сердцевине искусства. Книга «Хайдеггер и «евреи»»³² проводит параллель между незапамятной судьбой еврейского народа и современной антиизобразительной судьбой искусства. И то и другое якобы сходным образом свидетельствует о первозданной нищете духа. Дух приходит в движение исключительно под действием первичного ужаса, начального шока, который превращает его в заложника Другого — того неукротимого другого, что в индивидуальной психике называется первичным процессом.

³² См. рус. пер.: Жан-Франсуа Лиотар, *Хайдеггер и «евреи»*. СПб.: Аxióma, 2001 (пер. В. Лапицкого).

Бессознательный аффект, не просто пронизывающий дух, но собственно открывающий его, — это посторонний в доме, всегда забытый и даже забвение которого дух должен забыть, дабы суметь установиться в качестве господина самого себя. Этот Другой в западной традиции получил, согласно Лиотару, имя Еврея — имя народа-свидетеля забвения, свидетеля первоначального состояния мысли, каковая есть заложник Другого. Откуда следует, что истребление евреев вписано в свойственный западной мысли проект господства над собой, в ее стремление покончить со свидетелем Другого — со свидетелем немыслимого в сердцевине мысли. И это состояние оказывается параллелью современного долга искусства. В конструкции этого долга у Лиотара накладываются друг на друга две разнородные логики: внутренняя логика возможностей и невозможностей, свойственных режиму искусства, и этическая логика разоблачения самого факта изображения.

Это наложение осуществляется у Лиотара простым отождествлением порога между двумя режимами искусства с различием эстетики прекрасного и эстетики возвышенного. «В рамках эстетики возвышенного, — пишет он в *«Бесчеловечном»*, — целью искусств является стать свидетелями имеющегося *неопределенного*». Искусство якобы становится свидетелем «случающегося», которое всегда случается прежде, чем станет уловимой его природа, его *quid**, — свидетелем того непредставимого, что имеется в сердцевине мысли, стремящейся придать себе осязаемую форму. Судьбой авангардов оказывается, в таком случае, свидетельствование об этом непредставимом, которое расшатывает мысль, запись шока чувственного и свидетельствование о первоначальном сдвиге.

Как сложилось понятие возвышенного искусства? Лиотар ссылается на кантовский анализ бессилия воображения, которое перед некоторыми зрелищами чувствует себя унесенным за пределы своей области, приведенным к тому, чтобы увидеть в — так называемом — возвышенном зрелище негативное представление тех Идей разума, которые возносят нас за границы строя феноменальной природы. Эти идеи проявляют свою возвышенность через бессилие воображения осуществить их позитивное представление, и Кант сближает это негативное представление с возвышенностью моисеевой заповеди: «Не делай себе кумира и

никакого изображения». Проблема заключается в том, что никакого понятия возвышенного искусства, призванного удостоверить расхождение между Идеей и чувственным представлением, он из этого не выводит. Понятие возвышенного у Канта не имеет отношения к искусству, это понятие, увлекающее нас за пределы искусства и переводящее из сферы эстетической игры в сферу идей разума и практической свободы.

Проблема «возвышенного искусства» приобретает в итоге следующий простой вид: нельзя обладать возвышенностью сразу и в форме заповеди, запрещающей изображение, и в форме изображения, свидетельствующего о запрете. Чтобы ее разрешить, необходимо отождествить возвышенность заповеди, запрещающей изображение, с принципом некоего неизобразительного искусства. А для этого приходится отождествить внехудожественное возвышенное Канта с возвышенным, определенным внутри искусства. Что как раз и делает Лиотар, отождествляя кантовское моральное возвышенное с анализируемой Бёрком поэтической системой.

В чем заключается для Бёрка возвышенность описания Люцифера в «Потерянном рае»? В факте слияния воедино «образов башни, архангела, солнца, встающего сквозь утреннюю дымку, или затмения солнца, гибели монархов и крушения монархий»*. Это скопление образов создает чувство возвышенного за счет своей множественности и смешанности, то есть за счет недоопределенности «образов», предлагаемых речью. Существует, указывает Бёрк, такая сила воздействия слов, которая обращается непосредственно к духу, минуя чувственное образное представление. Пример от противного дается случаем, когда живописная визуализация превращает возвышенные «образы» поэмы в гротескные фигуры. Таким образом, описанное возвышенное определяется исходя из самих принципов изображения, и в частности из специфических особенностей «зримого речи». У Лиотара же недоопределенность — ослабленная связь зримого с говоримым — возносится до степени, на которой она становится кантовской неопределенностью связи между идеей и чувственным представлением. Склейка двух этих «возвышенных» позволяет построить идею возвышенного искусства, понятого как негативное представление, как свидетельствование о населяющей мысль Другом. В действительности же эта неопределенность является сверхопределенностью: то,

* Цит. по: Эдмунд Бёрк. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*, М.: Искусство, 1979, с. 93 (пер. Е. Лагутина).

