**Ж.-Ф. Лиотар \"Ответ на вопрос: что такое постмодерн?\"**

**Lyotar &nbsp;**

**Ж.-Ф. Лuomap &nbsp;**

**Ответ на вопрос: что такое постмодерн?1** &nbsp;

&nbsp;

Жан-Франсуа Лиотар (род. 1924), ставший вторым — после Ж.Деррида — директором Международного философского колледжа (ос­нован в 1983 г. в Париже), главным образом известен как автор книги "Постсовременное состояние" (1979), в которой он первым заговорил о "постмодернизме" применительно к философии. Основной характеристикой постсовременности (le postmoderne) здесь называется ут­рата мета- или макронарративами (metarecits, grands recits) "со­временности" (предшествующей эпохи) своей легитимирующей си­лы: мы потеряли веру в такие метанарративы современности, как ди­алектика Духа, герменевтика смысла, освобождение человечества и т.п. (Христианский метанарратив также относится Лиотаром к со­временности.) "Спекулятивной современностью", вобравшей в себя все просвещенческие метанарративы (поступательное расширение и увеличение свободы, развитие разума, освобождение труда, прогресс капиталистической технонауки и т.п.), Лиотар называет философию Гегеля. &nbsp;

Все эти нарративы,1 как в свое время мифы, имеют целью обеспе­чить легитимацией определенные общественные институты, соци­ально-политические практики, законодательства, нормы морали, способы мышления и т.д., но в отличие от мифов они ищут эту легитимность не в прошлом ("акт основания"), а в будущем (Идея, ожи­дающая своего воплощения в жизнь). Таким образом, современность есть некий проект, устремленный в будущее Проект современности, который, по мнению Ю.Хабермаса, оппонента Лиотара, остался "не- &nbsp;

--------------------------------------------- &nbsp;

\* Перевод с французского А Гараджи выполнен по изданию Lyotard J.-F. Reponse a la question: Qu'est ce que le postmoderne? // Critique. - Para, 1982. - N. 37/419. - PP. 357-367. &nbsp;

&nbsp;

&nbsp;

304 &nbsp;

завершенным", — это реализация всеобщности, "построение такого социокультурного единства, в лоне которого все элементы повседнев­ной жизни и мышления найдут себе место, как в каком-нибудь орга­ническом целом", как пишет Лиотар в статье "Ответ на вопрос: что такое постмодерн?" (1982). Возможно, однако, что проект этот был нацелен на другое: на создание переходов между гетерогенными "языковыми играми" (познания, этики, политики и др.). Это — кантовский путь, тогда как "построение социокультурного единства" ближе по духу Гегелю. Предпочтение отдается Лиотаром кантовскому подходу, однако при этом отмечается, что он должен быть серьез­ным образом пересмотрен: под вопросом должны оказаться идеи уни­тарной цели истории, субъекта и само просвещенческое мышление как таковое. &nbsp;

По Лиотару, проект современности не был "забыт" — он был уничтожен: для обозначения этого события Лиотар воспользовался словом-символом "Освенцим". После Освенцима никакая вера в метанарративы уже невозможна: постсовременность открывается этим чудовищным преступлением. Но это не означает, что все без исклю­чения нарративы утрачивают доверие: множество разнообразных микронарративов продолжают плести ткань повседневной жизни. Они избегают "кризиса делегитимации" — но как раз потому, что не обладают никакой легитимирующей силой. &nbsp;

По признанию самого Лиотара, он преувеличивал значение на­рративного жанра в своих работах конца 70—х гг., среди которых по­мимо "Постсовременного состояния" можно отметить "Языческие наставления" (1977), "Языческие рудименты" (1977) и "Трепещу­щие рассказы" (1977, в соавторстве с Ж.Монори). "Языческими" Лиотар называет микронарративы, обретающие самостоятельность со смертью господствующих метанарративов современности. Лиотар от­мечает метафизическую тенденцию общей нарратологии предостав­лять одному — нарративному — жанру гегемонию над всеми осталь­ными. &nbsp;

В ходе работы, увенчавшейся книгой "Распря" (1983), которую Лиотар считает своей главной работой и называет своей "философ­ской книгой", он поворачивается от нарративов к самой языковой практике, вырабатывает новую терминологию. Теперь он говорит о "режимах" предложений, т.е. наборах правил, в соответствии с кото­рыми эти предложения строятся (размышление, познание, описание, повествование, вопрошение, демонстрация, приказание и т.д.), и "жанрах" дискурса, т.е. наборах правил, согласно которым гетеро­генные предложения выстраиваются в цепочку для достижения тех или иных целей (знать, обучать, вести диалог, соблазнять, оправды- &nbsp;

&nbsp;

&nbsp;

305 &nbsp;

вать, оценивать, волновать, выносить приговор, осуществлять конт­роль и т.д.). Два предложения гетерогенных режимов непереводимы друг в друга, но могут выстроиться в цепочку, если тот или иной жанр дискурса поставит перед ними определенную цель. Например, ведение диалога "нанизывает" на вопрос описание или показ, согласуй две гетерогенные части единым смыслом того или иного референта. &nbsp;

