



Елена
Петровская

Безымянные сообщества

Annotation

Книга посвящена практически не исследовавшейся в России проблеме сообщества, понимаемого не как институциональное образование, но как условие прочтения самых разных текстов современной культуры. В сферу рассмотрения включаются такие сюжеты, как художественный авангард начала XX века, утопическое в массовой культуре, событие и документ (в том числе Событие с заглавной буквы), образ в противоположность изображению, «множество» и размышления о политических изгоях. Сообщество, понимаемое как форма коллективной аффективности или как «другое» существующего общества, оставляет след в литературных, кинематографических и фотографических произведениях.

Книга публикуется в авторской редакции.

-
- [Елена Владимировна Петровская](#)
 - [Предисловие](#)
 - [I](#)
 - [Сообщество: идея без истории\[*\]](#)
 - [Деперсонализация \(к проблеме коллективного субъекта\)\[*\]](#)
 - [The Anonymous Community\[*\]](#)
 - [Образ: аполитичное в политике](#)
 - [II](#)
 - [Сюзан Сонтаг: боль как отношение\[*\]](#)
 - [Клод Ланцман: уроки нового архива\[*\]](#)
 - [Говорить сообществом \(по мотивам книги Сары Кофман «Paroles suffoquées»\)\[*\]](#)
 - [Документированный опыт выживания\[*\]](#)
 - [Минимальные сообщества](#)
 - [III](#)
 - [Образ и визуальное\[*\]](#)
 - [«Эквивалент» Тынянова и проблема изучения образа сегодня\[*\]](#)
 - [В сторону образа: об одном возможном применении симвонологии\[*\]](#)
 - [Социальные иероглифы В. И. Мартынова\[*\]](#)
 - [IV](#)
 - [Документ: факт и вымысел\[*\]](#)

- [К определению события\[*\]](#)
 - [Ностальгия по авангарду\[*\]](#)
 - [Утопическое в массовой культуре](#)
 - [V](#)
 - [«Искусство как фотография» \(перечитывая «Краткую историю фотографии» В. Беньямина\)\[*\]](#)
 - [Показывать не изображая\[*\]](#)
 - [Фотография в биографическом контексте\[*\]](#)
 - [VI](#)
 - [Голливуд: глобализация или универсализм?\[*\]](#)
 - [Советское: образы опыта\[*\]](#)
 - [Тот самый Пелевин\[*\]](#)
 - [Империя дознакового\[*\]](#)
 - [VII](#)
 - [Соцреализм: высокое низкое искусство\[*\]](#)
 - [Борис Барнет сегодня, или О своевременности ретроспекции\[*\]](#)
 - [Душа Паутины: Масяня и «новая» искренность\[*\]](#)
 - [Этика анонимности\[*\]](#)
 - [Приложение](#)
 - [«Для одного нет смысла». Беседа с Жан-Люком Нанси\[*\]](#)
- [notes](#)
 - [*](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)

- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)

- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- *
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- *
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)

- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)

- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [*](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)

- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)

- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)

- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- *
- [269](#)
- [270](#)
- [271](#)
- [272](#)
- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)
- [276](#)
- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)
- [282](#)
- *
- [284](#)
- [285](#)
- [286](#)
- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)

- [291](#)
- [292](#)
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)
- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)
- [310](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [312](#)
- [313](#)
- [314](#)
- [315](#)
- [316](#)
- [317](#)
- [318](#)
- [319](#)
- [320](#)
- [321](#)
- [322](#)
- [323](#)
- [324](#)
- [325](#)
- [326](#)
- [327](#)
- [328](#)
- [329](#)

- [330](#)
- [331](#)
- [332](#)
- [333](#)
- [334](#)
- [335](#)
- [336](#)
- [337](#)
- [338](#)
- [339](#)
- [340](#)
- [341](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [343](#)
- [344](#)
- [345](#)
- [346](#)
- [347](#)
- [348](#)
- [349](#)
- [350](#)
- [351](#)
- [352](#)
- [353](#)
- [354](#)
- [355](#)
- [356](#)
- [357](#)
- [358](#)
- [359](#)
- [360](#)
- [361](#)
- [362](#)
- [363](#)
- [364](#)
- [365](#)
- [366](#)
- [367](#)
- [368](#)

- [369](#)
- [370](#)
- [371](#)
- [372](#)
- [373](#)
- [374](#)
- [375](#)
- [376](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [378](#)
- [379](#)
- [380](#)
- [381](#)
- [382](#)
- [383](#)
- [384](#)
- [385](#)
- [386](#)
- [387](#)
- [388](#)
- [389](#)
- [390](#)
- [391](#)
- [392](#)
- [393](#)
- [394](#)
- [395](#)
- [396](#)
- [397](#)
- [398](#)
- [399](#)
- [400](#)
- [401](#)
- [*](#)
- [-](#)
- [403](#)
- [404](#)
- [405](#)
- [406](#)
- [*](#)
- [-](#)

- [*
-](#)
- [409](#)
- [*
-](#)
- [411](#)
- [412](#)
- [413](#)
- [414](#)
- [*
-](#)
- [416](#)
- [*
-](#)
- [*
-](#)
- [419](#)
- [420](#)
- [421](#)
- [422](#)
- [423](#)
- [424](#)
- [425](#)
- [426](#)
- [427](#)
- [428](#)
- [429](#)
- [430](#)
- [431](#)
- [432](#)
- [433](#)
- [434](#)
- [435](#)
- [436](#)
- [437](#)
- [438](#)
- [439](#)
- [440](#)
- [441](#)
- [442](#)
- [*
-](#)
- [444](#)
- [445](#)
- [446](#)

- [447](#)
 - [448](#)
 - [449](#)
 - [*](#)
 - [451](#)
 - [*](#)
 - [*](#)
 - [454](#)
 - [455](#)
 - [456](#)
 - [457](#)
 - [458](#)
 - [459](#)
 - [460](#)
 - [461](#)
 - [462](#)
 - [463](#)
 - [464](#)
-

Елена Владимировна Петровская
Безымянные сообщества

Предисловие

Предлагаемые читателю материалы объединены единством замысла, а точнее, некоторой общей предпосылкой. Наверное, не будет преувеличением сказать, что сквозной темой является в них современность. Та вполне осязаемая и не очень понятная жизнь, которой все без исключения живут сегодня, правда, по-разному к ней относясь и предлагая разные, порой диаметрально противоположные ее объяснения. Эта жизнь уже давно поименована. Существуют различные публицистические и теоретические ярлыки, которые красуются на этом древе. А оно, как и положено, лишь разрастается им вопреки...