* что (лат.).

что приходит на место изображения, оказывается на деле записью его первоначального состояния — предъявленным взору следом Другого, что живет в изображении.

Ценою этого достигается сочленение двух свидетельств, двух «долгов свидетельства». Возвышенное искусство есть то, что сопротивляется империализму забывающей о Другом мысли, так же как еврейский народ — это народ, который вспоминает о забвении, закладывает в основание своей мысли и своей жизни это основополагающее отношение к Другому. Истребление является завершением дела диалектического разума, озабоченного устранением из своих недр всякой инаковости, ее исключением, а если речь идет о народе — его истреблением. В таком случае возвышенное искусство — современный свидетель этой запланированной и осуществленной смерти. Оно удостоверяет невысказанное первичного шока и невысказанный проект устранения этого невысказанного и делает это, свидетельствуя не о голом ужасе лагерей, а о том первичном ужасе духа, который ужас лагерей стремится изгладить. Оно несет свидетельство не посредством изображения сваленных в кучу тел, а посредством оранжевой вспышки, пересекающей монохромии картины Барнета Ньюмена, или любого другого приема, которыми живопись разрабатывает свои материалы, с тех пор как она отвернулась от изобразительной задачи.

Однако схема Лиотара совершает нечто противоположное своему замыслу. Она приводит в качестве довода первичное невысказанное, сопротивляющееся всякому диалектическому уподоблению. Но это невысказанное само становится принципом всеобъемлющей рационализации. В самом деле, оно позволяет отождествить жизнь народа с некоей первоначальной детерминацией мысли, а признанную невысказанность истребления — с конститутивной тенденцией западного разума. Лиотар радикализует адорнианскую диалектику разума, укореняя ее в законах бессознательного и превращая «невозможность» искусства после Освенцима в искусство непредставимого. Но это усовершенствование является в конечном счете диалектическим. Назначение народу задачи представлять определенный момент мысли, отождествление истребления этого народа с одним из законов психического аппарата — что это, если не гиперболизация гегелевской операции, соотносящей моменты разлития духа — и форм искусства — с конкретными историческими фигурами того или иного народа или цивилизации?

Скажут, что указанное назначение является способом внести в машину разлад. Имеется в виду — остановить диалектику мысли в момент ее шага. Но, с одной стороны, шаг уже сделан, событие имело место, и как раз этим место-имением допускается дискурс невысказанного-непредставимого. С другой стороны, уместен вопрос о генеалогии возвышенного искусства, антидиалектического свидетеля непредставимого. Я сказал, что лиотаровское возвышенное явилось следствием странного монтажа понятия искусства с понятием того, что выходит за границы искусства. Однако этот монтаж, дающий возвышенному искусству задачу свидетельствовать о том, что не может быть изображено, сам по себе вполне определен — это в точности гегелевское понятие возвышенного как крайнего момента символического искусства. Особенностью символического искусства в гегелевском понятийном аппарате является неспособность найти форму материального представления для своей идеи. Вдохновляющая египетское искусство идея божественности не может найти адекватного выражения в камне пирамид и колоссальных статуй. Нехватка позитивного представления становится успехом негативного представления в возвышенном искусстве, которое предусматривает бесконечность и непредставимую инаковость божества и высказывает в словах еврейской «священной поэмы» эту непредставимость, расхождение божественной бесконечности со всяким конечным представлением. Короче говоря, понятие искусства, привлекаемое с целью внести разлад в гегелевскую машину, есть не что иное, как гегелевское же понятие возвышенного.

Согласно рассуждению Гегеля, существует не один, а два момента символического искусства. Есть символическое искусство до изображения, и есть новый символический момент, наступающий в конце, после изобразительной эры искусства, как результат романтического развода содержания и формы. В этой крайней точке внутреннее, давшее выражение которому стремится искусство, не имеет уже никакой определенной формы представления, и тогда возвращается возвышенное, но в строго негативной форме. Оно теперь — не просто невозможность для субстанциональной мысли найти адекватную материальную форму, оно — пустое доведение до бесконечности связи между чистой волей искусства и чем угодно, в котором эта воля стремится самоутвердиться и увидеть себя, как в зеркале. Полемическая функция гегелевского анализа очевидна: он призван опровергнуть то, что из расстройств определен-