Уже в "Постсовременном состоянии" Лиотар подчеркивал агонистический характер универсума языковых игр, но прилагал тогда свою теорию прежде всего к сфере (научного) знания. Постсовремен­ное знание, утверждал он, ориентировано не на согласие, консенсус и устранение различий, но на разногалосие, разногласие, "паралогию". В конце книги указывалось, что эта модель знания применима и к обществу. Согласие есть метапринцип лишь определенных языко­вых игр, отнюдь не всех. &nbsp;

Теория языковой агонистики развивается в "Распре". Конфликт между режимами предложений возникает, когда какое-то предложе­ние произнесено — точнее, "случается" (arrive) в смысле "события", — и следует избрать продолжение. Отдавая предпочтение тому или иному режиму (в рамках одного и того же жанра или переходя к ка­кому-то другому жанру), неизбежно совершают несправедливость по отношению к иным, нереализованным, возможностям дальнейшего "нанизывании цепочки предложений. Конфликт между различны­ми режимами внутри одного жанра разрешим благодаря судебной процедуре — "тяжбе" (litige). "Распря\* (differend) между различ­ными жанрами дискурса неразрешима в принципе: для них нет и не может быть никакого единого метаправила. Таким образом, нет ни­какого языка вообще, языка как такового (разве что в качестве объекта некоей Идеи) — лишь разнородная совокупность конфликтующих языковых практик. &nbsp;

Как избежать несправедливости? Отказ от выбора продолжения — не выход; молчание — тоже продолжение. Лиотар предлагает сле­дующую "философскую политику": свидетельствовать о распре, не позволять рассматривать ее в качестве тяжбы (несправедливость в этом случае удваивается, поскольку выдается за справедливое реше­ние, вынесенное судебной инстанцией), не допускать возникновения непреодолимого разрыва между двумя жанрами дискурса, когда не­возможно найти ни одной общей идиомы, чтобы по крайней мере рассмотреть непоправимый "ущерб" (tort), наносимый одним из жанров другому, как "урон" (dommage), в принципе поправимый, ибо в случае возникновения подобного разрыва до распри, о которой следовало бы свидетельствовать, дело и не доходит: происходит про­стое истребление (Освенцим). В жертву потерпевший превращается &nbsp;

&nbsp;

306 &nbsp;

тогда, когда лишен возможности сформулировать свои притязания и претензии (типичный пример — животное). Философ обязан помочь найти свою идиому тому, кого господствующий жанр дискурса обрек на молчание. Он обязан бороться против попыток одного жанра подчи­нить все прочие, против тотализующих и тоталитаристских тенденций. &nbsp;

Сегодня, по Лиотару, на путь к абсолютной гегемонии вступил экономический жанр дискурса. Его сила неоспорима, но все же и он встречает на этом пути непреодолимое препятствие, причем это не какая-то сознательная человеческая "воля", но сама гетерогенность режимов предложений и жанров дискурса. Их разделяет пропасть, и эти зазоры между предложениями, разрывы в языковом континууме Лиотар мыслит как место "события" — в хайдеггеровском смысле (Ereignis). Свидетельство о распре, таким образом, оказывается свидетельством о событии, которое Лиотар называет "Arrive-t-il?" и свя­зывает с кантовской темой "возвышенного" — представления непред­ставимого. Предложение не просто "есть", но "случается" — со зна­ком вопроса; каждое предложение есть раскрытие и представление (presentation) вселенной: независимо от своей формы, оно всегда предполагает некое "имеется, даруется" (il у а, il arrive, es gibt). Со­держащееся в предложении представление не представлено само в той вселенной, которую это предложение представляет: оно предает­ся им забвению, погружается в Лету, откуда извлекается другим предложением, представляющим это представление в другой вселенной. Когда одно представление забывает себя, другое представление ухватывается за него, представляет его и забывает себя. То, что не представлено, не есть: бытие, т.е. содержащееся в предложении представление, само представимо лишь как сущее, т.е. как небытие. Такова "онтологическая языковая игра". Ее правило — представле­ние представления. Все может быть представлено, включая представ­ление — но лишь в качестве представленного: содержащееся в пред­ложении представление — событие — остается тайной. Витгенштейновское противопоставление показывания и сказывания отвергается Лиотаром: представление — это не показывание. Но что же тогда? Arrive-t-il? &nbsp;

Представлением — представлением непредставимого — занима­ется художественный авангард, эстетика которого оказывается эсте­тикой возвышенного в кантовском смысле. Модернистская эстетика также определяется как эстетика возвышенного, но с оттенком нос­тальгии. О том, что это означает, как и об отличии модернистского искусства от постмодернистского, Лиотар пишет в статье, предлагае­мой вашему вниманию. &nbsp;

А.Гараджа &nbsp;

&nbsp;

&nbsp;