В первую очередь нас интересовал тот способ связи людей в современном мире, который — хорошо ли, плохо — описывается с помощью терминов «субъект» и «субъективность», правда, с непременным добавлением предиката «коллективный». Конечно, уже здесь ощущается противоречие. Субъект — наследник европейского Нового времени, он мыслит, чувствует, воспринимает автономно, то есть отдельно и даже изолированно от других. Однако, говоря о связи людей между собой, приходится переносить акцент на некое иное — дополнительное — измерение. Например, на презумпцию связанности все тех же субъектов, которую уже Кант обозначил как «общее чувство», чтобы вывести из этой неопределенной нормы, по его словам, саму способность суждения.

Впрочем, какие бы термины ни употреблялись, ясно одно: сегодня на первый план все больше выходит проблема осмысления новых человеческих общностей, которые не только возникают в невиданных прежде масштабах, но и отрицают своим существованием, экономическим в первую очередь, границы национальных государств. И даже если мы сами не включены в миграционные потоки, то есть не относимся к числу тех, кто физически ставит под сомнение стародавние ориентиры, а заодно и способы их закрепления в теории, то живем мы в мире настолько видоизмененном, что скрыться от разделяемых шаблонов массовой культуры и массового потребления уже не представляется возможным. Глобальный зритель и глобальный потребитель — не просто бойкие метафоры; эти определения проливают свет на формы, порой искаженные, в которых связь людей все явственнее заявляет о себе.

Говоря о связи, мы не имеем в виду ее институциональные формы, иными словами, образования, наделенные идентичностью и как таковые

легко опознаваемые социологическими средствами, будь то коллектив, группа, прослойка, класс или масса. Мы, напротив, имеем в виду образования, идентичность которых еще не успела или в принципе не может состояться, а следовательно, коллективы призрачные, по сути дела «недоколлективы». В такие сообщества людей объединяет не выбор, но опыт, если под ним понимать некие априорно разделяемые аффективные состояния (боль, страдание, радость, удовольствие), причем как предельно интенсивные, так и достаточно стертые. Из истории прошлого века нам известны события, своей чудовищностью попирающие само рациональное мышление. Но есть, напротив, и такие, которые ничем не примечательны — они касаются жизни в ее повседневном обличье и по этой причине вроде бы не заслуживают вообще никакого внимания. Однако в обоих случаях мы сталкиваемся с контурами общности, не находящей для себя семантических эквивалентов, то есть не выражаемой на социально значимом и воспроизводимом языке, — такие общности находятся у кромки языка и равным образом истории.

Очевидно, что не весь исторический материал переводим на язык больших повествований. В свое время Беньямин был обеспокоен тем, как сделать так, чтобы мог быть услышан голос не победителей, но побежденных, тех, кого традиция в силу своей классово предопределенной избирательности просто-напросто не замечает. Задача эта остается в силе. К числу угнетенных мы отнесли бы всех тех, кто не удостоился чести стать историческим субъектом, притом что чувственные, аффективные следы этих общностей, казалось бы, неоспоримы. Другое дело, что историзирующее мышление, изображающее историю в качестве гомогенного потока и настаивающее на самотождественности (вечности) событий прошлого, даже не располагает необходимыми инструментами, чтобы выявлять подобные следы.

И здесь уместно снова вспомнить Беньямина, который когда-то написал: «История распадается на образы, а не на повествования». Несмотря на специфическое понимание образа у Беньямина, нам хотелось бы акцентировать именно эту познавательную установку. В самом деле, как могут заявить о себе общности? Какими средствами мы можем ухватить их призрачную историчность? Для нас таким отпечатком и одновременно инструментом как раз и выступает образ. Образ не есть некая скрытая истина изображения. Образ — то, что опрокидывает саму логику представления/изображения/зрелища в пользу всегда неоформленных сил материального. Исторически он и выражает общность. К этому следует добавить, что его интерпретатор — проявитель, если угодно, —

располагается там, где только и можно высечь искру из прошлого: современность следует понимать не как инертную или индифферентную среду, куда помещен наблюдатель, но как условие актуализации момента прошлого в моменте настоящем.

Поскольку речь идет об общностях в противовес коллективам, этим формам социального единства, нельзя не коснуться утопии. С одной стороны, сама исследуемая общность имеет ненормативный характер и в этом смысле больше всего подходит под определение коллективности как некоего чаяния — в противовес ее свершившемуся факту. Общности подвижны и открыты, коллективы в строгом смысле — нет. С другой стороны, современная культура продолжает нести в себе, по слову Джеймисона, утопический импульс, что можно понимать как неявно выраженное в ее продуктах несогласие с наличным положением вещей и такое же стремление найти ему альтернативу. С этой точки зрения утопическое, равнозначное символически переработанным коллективным желаниям, надеждам и фантазиям, будет указывать на аффективную общность, располагающуюся внутри, поверх и даже независимо от выявляемых аудиторий. Наконец, наша тема подводит нас к иному взгляду на политику. Общности, которые все чаще отождествляются с «множеством» (multitude) — наиболее популярным обозначением для коллективной субъективности сегодня, подрывают логику представления спонтанно, то есть действием (поступком). Они бросают вызов не только хорошо известным формам идентичности в политике (народ, государство, суверенитет и др.), но в не меньшей мере и самой модели политического представительства. Наверное, можно без преувеличения сказать, что способом существования «множества» является прямая — непредставительная — демократия, и к этому выводу нас подталкивают не столько теоретические штудии, сколько недавние политические события, в том числе и в нашей собственной стране. Действие, прямое, коллективное, телесное, сопротивляется любым попыткам превратить его в манипулируемую силу или же в проект, приносящий политические дивиденды. Заряженное энергией участников, оно в этом смысле остается решительно аполитичным, однако только так, пожалуй, и можно сохранить обещание, заложенное в демократии как таковой.