ной связи между идеей и чувственным представлением может родиться некое другое искусство. Для Гегеля это расстройство означает исключительно конец искусства, его запредельное. А суть операции Лиотара заключается в переистолковании «запредельного», в превращении дурной бесконечности искусства, которое свелось к репродукции одной своей подписи, в запись верности первоначальному долгу. Но в таком случае возвышенная непредставимость еще раз подтверждает гегелевское отождествление момента искусства, момента мысли и момента народного духа. Непредставимое парадоксальным образом становится предельной формой, в которой удерживаются три спекулятивных постулата: идея соответствия между формой и содержанием искусства, идея всеобъемлющей умопостигаемости форм человеческого опыта, вплоть до самых крайних, и, наконец, идея соответствия между разумом, объясняющим события, и разумом, порождающим искусство.

В заключение я ненадолго вернусь к моему первоначальному вопросу. Существует непредставимое, согласно условиям, которым сюжет изображения должен повиноваться, чтобы войти в определенный режим искусства, в особый режим отношений между показом и обозначением. «Эдип» Корнеля предоставил нам пример максимального ограничения, четко определенной совокупности условий, устанавливающих особенности, которыми должны обладать сюжеты изображения, чтобы допускать адекватное подчинение зримого говоримому, тип умопостигаемости, заключенный в сцеплении действий и в тщательно настроенном распределении близости и дистанции между изображением и теми, к кому оно обращено. Эта совокупность условий выявляет самую суть изобразительного режима искусства — того режима согласия между *пойесисом* и *айстесисом*, который нарушался эдиповым *пафосом* знания. Если непредставимое существует, локализовать его возможно именно в рамках этого режима. В нашем режиме — в эстетическом режиме искусства — это понятие не имеет определенного содержания, если только не считать таковым чистое понятие разрыва с изобразительным режимом. Оно выражает отсутствие устойчивой связи между показом и обозначением. Но этот разлад направлен не к преуменьшению, а к приумножению изображения: больше возможностей выстраивать уравнения, давать присутствие отсутствующему и приводить к совпадению частную настройку связи между смыслом и бессмыслицей и частную настройку связи между предьявлением и сокрытием.

Антиизобразительное искусство по самому своему устройству есть искусство без непредставимого. Нет больше внутренних границ для изображения, равно как и для его возможностей. Это преодоление границ означает также, что нет более свойственных тому или иному сюжету, каким бы он ни был, языка или формы. Причем именно это отсутствие свойственности оскорбляет как веру в собственный язык искусства, так и утверждение неизбывной единичности некоторых событий. Ссылка на непредставимое утверждает, что есть вещи, которые не могут быть изображены иначе, как в особого рода форме, на особом языке, сообразном их исключительности. Это *stricto sensu* пустая идея. Она выражает просто чаяние, парадоксальное желание того, чтобы в том самом режиме, который устраняет изобразительное соответствие форм сюжетам, существовали все же собственные формы, уважающие единичность исключения. Поскольку это желание в принципе противоречиво, оно может исполниться только в рамках гиперболизации, которая, чтобы обеспечить ложное равенство между антиизобразительным искусством и искусством непредставимого, помещает целый режим искусства под знаком священного ужаса. Я попытался показать, что эта гиперболизация на самом деле завершает систему рационализации, которую берется развенчать. Этическое требование того, чтобы существовало искусство, сообразное исключительному опыту, обязывает присовокупить это искусство к формам диалектической умопостигаемости, в пику которым отстаиваются права непредставимого. Чтобы сослаться на непредставимое в искусстве, соразмерное невысказанному в событии, требуется сделать само это невысказанное в полной мере мыслимым, в полной мере необходимым согласно мысли. Логика непредставимого не поддерживается ничем, кроме гиперболы, которая в конечном итоге ее разрушает.

63

Научное издание

Жак Рансьер
РАЗДЕЛЯЯ ЧУВСТВЕННОЕ

Дизайн А. Ю. Ходот
Редактор Б. В. Останин
Корректор Е. И. Васьковская
Компьютерная верстка А. Б. Левкина

Издательство
Европейского университета
в Санкт-Петербурге
191187 Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 3
www.eusp-press.spb.ru
e-mail: books@eu.spb.ru

Подписано в печать 30.04.2007. Формат 60×88¹/₁₆.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 16,1. Тираж 1000 экз.

ISBN 978-5-94380-063-4



9 785943 800634

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии
издательско-полиграфической фирмы «Реноме» (ИП Генкин А. Д.),
192007 Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 40.
Тел./факс (812) 766-05-66.
E-mail: RENOME@comlink.spb.ru
www.renomespb.ru