**Ответ на вопрос: что такое постмодерн? &nbsp;**

**Пожелание.**&nbsp;Для нас наступил момент расслабления, я говорю о красках времени. Со всех сто­рон на нас напирают с требованием покончить с экспериментацией — в искусствах и других областях. Я чи­тал одного историка искусства, который превозносит все виды реализма и ратует за приход какой-то новой субъективности. Я читал одного теоретика искусства, который распространяет и продает на рынках произве­дений живописи "трансавангардизм". Я читал, что под именем постмодернизма архитекторы отказываются от проекта "Баухауза", выплескивая из функционалистской купели вместе с водой и ребенка, каковым ос­тается еще эксперимент. Я читал об открытии одним из новых философов того, что он забавным образом назы­вает иудео-христианством, желая положить этим конец той нечестивости, которую мы будто бы распространя­ем. В одном французском еженедельнике я читал, что "Мillе plateaux" (Ж.Делёза и Ф.Гваттари) не могут удовлетворить читателя, потому как ему хотелось бы — особенно при чтении книги по философии — быть вознагражденным хотя бы малой толикой смысла. Я читал вышедшие из-под пера одного влиятельного ис­торика утверждения о том, что авангардистские писа­тели и мыслители шестидесятых и семидесятых годов установили террор в своем использовании языка и что надлежит восстановить условия какого-то плодотвор­ного обсуждения, навязав интеллектуалам некий об­щий способ выражения: язык историков. Я читал одно­го молодого бельгийского философа языка, который жалуется, что континентальная мысль, столкнувшись с вызовом, брошенным ей говорящими машинами, отка­залась, по его мнению, в пользу этих последних от за­боты о реальности, что она подменила референциальную парадигму парадигмой адлингвистичности (гово­рят о сказанном, пишут о написанном, интертекстуаль­ность), и который думает, что теперь самое время вновь прочно укоренить язык в референте. Я читал од- &nbsp;

&nbsp;

308 &nbsp;

ного талантливого театроведа, для которого постмодер­низм с его играми и фантазиями стоит не слишком многого по сравнению с властью, особенно когда встревоженное общественное мнение подталкивает ее к пол­итике тоталитарной бдительности перед лицом угрозы ядерной войны. &nbsp;

Я читал одного уважаемого мыслителя, который пы­тается защитить современность от тех, кого он называет неоконсерваторами. Эти последние, по его мнению, вы­ступая под знаменем постмодернизма, хотят отказаться от оставшегося незавершенным проекта современности, Просвещения. Если верить ему, то даже такие последние поборники Aufklarung'a, как Поппер или Адорно, смог­ли защитить этот проект лишь в каких-то частных сфе­рах жизни: автор "The Open Society" — в сфере полити­ки, автор "Asthetische Theorie" — в сфере искусства. Юрген Хабермас — ты, конечно, уже узнал его в этом мыслителе\* — полагает, что современность потерпела крах потому, что позволила целостности жизни распа­сться на независимые друг от друга специальности, пре­доставленные узкой компетенции экспертов, тогда как конкретный индивид переживает "десублимированный смысл" и "деструктурированную форму" не как осво­бождение, но на манер той безмерной ennui, которую бо­лее столетия назад описал Бодлер. &nbsp;

По указанию Альбрехта Велмера, наш философ при­держивается того мнения, что лекарством от этого раз­дробления культуры и ее отделения от жизни может быть лишь "изменение статуса эстетического опыта", когда он уже "не перелагается в первую очередь в сужде­ния вкуса", но "используется для прояснения историче­ской ситуации жизни". Тогда этот опыт "вступает в та­кую языковую игру, которая уже не является игрой язы­ковой критики", он вторгается "в когнитивные толкова- &nbsp;

-------------------------------------------- &nbsp;

Первоначальная форма настоящей статьи — письмо к Т.Э.Кэрролу; в этом виде она вошла затем в книгу "Le Pottmoderoc exptique1 «ux enfuui" (1986), pp. 13-32. - Пер. &nbsp;

&nbsp;

309 &nbsp;

ния и нормативные ожидания и изменяет тот способ, ка­ким все эти моменты отсылают друг к другу". Короче говоря, Хабермас требует от искусств и поставляемого ими опыта перебросить мостик над разделяющей дискурсы  познания, этики и политики бездной и проложить таким образом путь к некоему единству опыта. &nbsp;

Мой вопрос: о какого рода единстве мечтает Хабер­мас? Является ли целью современного проекта построе­ние такого социокультурного единства, в недрах кото­рого все элементы повседневной жизни и мышления найдут себе место, как в каком-то органическом целом? Или же тот проход, который надлежит пробить между гетерогенными языковыми играми — играми знания, этики и политики, — относится к иному строю, чем они сами? И если да, то каким образом сумеет он реализо­вать их действительный синтез? &nbsp;

Первая гипотеза, навеянная гегелевским духом, не ставит под вопрос идею диалектически тотализирующего опыта; вторая ближе по духу к "Критике способ­ности суждения", но, как и последняя, она должна быть подвергнута суровой перепроверке, налагаемой постсовременностью на просвещенческое мышление, идею унитарного конца или цели истории и идею субъ­екта. Это именно та критика, начало которой положи­ли не только Витгенштейн и Адорно, но и некоторые другие мыслители, в том числе и французы, которые не удостоились чести быть прочитанными профессором Хабермасом, — что, по крайней мере, позволило им из­бежать занесения в черный список неоконсерваторов. &nbsp;