Одним словом, исследование общностей кажется делом своевременным и актуальным. Очень часто особую роль играет в этом современное искусство, которое является одним из самых тонких регистраторов того, что остается, в сущности, невидимым. Ибо современное искусство угадывает — но не торопится назвать — такие

ситуации в сфере восприятия, которые свидетельствуют о том, что индивидуальному зрителю обязательно предшествует зритель коллективный, что, для того чтобы видеть, мы должны уже быть с другими, должны уже разделять. Сегодня нет обособленного созерцания как доминирующей формы культурного опыта; напротив, плюралистичное в своей основе искусство опирается всецело на шаблон. Это выражается как в исчерпанности языков разнообразных видов искусств, так и в заимствовании ими выразительных средств, еще точнее образов, у массовой культуры и масс-медиа. Все эти сюжеты так или иначе отражены в собранных под одной обложкой текстах. Наверное, стоит подчеркнуть, что разговор об общностях отмечен неизбежной фрагментарностью. Мы не стремились прийти к неким непроверяемым выводам или удовлетвориться одной обобщающей схемой; скорее, мы пытались прислушаться к множественным голосам, реагировать на импульсы, идущие от разного материала. Отсюда и неоднородность в изложении, с которой может столкнуться читатель. Само по себе наше начинание открыто — оно, как мы надеемся, предполагает продолжение. И в этом, конечно, не обойтись без других, без стольких еще не проявившихся сообществ...

Сообщество: идея без истории^[*]

Предлагаемые заметки основаны на прочтении сообщества, восходящем к началу 80-х годов и состоявшемся в среде французских интеллектуалов. Именно к этому времени, а еще точнее — к 1983 году относится философский диалог Жан-Люка Нанси и Мориса Бланшо: первый пишет текст под названием «Неработающее сообщество» («La communauté désœuvrée») и публикует его в четвертом номере журнала «Aléa», второй отвечает книжкой «Неописуемое сообщество» («La communauté inavouable»), реагируя прямым образом на размышления Нанси. Слово, которое использует Нанси — «désœuvré» (неработающий, непроизводящий, праздный) — и которое становится одной из главных характеристик его новой философии совместности, позаимствовано у Бланшо. В русском языке слегка теряется привкус «œuvrer», связанный с «творением», то есть с результирующим набором «сочинений» и «трудов». Но остается план «отказа от работы» — эту «непроизводительность», только понятую уже как невозможность мыслить сущность, а вместе с ней и (само)идентичность, будет тщательно исследовать Нанси. Однако, прежде чем обратиться к диалогу о сообществе, необходимо ввести различие между историческим контекстом и содержанием рассматриваемой здесь идеи, притом что само «сообщество» с трудом вписывается в разряд традиционно используемых понятий и идей.

Итак, чем же вызван к жизни разговор о сообществе? Неустрашимым фоном для этих размышлений становится «„грандиозный провал“ политической, религиозной и военной истории»^[2] и в первую очередь коммунизма. Заметим, что и сегодня, более чем двадцать пять лет спустя, идея коммунизма по-прежнему занимает умы интеллектуалов Запада и Востока — и это в условиях, когда на политической карте мира почти не осталось социалистических государств. Впрочем, понять это не так уж трудно: коммунизму как реализованной — государственной — сущности, представшей к тому же в тоталитарном обличье, противостоит коммунизм иного рода — как выражение желания найти, впервые или заново, место сообщества, обретающегося по ту сторону социальных барьеров, а следовательно, любых возможных форм приватизации общественной жизни. Это противопоставление, подсказанное внутренней логикой рассуждений Нанси, в предисловии к английскому изданию «Неработающего сообщества» принимает вид другой пары —

теоретического разделения на политику и политическое. Если первая охватывает область властных отношений, совпадая с политикой «демократического консенсуса», стремящейся лишь к дальнейшей экспансии собственной сферы за счет интересов реальных сообществ, то второе, напротив, позволяет ввести в игру собственно сообщество, то есть особый род существования, который определяется Нанси через «бытие-вместе» (l'être-en-commun)^[3] и предшествует любым политическим определениям. Следует сказать, что разделение на политику и политическое — один из непреходящих атрибутов современной политической теории: анализ совокупности практик и институтов, действующих в конкретном обществе, зависит от того, каким образом тот или иной теоретик отвечает на вопрос о природе его символического установления. Если таковое видится как антагонистическое, например, то и реальная политика толкуется в терминах поиска компромисса между несводимо конфликтующими интересами социальных субъектов (речь идет о порядке, устанавливаемом через конфликтность)^[4].

У возникающей в 1980-е темы сообщества есть и еще один, несколько более скромный подтекст. Морис Бланшо определяет его следующим образом: «Различные группы (чьим прототипом — обожаемым или ненавидимым — стала группа сюрреалистов); многочисленные объединения *вокруг еще не существующих идей* и выдающихся личностей...» (курсив мой. — Е.П.)^[5]. Помимо хрестоматийных в данном отношении сюрреалистов упоминания заслуживают тайная группа «Акефал» и в какой-то мере сам Коллеж социологии, в основании которых участвовал третий по счету (хронологически первый?) мыслитель сообщества, каким открыто признается Жорж Батай. (Обсуждение трудов Батая — важный элемент размышлений Нанси и Бланшо. Нанси поясняет: «...написанное мною ранее не является ни критикой, ни оговоркой в отношении Батая, но попыткой вступить в контакт с его опытом...»^[6] Батай — знак приближения к проблеме, которая сама по себе современна и разделяема другими.) Впрочем, есть еще одна группа, призрачно реющая над новейшими формами объединений. Это йенские романтики периода работы над журналом «Атеней», то есть в течение двух коротких лет — с 1798 по 1800 год. Именно этот коллектив, основанный на принципах братского единства знаний и талантов, предполагающий возможность коллективного, а значит — анонимного писательства, без преувеличения выступает «первой „авангардной“ группой в истории»^[7]. И описывается он Фридрихом Шлегелем, его главным вдохновителем, в качестве тайного

общества, но никак не «школы».