**Реализм.**    Пожелания, которые я привел в начале, не вполне равноценны. Они могут даже проти­воречить друг другу. Одни высказаны во имя постмо­дернизма, другие нацелены на борьбу с ним. Это необя­зательно одно и то же — просить, чтобы вас обеспечили референтом (и объективной реальностью) или смыслом (и вероятной трансцендентностью) или адресатом (и &nbsp;

&nbsp;

310 &nbsp;

публикой) или отправителем (и субъективной экспрес­сивностью) или коммуникационным консенсусом (и всеобщим кодом взаимопонимания, например — в форме исторического дискурса). Но во всех этих многооб­разных приглашениях приостановить художественное экспериментирование налицо один и тот же призыв к порядку, желание единства, идентичности, безопасно­сти, общедоступности (в смысле Offenlichkeit и жела­ния "найти публику"). Художников и писателей над­лежит вернуть в лоно общества или же, если последнее полагается больным, по крайней мере возложить на них ответственность за его исцеление. &nbsp;

У этой всеобщей тенденции есть один безошибоч­ный признак: для всех этих авторов нет задачи более настоятельной, чем ликвидация наследия авангардов. Особенное нетерпение выказывает при этом так назы­ваемый "трансавангардизм". Ответы итальянской кри­тики французским критикам не оставляют на этот счет никаких сомнений. Берясь за смешение авангардов, ху­дожник и критик чувствуют большую уверенность в том, что им удастся их уничтожить, чем если бы они атаковали их в лоб. Ведь самый циничный эклектизм они могут выдать за достижение, преодолевающее час­тичный, в общем и целом, характер предшествующих экспериментов. Открыто поворачиваясь к ним спиной, они выставляют себя на посмешище неоакадемизму. В эпоху самоутверждения буржуазии в истории салоны и академии действительно могли выполнять очиститель­ную функцию и раздавать награды за хорошее пласти­ческое и литературное поведение под прикрытием реа­лизма. Но капитализм сам по себе имеет такую силу дереализации предметов обихода, ролей социальной жизни и институтов, что сегодня так называемые "реа­листические" изображения могут воссоздать реаль­ность лишь в ностальгической или пародийной форме, давая повод скорее для страдания, чем для удовлетво­рения. В мире, где реальность дестабилизирована на- &nbsp;

&nbsp;

311 &nbsp;

столько, что дает материал уже не для опыта, но лишь для зондирования и экспериментирования, классицизм представляется запретным. &nbsp;

Эта тема знакома читателям Вальтера Беньямина. Ее подлинный размах мы должны еще в точности опреде­лить. Фотография не была вызовом живописи, брошен­ным ей извне, так же как промышленный кинематограф — аналогичным внешним вызовом повествовательной литературе. Первая довершила некоторые аспекты про­граммы устроения зримого, разработанной еще в эпоху Кватроченто, второй же позволил довести до совершен­ства то сцепление диахронии в органические целостно­сти, которое было идеалом больших романов воспитания (Bildungsroman) начиная с XVIII века. То, что механика и промышленность заменили собой ручной труд и ремес­ло, само по себе не было катастрофой, если только не во­ображать себе сущность искусства выражением какой-то гениальной индивидуальности, располагающей элитар­ной ремесленной компетенцией. &nbsp;

Вызов коренился главным образом в том, что фото-и кинематографические методы могут лучше, быстрее и с тысячекратно большим размахом, чем живописный и повествовательный реализм, выполнить ту задачу, которую академизм возложил на этот последний: убе­речь сознание людей от сомнения. Промышленные фо­тография и кинематограф не могут не взять верх над живописью и романом, когда речь идет о стабилизации референта, подчинении его такой точке зрения, кото­рая наделяет его узнаваемым смыслом, повторении синтаксиса и лексики, позволяющих адресату быстро расшифровать образы и эпизоды и таким образом без труда прийти к сознанию как своей собственной иден­тичности, так и согласия, получаемого им от других, поскольку структуры этих образов и эпизодов образуют охватывающий всех людей коммуникационный код. Так умножаются эффекты реальности или, если угод­но, фантазмы реализма. &nbsp;

&nbsp;

312 &nbsp;

Если художник и романист не хотят, в свою очередь, войти в группу поддержки существующего (причем на правах весьма незначительных ее членов), они должны отказаться от этих терапевтических амплуа. Им следу­ет ставить под вопрос правила искусства живописания или повествования, какими они узнали и восприняли их от своих предшественников. Вскоре они распознают в них средства обмана, обольщения и успокоения, что не позволяет им быть "истинными". Родовые понятия живописи и литературы скрывают под собой некий бес­прецедентный раскол. Те кто отказывается от пере­проверки правил искусства, делают карьеру на конфор­мизме масс, посредством "хороших правил" налаживая сообщение между академическим желанием реально­сти и способными удовлетворить его объектами и ситу­ациями. Порнография есть использование для этой це­ли фото и кино. Она становится всеобщей моделью изо­бразительных и повествовательных искусств, не при­нявших вызова масс-медиа. &nbsp;