Набросав в общем виде контекст, обратимся к тому, как современные мыслители подходят к проблематике сообщества. Коротко тезис Нанси может быть сформулирован следующим образом: сообщество не рассматривается как противостоящее обществу. Именно потому, что коммунизм не может быть «непревзойденным горизонтом нашего времени», как о нем когда-то выразился Сартр, и предстоит идти «дальше любых возможных горизонтов»^[8]. Это будет означать и измененный вектор поисков сообщества: сообщество — то, что случается с нами *начиная* (*à partir*) с общества, но никоим образом не предшествует ему. Что же может случаться? «Вопрос, ожидание, событие, императив»^[9]. В этом ряду отсутствует, пожалуй, только одно пояснение — опыт. Между тем значение этого термина и стоящего за ним подхода трудно переоценить. Ведь именно «внутренний *опыт*» становится условием и выражением сообщества в интерпретации Батая^[10]. Чтобы избежать двусмысленности слова «внутренний», обратим внимание на две ближайшие подсказки. Во-первых, сам Батай использует его синоним, говоря о «сокровенности» или «сокровенной жизни», которой обозначается архаизированный мир, не знающий индивидуальности и противоположный порядку, ориентированному на долгосрочность потребления^[11]. По той же логике «внутренний опыт» нельзя рассматривать как обособленный — напротив, он столь же неиндивидуален, избыточен, а главное — принципиально сообщаем. Во-вторых, высказываясь о данном опыте, Бланшо в другом месте определяет его как «опыт-предел»^[12], то есть, по сути дела, опыт, совпадающий с внешним, отрицающий границы субъективности.

Но и в самой книге «Неописуемое сообщество» использовано слово «опыт». Опыт здесь приравнивается к знанию того, что не может быть познано и что навязывается собственно сообществом: «...это „бытие-вне-себя“ (или вовне), то есть восторг и бездна, не перестающие служить взаимосвязью»^[13]. Очевидно, что другим названием для подобных состояний становится экстаз, еще одна постоянная тема Батая. Бланшо приводит в тексте и немецкое «*Erfahrung*», а это уже прямая аллюзия на Бенямина и его продуктивное различие безличного опыта (сопоставимого со статусом травмы у Фрейда) и сиюминутного переживания (*Erlebnis*)^[14]. Итак, сообщество, которое случается, можно понимать как опыт, не принадлежащий никому по отдельности и сразу обнаруживающий общность: опыт как «бездонная основа» любой коммуникации^[15], как ускользание за пределы субъективности, как это

имеет место в дружбе, смерти другого, любви и жертвоприношении.

И все же, несмотря на то, что мы должны идти дальше любых возможных горизонтов в нашей мысли о сообществе, есть горизонт *позади* нас, и это «ретроспективное сознание»^[16] сопровождается ностальгией по утраченным формам общинной жизни. Среди прочих мыслителей Нанси выделяет Руссо, для которого общество характеризуется переживанием утраты или упадка коммунитарной близости. Пожалуй, Руссо был первым, кто думал об обществе не как об институте, но как о «беспокойстве, направленном к сообществу»^[17], как о сознании непоправимого разрыва, постигшего последнее. Примеров утраченного сообщества можно привести немало. Но какие бы модели ни приходили на ум — естественная семья, афинский город, Римская республика, корпорации, коммунуны и проч., — всякий раз имеется в виду органическое единение сообщества с собственной сущностью: каждый из членов сообщества определяет самого себя только через дополнительную идентификацию с «живым телом сообщества»^[18]. Однако по-настоящему сознание утраты сообщества связано лишь с христианством, ведь оплакиваемая или чаемая общность, несмотря на разные ее обличья у Руссо, Шлегеля, Гегеля, Бакунина, Маркса, Вагнера и Малларме, воспринимается как общность религиозная в самой своей основе (достаточно вспомнить о приобщении — причащении — к телу Христову). Но вполне может быть так, что сообщество, этот древнейший миф Запада, есть изобретение Нового времени, а именно реакция на смерть Бога или, в более позднем варианте, на «нетость священных имен»^[19]. Словом, надо понимать, что «сообщество не имело места»^[20], во всяком случае в виде тех проекций социальных связей, которые мы не перестаем использовать, когда рассуждаем о нем. «Общество не было построено на руинах сообщества»^[21]. Подведем некий предварительный итог. Если сообщества *не было* и если это то, что случается *начиная* с общества, то связь сообщества и общества не является ни генетической, ни исторической. Мы имеем дело с идеей, отрицающей собственный исток. В этом смысле и утрата (имманентности и близости единства) значима лишь потому, что конституирует само «сообщество»; только имманентность для Нанси — это верный знак его уничтожения^[22]. Можно утверждать, что сообщество есть *письмо* общества, другими словами — его «différance».

Что же является столь радикальным в данной мысли о сообществе? Очевидно, что интересующий нас тип мышления предполагает отказ от категорий индивида и субъекта в качестве опорных точек философского и

социологического подходов к проблеме. Мысль о сообществе — это мысль на пределе, как сказал бы Нанси. Такое неметафизическое мышление требует решительного пересмотра аппарата старых понятий, но и само оно недооформлено в систему, поскольку отвергает любое замыкание, теоретическое или идеологическое. Разговор о сообществе и в самом деле крайне труден: если это «избыток в отношении теоретического»^[23], то для сообщества должен быть изобретен новый способ, каким о нем можно будет говорить, новая практика высказывания. Речь, впрочем, идет не столько о неологизмах, сколько — вновь — об опыте, о включении в ткань размышлений других, размышляющих порой противоречиво и даже «неудачно» на ту же самую тему («...написанное мною ранее... является... попыткой вступить в контакт с его [Батая] *опытом*, а не просто что-то почерпнуть из его знаний или положений»^[24] (курсив мой. — Е.П.)). Именно поэтому системосозиданию уместно противопоставить *дружбу* — «сообщество, созданное посредством письма»^[25] и в силу этого объединяющее лишенных друзей незнакомцев^[26]. (С этим коррелирует «литературный коммунизм» Нанси как пространство разомкнутой коммуникации, или перетекающих друг в друга «текстов».) Иными словами, дружба — не просто один из примеров сообщества, приводимых Бланшо, Нанси и Батаем, но тот способ, каким *осуществляется* мышление о нем, мышление в пределе анонимное.