Те же художники и писатели, которые соглашаются подвергнуть сомнению правила пластических и нарра­тивных искусств и, распространяя свои творения, в ко­нечном счете готовы разделить свое подозрение с дру­гими, обречены на недоверие со стороны любителей ис­кусства, пекущихся о реальности и идентичности, ока­зываясь лишенными какой-либо гарантированной аудитории. Итак, мы можем возвести диалектику аван­гардов к тому вызову, который бросают искусствам жи­вописания и повествования реализм промышленности и масс-медиа. Ready-made Дюшана всего лишь энер­гичным и пародийным способом отмечает этот непре­станный процесс ускользания ремесла художника и да­же самого художника как такового в небытие. Как про­ницательно замечает Тьерри де Дюв, эстетический вопрос современности звучит не "что есть прекрас­ное?", но "что делает искусство искусством (а литера­туру — литературой) ? ". &nbsp;

&nbsp;

313 &nbsp;

Реализм, единственное определение которого состо­ит в том, что он пытается избежать вопроса о реальности, подразумевающегося в вопросе об искусстве, всегда на­ходится где-то между академизмом и китчем. Когда власть называется партией, реализм с его неоклассиче­ским придатком торжествует над экспериментальным авангардом, понося и запрещая его. Но "хорошие" обра­зы, "хорошие" нарративы, хорошие формы, поощряе­мые, отбираемые и распространяемые партией, должны еще найти себе публику, которая желает их для себя в качестве подходящего лекарства от депрессии и тревоги. Требование реальности, т.е. единства, простоты, комму­никабельности и т.п., выражалось с неодинаковой ин­тенсивностью и непрерывностью немецкой публикой межвоенного периода, с одной стороны, и послереволю­ционной русской публикой — с другой: учтя это, мы смо­жем провести различие между нацистским реализмом и реализмом сталинистским. &nbsp;

Но в любом случае, если атака на художественное экспериментирование ведется политической инстан­цией, она подлинно реакционна: как будто эстетическое суждение высказывается лишь о соответствии того или иного творения установленным критериям прекрасного. Творению незачем беспокоиться о том, что делает из не­го объект искусства и встретит ли оно когда-либо своих ценителей: вместо этого политический академизм признает и навязывает лишь априорные критерии "прекрас­ного", которые одним махом и раз и навсегда производят селекцию творений и публики. Использование катего­рий в эстетическом суждении оказалось бы, таким обра­зом, той же природы, что и в суждениях познания. В обо­их случаях речь пошла бы, воспользовавшись выраже­нием Канта, об определяющих суждениях: сначала дан­ное выражение "хорошо оформляется" рассудком, затем в опыте удерживаются лишь те "случаи", которые могут быть подведены под это выражение. &nbsp;

Когда власть называется не партией, а капиталом, &nbsp;

&nbsp;

314 &nbsp;

"трансавангардистское", или "постмодернистское" в дженксовском смысле, решение выказывает себя более подходящим, чем решение антимодернистское. Эклек­тизм есть нулевая ступень всеобщей культуры наших дней: мы слушаем reggae, смотрим western, обедаем у Макдональда, а вечером пользуемся услугами местной кухни; в Токио душатся по-парижски, в Гонконге одева­ются в стиле ретро; знание есть то, о чем задаются вопро­сы в телевизионных играх. Эклектическим творениям легко найти себе публику. Обращаясь в китч, искусство подлаживается под тот беспорядок, который царит во "вкусе11 любителя. Художник, галерист, критик и пуб­лика находят удовольствие в чем угодно, и наступает час расслабления. Но этот реализм чего угодно есть реализм денежный: в отсутствие эстетических критериев цен­ность творения возможно и полезно измерять по достав­ляемой им прибыли. Этот реализм подстраивается под все тенденции, так же как капитал — под все "потребно­сти", при условии что эти тенденции и эти потребности платежеспособны. Что до вкуса, то, предаваясь спекуля­ции или развлечению, нет нужды деликатничать. Художественному и литературному поиску угрожает опас­ность с двух сторон: со стороны "культурной политики" и со стороны рынка картин и книг. То по одному, то по другому каналу ему рекомендуется поставлять такие творения, которые, во-первых, соотносились бы с тема­ми, имеющими право на существование в глазах публи­ки, которой они адресуются, и, во-вторых, были бы сде­ланы таким образом ("хорошо оформлены"), чтобы пуб­лика эта распознала, о чем в них идет речь, поняла, что они означают, могла с полным знанием дела наградить их своим одобрением или же отказать им в нем и даже, если это возможно, извлечь из тех, что заслужили ее одобрение, какое-то утешение. &nbsp;

-------------------------------------------- &nbsp;

1 Ч.Дженкс    -    архитектор   и   теоретик " постмодернизма" главным образом понимаемого, как эклектизм. — Пер. &nbsp;

&nbsp;

315 &nbsp;

**Возвышенное и авангард.** Только    что    изложенная мной интерпретация того, как механические и промышленные искусства контак­тируют с изящными искусствами и литературой, в це­лом приемлема; однако, ты не сможешь не признать то­го, что она остается все же узко социологизирующей и историзирующей, т.е. однобокой. Переступив через ко­лебания Беньямина и Адорно в этом вопросе, мы долж­ны напомнить, что наука и промышленность укрыты от падающего на реальность подозрения не в меньшей сте­пени, чем искусство и писание. Допускать обратное оз­начало бы исходить из чрезмерно гуманистического представления о мефистофелевском функционализме наук и технологий. Нельзя отрицать того, что господст­вующее положение сегодня занимает технонаука, т.е. массированное подчинение когнитивных высказываний целесообразности наилучшего возможного исполнения (performance), которое есть технический критерий. Но механика и промышленность, особенно когда они всту­пают в сферу, традиционно отводившуюся художнику, несут с собой не только эффекты власти, но и нечто со­вершенно иное. Объекты и мысли, исходящие от научного знания и капиталистической экономики, разносят с собой одно правило, которому подчинена сама их воз­можность, и правило это состоит в том, что никакой ре­альности, кроме той, что удостоверяется между партне­рами неким консенсусом относительно их познаний и обязательств, не существует. &nbsp;

Это правило обладает немалым значением. Оно есть след, оставленный в политике ученого и политике рас­порядителя капитала своего рода ускользанием реаль­ности от метафизических, религиозных и политиче­ских гарантий, которыми, как ему казалось, распола­гая дух. Это ускользание необходимо для зарождения науки и капитализма. Нет никакой физики без сомне­ния в аристотелевской теории движения, нет никакой промышленности без опровержения корпоративности, &nbsp;

&nbsp; &nbsp;

316 &nbsp;

меркантилизма и физиократии. Современность, какой бы эпохой она ни датировалась, всегда идет рука об ру­ку с потрясением основ веры и открытием присущего реальности недостатка реальности (fevi de realite), открытием, связанным с изобретением других реально­стей. &nbsp;

Что означает этот "недостаток реальности", если попытаться отвлечься от его чисто историзирующей интерпретации? Выражение это по смыслу явно сродни тому, что Ницше называл нигилизмом. Но одна вариа­ция того же самого процесса, как кажется, предшеству­ет ницшевскому перспективизму: я усматриваю ее в кантовской теме возвышенного. В частности, мне пред­ставляется, что именно в эстетике возвышенного совре­менное искусство (включая литературу) находит свою "движущую силу, а логика авангардов — свои аксиомы. Возвышенное чувство, которое есть также и чувство возвышенного, является, по Канту, мошной и двусмыс­ленной эмоцией: оно содержит в себе одновременно удовольствие и боль. Точнее, удовольствие здесь исхо­дит от боли. В традиции философии субъекта (которую Кант не ставит под вопрос радикальным образом) это противоречие, которое кто-то мог бы назвать неврозом или мазохизмом, развивается как некий конфликт междуразличными способностями субъекта: способно­стью помышлять нечто и способностью нечто "пред­ставлять" ("presenter"). Познание налицо тогда, ког­да, во-первых, высказывание понятно и, во-вторых, из опыта можно извлечь какие-то "случаи", которые ему "соответствуют". Красота налицо тогда, когда в том или ином "случае" (творении искусства), данном прежде всего в чувственности без какого-либо понятий­ного определения, чувство удовольствия, независимое от всякого интереса, который может возбудить это тво­рение, взывает к какому-то в принципе всеобщему консенсусу (которого, может быть, никогда и не достиг­нуть). &nbsp;

&nbsp; &nbsp;

317 &nbsp;

Вкyc, таким образом, удостоверяет, что между спо­собностью понятийного мышления и способностью представления какого-то объекта, соответствующего понятию, некое неопределенное и не регулируемое ни­какими правилами согласование, дающее место суждению, которое Кант зовет рефлектирующим, может быть испытано как удовольствие. Возвышенное — дру­гое чувство. Оно имеет место тогда, когда воображе­нию, напротив, не удается представить какой-либо объект, который мог бы хотя бы в принципе согласо­ваться с данным понятием. Мы обладаем идеей мира (тотальности сущего), но не обладаем способностью показать какой-либо ее пример. Мы обладаем идеей простого (неразложимого на части), но не можем проиллюстрировать ее таким чувственным объектом, кото­рый был бы ее случаем. Мы можем помыслить абсолют­но великое, абсолютно могущественное, но всякое представление того или иного объекта, предназначен­ного для того, чтобы "дать увидеть" эти абсолютные величину или мощь, кажется нам до боли недостаточ­ным. Это — такие идеи, представление которых невоз­можно, они, следовательно, не дают никакого познания реальности (опыта), они налагают запрет на свободное согласование способностей, производящее чувство пре­красного, они препятствуют формированию и стабили­зации вкуса. Их можно назвать непредставимыми. &nbsp;

Современным я буду называть такое искусство, ко­торое использует свою "малую технику", как сказал бы Дидро, для того чтобы представить, что имеется не­что непредставимое. Дать увидеть, что имеется нечто такое, что можно помыслить, но нельзя увидеть или (дать увидеть: вот цель современной живописи. Но как дать увидеть, что имеется нечто такое, что не может быть увидено? Сам Кант указывает то направление, в котором тут надлежит следовать, называя бесформен­ное, отсутствие формы возможным указателем непредставимого. Он говорит также о пустой абстракции, &nbsp;

&nbsp;

318 &nbsp;