Само по себе сообщество определяется скорее негативно. Однако это не род апофатики, восстанавливающий в правах сущность путем ее неназывания. Совсем наоборот. Мы видели, как намеком на сообщество становится его утрата (со всеми оговорками). Конститутивная для идеи сообщества, утрата слитности или слиянности (*communio*) в едином коммунальном теле не требует какого-либо возмещения. Другим сопоставимым указателем служит нехватка, вернее — избыток нехватки. Бланшо цитирует Батая: «Человек — неполноценное существо, обладающее избытком кругозора. <...> Избыток недостатка, недостатком и обусловленный, — это вечно неутолимое стремление к человеческой недостаточности»^[27]. Недостаточность, основа любого существа, не стремится быть чем-то восполненной, не определяется через достаточность. Она может только воспроизводиться, причем по нарастающей. Это и отличает человека. Напомним, наконец, что сообщество в интерпретации Нанси понимается как лишенное сущности, а стало быть и идентичности. Но мыслить так — значит мыслить «конечность», исходить из того, что сообщество образовано чем-то, что из

него «уходит» или «вычитается», и это что-то, а именно реализованная бесконечная идентичность сообщества, и есть его «работа» (work)^[28]. Таким образом, мы подошли вплотную к «*désœuvrement*»^[29], объединяющему разом Бланшо и Нанси.

В порядке обобщающей формулы приведем слова Бланшо: «1) Сообщество не является редуцированной формой общества, равным образом оно не стремится к общностному слиянию. 2) В противоположность любой социальной ячейке, оно чуждается производства и не ставит перед собой никаких производственных целей»^[30]. И если сообщество — это мысль о внешнем (о внешней стороне бытия), то обозначениями для этого последнего оказываются смерть, другой и слово, понимаемое в значении письма. Внешнее и есть то, что располагает мысль на пределе и с чем она «не в силах совладать»^[31]. Вопрос, возникающий в этой связи, по видимости прост: как можно такой предельный опыт интегрировать в мышление? Батай приходит к выводу о том, что сознание сокровенного возможно только на таком уровне, когда результатом работы сознания перестает быть временность и связанная с этим ясность^[32]. Одним словом, сознание сокровенного не является более ни сознанием в традиционном смысле, ни тем более *самосознанием*. Как не является ими и сознание экстаза, если допустить такое выражение. В самом деле, как можно мыслить экстаз как чистую экстериорность? Мало того, что «испытывающий экстаз находится вовсе не там, где он его испытывает»^[33] и что сам по себе экстаз бросает вызов знанию, — такое сознание ни при каких условиях не является *моим*: «...я располагаю им только в сообществе и через таковое»^[34]. Впрочем, экстаз можно понимать не только как предельный опыт, но и как воплощенную коммуникацию, отрицающую обособленность живых существ, его переживающих. Как бы то ни было, неотъемлемой чертой опыта как такового служит его сообщаемость: «...опыт совершается... лишь тогда, когда им можно поделиться...»^[35] (Уже из этих рассуждений видно, каким необычайным статусом наделена коммуникация в мысли о сообществе.)

Какой же опыт разделяется сообществом? Опыт конечности, опыт смерти другого, еще точнее — других. Сообщество выверено смертью, которую невозможно «*превратить в работу (faire oeuvre)*»^[36]. Это следует понимать таким образом, что сообщество не переводит смерть в возвышенные формы коммунальной близости, не обеспечивает преобразование своих мертвых в некую субстанцию или субъект, будь то

родина, родная почва или кровь, нация или само человечество, освобожденное либо достигшее высшей точки возможного развития. Сообщество видит в своих членах не метафизические субъекты, но конечные существа, от которых смерть, их собственная смерть, неотчуждаема. Но если я (*je*) исчезает в своей смерти и если сообщество раскрывается в смерти других — мысль, волновавшая целый ряд мыслителей в промежуток между мировыми войнами, — то это также значит, что сообщество предъявляет своим членам «конечность и неотменяемый избыток, образующие конечное бытие»^[37]: только сообщество способно показать мне мою смерть, куда для меня не может быть перехода, равно как и мое рождение, которое заново я не могу пережить; бессмертная самость (*moi*) этого сделать не может. Именно это и имел в виду Хайдеггер под «бытием-к- смерти», хотя и недооценивал принципиальную разделяемость такого рода опыта. Сообщество — всегда сообщество смертных других; расписываясь в невозможности своей же имманентности, то есть коммунального бытия в форме, как правило, надындивидуального субъекта, оно тем самым признает и собственную невозможность.