которую испытывает воображение, пытающееся найти представление бесконечного (еще одно непредстави­мое), указывая, что сама абстракция есть как бы пред­ставление бесконечного, его негативное представле­ние. Он цитирует "Не делай себе кумира и никакого изображения..." (Исх. 20, 4) как наиболее возвышен­ное место Библии — в том смысле, что здесь запреща­ется всякое представление абсолюта. Чтобы в общих чертах набросать эстетику возвышенной живописи, к этим наблюдениям немногое остается добавить: как живопись она, очевидно, будет "представлять" нечто, но делать это негативно, она, следовательно, будет из­бегать изображения и репрезентации, будет "белой", как какой-нибудь квадрат Малевича, она будет позволять увидеть, лишь запрещая увидеть, будет приносить удовольствие, лишь доставляя боль. В этих указаниях можно узнать аксиомы художественных авангардов, насколько они посвящают себя тому, чтобы зримыми представлениями намекнуть на непредставимое. Сис­темы обоснований, от имени или с помощью которых задача эта могла поддерживаться или оправдываться, заслуживают пристального внимания, но они могут оформляться лишь со ссылкой на возвышенное, чтобы легитимировать, т.е. замаскировать ее. Они остаются необъяснимыми без той несоразмерности реальности по отношению к понятию, которая предполагается в кантовской философии возвышенного. &nbsp;

Я не намерен детально анализировать здесь тот спо­соб, каким различные авангарды унизили и дисквали­фицировали, так сказать, реальность, подвергая до­тошному исследованию те средства, которые застав­ляют верить в нее, т.е. технические приемы живописи. Локальный тон, рисунок, смешение красок, линейная перспектива, свойства суппорта и инструмента, "фак­тура", помещение, музей: авангарды не перестают тревожить искусственные средства представления, позво­ляющие подчинить мысль взгляду и отвратить ее от непредставимого. &nbsp;

&nbsp; &nbsp;

319 &nbsp;

Если Хабермас, как и Маркузе, понимает эту работу по дереализации как некий характеризую­щий авангард аспект «(репрессивной) "десублимации", то происходит это потому, что он смешивает кантовское возвышенное (sublime) с фрейдовской сублимацией, а эстетика как таковая остается для него эстети­кой прекрасного. &nbsp;

&nbsp;

**Постмодерн. &nbsp;**

Итак, что же тогда такое постмодерн? Ка­кое место он занимает— или не занимает — в головокружительной работе вопросов, бросаемых правилам изображения и повествования? Он, конечно же, входит в модерн. Все, доставшееся по наследству, пусть даже от вчерашнего дня (modo, modo, писал Петроний), должно быть подвергнуто подозрению. На какое пространство напускается Сезанн? Пространство имп­рессионистов. На какую предметность — Пикассо и Брак? Сезанновскую. С какой исходной предпосылкой рвет в 1912 году Дюшан? С той, что художник непремен­но должен рисовать картину, пусть даже она будет куби­стской. Бьюрен же ставит под вопрос другую предпосыл­ку, которая, по его мнению, осталась незатронутой рабо­той Дюшана: место представления творения искусства. Захватывающее дух ускорение, "поколения" так и мель­кают у нас перед глазами. Творение может относиться к модерну лишь в том случае, если сначала оно относится к постмодерну. Постмодернизм, понятый подобным образом, — это не конец модернизма, но модернизм в состоянии зарождения, и состояние это постоянно. &nbsp;

Однако я не хотел бы застревать на этом несколько механистическом толковании данного слова. Если вер­но, что современность разворачивается в ускользании реального и в соответствии с возвышенным соотноше­нием представимого и мыслимого, то внутри этого соот­ношения мы еще можем различить две разные тональности, как сказал бы музыкант. Акцент может прихо­диться на бессилие способности представления, на ис- &nbsp;

&nbsp;

320 &nbsp;

пытываемую> человеческим субъектом ностальгию, по присутствию, на смутную и напрасную волю, которая одушевляет его несмотря ни на что. Но акцент может падать и на мощь способности мышления, на его "бес­человечность" так сказать (именно этого качества тре­бует от современных художников Аполлинер), по­скольку это не забота рассудка — согласуются или нет человеческие чувственность и воображение с тем, что он помышляет, а также на повышение жизнеощущения и ликование в результате изобретения каких-то новых правил игры: живописной, художественной или любой другой. Ты, наверное, поймешь, что я хочу сказать нижеследующим карикатурным распределением неко­торых имен на шахматной доске авангардистской исто­рии: со стороны меланхолии предстанут немецкие экспрессионисты, а со стороны новации — Брак и Пикассо; с одной стороны — Малевич, с другой — Лисицкий; с одной стороны — Кирико, с другой — Дюшан. Нюанс, разделяющий два эти модуса, или тональности, может быть ничтожным, зачастую они сосуществуют, почти неотличимые друг от друга, внутри одного и того же творения, и однако они свидетельствуют о каком-то разногласии или распре (differend), в которой с давних пор разыгрывается и впредь будет разыгрываться судь­ба мышления: распре сожаления и дерзания. &nbsp;