Тот, кто рождается и умирает, не является субъектом. Каким же образом можно помыслить и выразить эти неприсваиваемые состояния? Термином, дополняющим сообщество по линии его конечности, Нанси выбирает «сингулярность»: «Что такое *чье-то* тело, *чье-то* лицо, *чей-то* голос, *чья-то* смерть, *чье-то* письмо — не неделимые, но сингулярные?»^[38] Если метафорой индивидуальности может послужить атом, атомарная структура, то есть набор опознаваемых, а то и попросту тождественных друг другу единиц, то сингулярность скорее совпадает с *clı́nemen'*ом, спонтанным отклонением атомов от предзаданной траектории движения. *Clı́nemen* — не только знак непредсказуемости и воплощенная возможность перемены, это сама событийность, внедренная в порядок вещей. Другим обозначением для сингулярности является экстаз (имеет смысл вспомнить этимологию этого слова). Сингулярное существо, в отличие от индивида, — существо конечное. Нанси предлагает такой образ для понимания того, как возникает сингулярность: это не есть отделение от бесформенного фона замкнутых в себе образований. Более того, ссылка на процедуру обособления, использующую категории фигуры и фона, здесь вообще неуместна. Дело в том, что сингулярность «не из чего *не происходит*»^[39], то есть в буквальном смысле лишена истока: нет никакого процесса «сингуляризации», который приводил бы к ее появлению, она не

извлекается, не производится, не следует за чем-то. Наоборот, она сама есть мера всякого начала, при условии что под началом понимается рождение конечности. Выражаясь по-другому, сингулярность безосновна: «Нет ничего *позади* сингулярности»^[40], но есть пространство ее распределения и деления (с) другими. Вместо основы или фона — переплетение сингулярностей, их разветвленная сеть. В свете сказанного нельзя не признать, что сингулярность является очередным проявлением «*désœuvrement*»: «Она не есть продукт (*oeuvre*), венчающий какую-либо операцию»^[41].

Мы помним, что помимо смерти и конечности еще одним проявлением внешнего является другой, вернее — отношение к другому. Другой занимает особое место в системе взглядов Бланшо. В «Неописуемом сообществе» он определяется по линии асимметричного отношения к «я»: «...„я“ и „другой“ не могут жить в одно и то же время, неспособны быть вместе (в синхронности), являться современниками: даже составляя пару, они отъединены один от другого формулами „еще нет“ или „уже нет“»^[42]. Эта асинхронность, на первый взгляд сугубо временная, основана на этике, как ее формулирует Эммануэль Левинас. Речь идет об ответственности, которую внушает мне другой, и этот зов, идущий от другого, заставляет меня ему открыться, опережая любое решение, какое я смог бы принять. Данная ответственность регулируется не законом, а показывает лишь одно: насколько другой несводим ко всем формам существующих законов, в своей основе трансцендентных. Иными словами, отношение к другому предполагает исходное неравенство, а также «бесконечное движение»^[43] — в этом движении ослабевает, меркнет, утрачивает свои привилегированные позиции «я».

Асимметричное отношение между «я» и другим отвечает за особый характер коммуникации, в которую они вовлечены. Мы уже намекали на необычность коммуникации, объединяющей членов сообщества. В слове «коммуникация» не следует искать ни остаточных следов интерсубъективности, ни отголоска линейной схемы передачи сообщения. Слово это, вслед за Батаем, Бланшо и Нанси наделяют специфическим значением. Если говорить предельно коротко, то отныне оно передает «разрыв и связь»^[44], то есть коммуникацию опыта, само изолированное переживание которого с необходимостью обращено к другому. Для выражения этой обращенности Бланшо пользуется формулой, ставшей хорошо известной: отношение без отношения. Другой (*Autrui*) понимается им одновременно и как другой человек, и как другое по сравнению с

человеком. Надо сказать, что проблематика другого тесно переплетена у Бланшо с его размышлениями над испытаниями, пережитыми узниками концентрационных лагерей. Испытываемый ими постоянный голод, съедающий тело изнутри, — это такая крайняя нужда, которая более не связана с самоудовлетворением, но лишь с поддержанием жизни. Она перестает быть нуждой конкретного человека и становится «пустой и нейтральной», то есть «буквально нуждой каждого»: на моем месте утверждается абсолютно другой в качестве голода, приходящего извне^[45]. В книге «Неописуемое сообщество» отношение без отношения рассматривается на примере любовного чувства, описанного в книге Маргерит Дюрас «Болезнь смерти». Однако, идет ли речь о братстве в нужде или о сообществе любовников, важно понимать, что только там, где коммуникация приостановлена (в обоих случаях мы сталкиваемся с опустошенным, от себя отпавшим «я»), — только там и открывается возможность для сообщества.

Не будет преувеличением сказать, что для Нанси коммуникация и есть синоним «бытия-вместе» («совместного бытия»). Конечность себя показывает, предъявляет и являет только совместно. Таков способ существования множественных, рассеянных, смертельно расколотых тел. Иными словами, конечность всегда *со-является* (*comparaît*), и в этом состоит ее неповторимая феноменальность. Понятая без отсылки к основаниям, конечность «*существует* в качестве коммуникации»^[46]. Данную онтологическую связь^[47], предшествующую всем разновидностям языкового обращения, Нанси, как и Бланшо, определяет с помощью разрыва: это связь, которая разъединяет связывая. Момент разрыва акцентируется раскрытостью сингулярного существования навстречу внешнему, которое оказывается лишь новой сингулярностью, настолько же разомкнутой вовне. Поскольку коммуникация является не формой связи, объединяющей заранее данные субъекты, она, пожалуй, лучше всего передается идеей промежутка как такового (*l'entre comme tel*) — достаточно вспомнить обыденное выражение «между нами». В самом деле, «между нами» значит «ты и я», где союз «и» не соединяет и не ставит рядом, но прочерчивает, если можно так сказать, между, вдоль которой и соприкасаются друг с другом разомкнутые внешнему, конечные существования. Если выразиться проще, «*ты разделяет я (toi partage moi)*»^[48].

Напоследок зададимся следующим вопросом: чему учит нас такой «аисторический» подход? (Слово «аисторический» приходится ставить в

кавычки, ведь по ходу изложения затрагивались проблемы, имеющие отношение к *нашему* времени, и только к нему одному. Тем не менее будем помнить о том, что мысль о сообществе в ее различных вариантах последовательно обоснована.) Наверное, имеет смысл повторить здесь то, с чего мы начинали: как уже отмечалось, коммунизм перестал быть определяющим горизонтом современности. Но именно потому, что так случилось, он сохраняется как условие мышления о политике, и в первую очередь политике демократической, реально или номинально одержавшей сегодня верх практически повсюду. Сообщество — способ критического осмысления того, что происходит в демократических обществах, путем деконструкции (в самом точном смысле слова) реально действующих процедур и институтов, а также провозглашаемых в них целей, ценностей и норм. Переоценить отрезвляющее воздействие такой операции, хотя и весьма непростой, по-нашему мнению, трудно. Но сообщество также объясняет нам и привлекательность самого коммунизма, несмотря на грандиозный крах, какой он потерпел еще сравнительно недавно. Как и само сообщество, коммунизм сохраняется не в качестве идеи о чем-то, то есть готового смысла, но выражает ту первичную или онтологическую «социальность», которая позволяет сообщать и общаться — до того, как данная совместность будет принесена в жертву разнообразным коллективным ипостасям и иерархическим системам отношений. А вот единственная ли это форма, в какой может существовать сегодня коммунизм, — пусть этот вопрос останется открытым.

Деперсонализация (к проблеме коллективного субъекта)^[*]

Деперсонализация. Если так поставлена тема, отнесемся к ней со всей серьезностью. Иными словами, попытаемся выявить ее сложность, реальные и кажущиеся противоречия. Постараемся не пропустить и те вопросы, которые могут показаться чисто техническими или, быть может, спекулятивными, ибо спекуляция в данном случае нацелена на то, чтобы добиться лучшего понимания переменчивых обстоятельств нашего совместного существования, для которого по-прежнему может не быть даже описательного языка.

Мне хотелось бы начать с указания на своеобразный парадокс: деперсонализация выступает оборотной стороной новой коллективной субъективности, чье появление признается повсеместно. Есть разные имена для обозначения этого субъекта — «множество» и переопределенное понятие «народ», пожалуй, наиболее обсуждаемые. (С возможным добавлением сюда «братства» с его явно исключающими обертонами, но к этому я еще вернусь.) Без дальнейших проволочек сосредоточусь на напряжении, если не противоречии, содержащемся в идее множества, как она представлена у итальянского неомарксиста Паоло Вирно. Остановимся на специфике развиваемого им подхода.

Одна из трактовок множества у Вирно основана на формах субъективности. Среди прочих атрибутов множества он выделяет «принцип индивидуации», который сводится к следующему: «...множество состоит из сети *индивидов*; многие суть *сингулярность*»^[50]. Для Вирно множественные сингулярности — это «пункт прибытия», конечный результат «процесса индивидуации». Не буду комментировать довольно проблематичную связь между индивидуацией и сингулярностью. Ограничусь лишь простым замечанием о том, что индивидуация и появление сингулярностей принадлежат разным регистрам общественного бытия. Однако на этом этапе проследим как можно ближе за аргументацией Вирно.

Только что подмеченное напряжение снимается тем, как Вирно толкует индивидуацию, ссылаясь на французского философа Жильбера Симондона. Прежде всего обратим внимание на то, что «доиндивидуальная реальность» — это сложное понятие: оно включает чувственное

восприятие, принадлежащее человеческому роду в целом, «исторический и естественный» язык, постепенное овладение которым и есть индивидуация по преимуществу, равно как и «general intellect» («всеобщий интеллект») — этот английский термин, позаимствованный у Маркса, означает текущий образ — своеобразный моментальный снимок — преобладающих производственных отношений^[51]. Все это еще более усложняется утверждением Симондона о том, что, поскольку индивидуация никогда полностью не завершается, «субъект состоит из постоянного переплетения доиндивидуальных элементов и обособленных по ходу индивидуации характеристик»; субъект — не только это «переплетение», взятое само по себе, но и настоящая «зона конфликта»^[52]. Иными словами, каждый субъект есть и «я», и «некто», *одновременно* уникальный и всеобщий. Однако сосуществование доиндивидуального и того, что обособилось в процессе индивидуации, отягощено психологическими кризисами, и не что иное, как чувства (и страсти) опосредуют постоянное колебание между двумя полюсами. А вот коллектив, согласно Симондону, как его толкует Вирно, является тем благодатным местом, где субъект получает новую возможность индивидуировать «долю доиндивидуальной реальности, которую несут в себе все индивиды»^[53]. В действительности индивидуация достигает здесь наивысшей точки.

Таково напряжение, каким отмечено множество в качестве субъектной позиции. Оно мгновенно переносится на трактовку множества как коллектива и повторяется в ней. Ибо, в отличие от «народа», продолжает Вирно, демонстрирующего «общую волю» и выступающего прообразом единства государства, в случае множества ничто не становится гомогенным в самом разделяемом опыте и не «делегировается» фигуре суверена. «Коллектив множества» рассматривается как индивидуация «последующая, или второй степени», и им не может не провозглашаться «осуществимость демократии *непредставительной*»^[54]. (Укажу лишь на двойное значение слова «непредставительный» (non-representational). Политически это вызов демократии как мы ее знаем, одновременно в ее теоретических и практических формах. Говоря философски, мы вступаем в хорошо известную область *конца представления*, тему, начало которой восходит к кантовской эстетике возвышенного и которая, спешу добавить, находится в сердцевине современной проблематики сообщества.)

Я намекала на то, что сингулярность едва ли может рассматриваться как результат процесса индивидуации. Это означает, что она идет наперерез существующим социальным определениям и указывает на *другие*

конstellации. Действительно, речь идет о Другом, особенно если мы понимаем этого Другого как интерпелляцию, или зов. Как нам известно (или как мы догадываемся), неодушевленное тоже может быть сингулярным, располагаясь в широчайшем диапазоне от не-живого до существующих вокруг нас дискурсов. А одушевленное может быть разнесено на части, буквально раздроблено силами сингулярности, объединяющими осколки и фрагменты утраченной целостности в неизвестные доселе серии. Говоря коротко, индивидуация работает на поддержание набора предзаданных норм, способствует утверждению линейного образа времени и следует принятым стандартам дифференциации. Индивидуация, возвращаясь к установленной самим же Вирно оппозиции, находится на стороне предельного Единого, отождествляемого им с «народом». Сингулярность, со своей стороны, имеет куда больше общего с изменчивой природой множества.