Творения Пруста и Джойса, как одно, так и другое, намекают на нечто такое, что не дает представить себя, сделать себя присутствующим. Этот намек, к которому не так давно привлек мое внимание Паоло Фабри, есть, наверное, неотъемлемая черта выражения творений, зависящих от эстетики возвышенного. Идентичность сознания у Пруста, ставшая жертвой избытка времени, ускользает, чтобы заплатить цену этого намека. У Джойса же это идентичность письма, ставшая жерт- &nbsp;

------------------------------------------------ &nbsp;

\* Рr&#233;сеnсе, которое невозможно актуализовать в представлении, presentation. Пер. &nbsp;

&nbsp; &nbsp;

321 &nbsp;

вой избыточности книги или литературы. Пруст указы­вает на непредставимое средствами языка с нетронуты­ми синтаксисом и лексикой и посредством письма, романического повествования. Институт литературы, ка­ким Пруст унаследовал его от Бальзака и Флобера, ко­нечно же, подрывается, поскольку герой романа — не какой-то персонаж, но внутреннее сознание времени, а диахрония диегезы1, пострадавшая уже под пером Фло­бера, вновь ставится под вопрос благодаря избранному Прустом нарративному голосу. Между тем, единство книги, одиссея этого сознания, пусть даже и отодвигае­мое от главы к главе, не оказывается потревоженным: тождества проходящего сквозь лабиринт бесконечного повествования письма самому себе достаточно для того, чтобы коннотировать это единство, которое можно сравнить с единством "Феноменологии духа". Джойс же пробуждает догадку о непредставимом самим своим письмом, означающим. Он вводит в игру целую гамму известных нарративных и даже стилистических опера­торов, не заботясь о сохранении единства целого, экс­периментирует с новыми операторами. Грамматика и словарный запас литературного языка уже не принима­ются как нечто данное, они предстают скорее в качест­ве каких-то академизмов, ритуалов, порожденных бла­гочестием (как сказал бы Ницше), которые препятст­вуют тому, чтобы творение указало на непредставимое. Итак, вот в чем состоит распря: современная эстетика есть эстетика возвышенного, однако ностальгическая; она допускает указание на непредставимое лишь как на какое-то отсутствующее содержание, в то время как форма, благодаря своей устойчивости и узнаваемости продолжает предлагать читателю или зрителю повод для утешения и удовольствия. Но чувства эти не со­ставляют подлинного возвышенного чувства, которое есть некое сокровенное сочетание удовольствия и боли: &nbsp;

------------------------------------------- &nbsp;

1 Повествования, изложения. — Пер. &nbsp;

&nbsp;

322 &nbsp;

удовольствия от того, что разум превосходит всякое представление, и страдания от того, что воображение или чувственность не в силах соответствовать понятию. &nbsp;

Постмодерном окажется то, что внутри модерна указывает на непредставимое в самом представлении;  что отказывается от утешения хороших форм, от кон­сенсуса вкуса, который позволил бы сообща испытать ностальгию по невозможному; что находится в непре­станном поиске новых представлений — не для того чтобы насладиться ими, но для того чтобы дать лучше почувствовать, что имеется и нечто непредставимое. Постмодернистский художник или писатель находится в ситуации философа: текст, который он пишет, творе­ние, которое он создает, в принципе не управляются никакими предустановленными правилами, и о них не­возможно судить посредством определяющего сужде­ния, путем приложения к этому тексту или этому тво­рению каких-то уже известных категорий. Эти правила и эти категории есть то, поиском чего и заняты творе­ние или текст, о которых мы говорим. Таким образом, художник и писатель работают без каких-то ни было правил, работают для того, чтобы установить правила того, что будет создано: еще только будет — но уже со­зданным. Отсюда вытекает, что творение и текст обла­дают свойствами события, этим же объясняется и то, что они приходят слишком поздно для их автора или же, что сводится к тому же самому, их осуществление всегда начинается слишком рано. Постмодерн следова­ло бы понимать как этот парадокс предшествующего будущего (post-modo). &nbsp;

Мне кажется, что эссе (Монтень) относится к по­стмодерну, а фрагмент (Атенеум) — к модерну. &nbsp;

Наконец, должно быть ясно следующее: нам надле­жит не поставлять реальность, но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено. &nbsp;

&nbsp; &nbsp;

323 &nbsp;

И решение этой задачи не дает повода ожидать ни ма­лейшего примирения между различными "языковыми играми", которые Кант называл способностями, зная, что их разделяет бездна и что лишь трансцендентная иллюзия (гегелевская) может надеяться на их тотализацию в каком-то реальном единстве. Но он знал и то, что иллюзия эта оплачивается ценой террора. XIX и XX века досыта накормили нас террором. Мы дорого заплатили за ностальгию по целому и единому, по при­мирению понятийного и чувственного, по прозрачному и коммуникабельному опыту. За всеобщим пожелани­ем расслабиться и успокоиться мы слышим хриплый го­лос желания снова начать террор, довершить фантазм, мечту о том, чтобы охватить и стиснуть в своих объяти­ях реальность. Ответ на это такой: война целому, будем свидетельствовать о непредставимом, активизировать распри, спасать честь имени. &nbsp;

&nbsp;