Позволю себе добавить, что я не воспринимаю «множество» как понятие избранное. Сейчас, когда исследователи имеют тенденцию обращаться к прошлому в поисках альтернативных политических лексиконов и понятий, «множество» выделяется по праву первородства, притом что появление его на свет совпадает с почти мгновенным вытеснением. (Вирно предлагает нам вернуться к разногласиям между Спинозой и Гоббсом.) Без сомнения, это слово кажется наиболее подходящим для обозначения новой разновидности плюральности, которая *не составляет* оппозиции единому. Именно эту логику мне хотелось бы акцентировать и сохранить, говоря о новом коллективном субъекте. По этой причине краткий обзор идей Симондона остается столь многообещающим в качестве начальной точки рассуждений. Повторю, что индивидуация во всей ее неопределенности может быть понята как открытый процесс: это обособленно случайный след (если мы по-прежнему апеллируем к индивидуальному и производным от этой категории), прочерченный на гулком фоне анонимности. (И здесь мне хотелось бы воздать должное Вирно за его реабилитацию двух хайдеггеровских понятий, а именно «болтовни» и «любопытства». Для него они, освобожденные от негативных коннотаций «неподлинного существования», имеют отношение к масс-медиа и «рассеянному» субъекту, которого те порождают^[55].)

Подведем итог. Деперсонализация является не противоположностью нарождающейся коллективной субъективности, но скорее самим ее условием. Вместе с тем мы можем провести различие между «шумовым фоном» (все, что до сих пор говорилось о «доиндивидуальном» как о данности) и политикой деперсонализации. Во втором случае речь идет о

придании и приписывании имен силам и местам. В действительности это политическая практика *списывания через называние*. (Что такое, к примеру, «третий мир»? И каковы способы, после того как место было названо, предотвратить его исчезновение, по существу стирание, с политической и даже когнитивной карты? Пусто ли такое место или же невидимое «множество» продолжает в нем кишеть, не переставая преодолевать его пределы? Однако политика именования, или просто-напросто имен, заслуживает специального разбора.)

Прежде чем двинуться дальше, мне хотелось бы заметить, что исследование новой коллективной субъективности в общем и целом помещено в марксистскую систему воззрений. Даже если «множество» определяется негативно — либо через то, чем оно не является, либо через такие характерные черты, как нигилизм, — все равно оно располагает преобразовательным потенциалом. Теперь я обращусь к несколько иной проблематике, чтобы проанализировать, по крайней мере с одной специфической точки зрения, что же подразумевается всяким размышлением, затрагивающим политическое и, более конкретно, возможную связь между (политическим) понятием и той реальностью, которая как будто испытывает его. Это снова будет прочтением некоего тезиса, прочтением, соединяющим в себе осторожность и чувство общего воодушевления, и снова два голоса прозвучат почти одновременно. Я имею в виду благосклонное изложение Жаком Деррида концепции свободы, сформулированной Жан-Люком Нанси.

То, что ставится под вопрос (как одним, так и другим), — это именно термин «субъективность». Удивляться нечему: понимание Нанси свободы противоречит ее представлению как «автономии субъективности, распоряжающейся собой и своими решениями...». В самом деле, свобода не может сводиться к господству и/или суверенной власти над самим собой. Ее нельзя рассматривать как подотчетную закону и политике, любому из их прошлых или настоящих легитимирующих дискурсов. Более того, она бросает вызов не больше не меньше как *всей* политической онтологии свободы, имеющей своим истоком древнегреческую философию. И хотя, возможно, «до сих пор» для мысли о свободе было мало места (такое мышление — то, чего философии демократии сегодня «не хватает»), не исключено, что в будущем «политическое», посредством общего смещения, откроет данное пространство^[56]. А это некоторым образом совпадает с «началом», или «возобновлением», самой свободы.

Что за посылка позволяет Нанси рассуждать о такой «изначальности» в категориях конкретного «пространства-времени»? Возьмем на заметку:

та же самая посылка будет основанием для критики Нанси, осуществляемой Жаком Деррида с позиций деконструкции. То, что Деррида раскроет (и на что ополчится), есть не что иное, как остаток дискурса субъективности (по-другому — *autos'a*), обнаруживаемый в текстах Нанси (и, может быть, в его мышлении). Посылка, о какой идет здесь речь, — это разделение как опространствование. Как объясняет Деррида, разделение (*partage*), ключевое для Нанси понятие, одновременно выступает «отделением и соучастием, тем, что возможно только на основе несводимого опространствования»^[57]. А теперь прислушаемся к другому голосу, голосу Нанси: «[Свобода] <...> бросает субъект в пространство разделения бытия. Свобода — это особая логика доступа к самости вне ее самой (*soi hors de soi*) в опространствовании бытия, каждый раз неповторимом»^[58]. Понятно, что «субъект» в данном случае — это «кто угодно» или «неважно кто» сингулярности. Действительно, как пишет Деррида, вопрос в том, чтобы «определить это „кто“, иначе говоря, кого угодно в [словах] „кто свободен“, „кто существует свободным“, необязательно „являясь свободным“», поскольку свобода, по своему существу, имеет отношение к *событию* существования. Продолжая расшифровывать упомянутую только что посылку, Деррида добавляет в скобках наподобие своеобразного рефрена: «...этот „кто“ уже не будет ни субъектом, ни субъективностью, распоряжающейся своей волей и решениями...»^[59].

Я оставляю в стороне тонкости дерридианской критики «яйности сингулярности», одного из двух понятий, переопределяемых Нанси и используемых им, чтобы развернуть сполна свой тезис (второе связано с продолжением размышлений Хайдеггера о времени). Подчеркну, что будущая философия свободы (а ее, мы помним, все еще недостает) требует радикальной деперсонализации хотя бы для того, чтобы открыть простор для сингулярностей, а не философских или политических субъектов. Для Деррида это принимает форму простого на первый взгляд вопроса: «... насколько следует расширить демократию» и что может стать ее «не-эгологической» мерой^[60]? Довольно предсказуемым образом свобода должна будет охватить и «вещь» — все что угодно в мире, что, согласно Нанси, «вступает в присутствие», живое или нет, равно как и множественные слои нашей «личной» идентичности, столь слабо и недолговечно закрепленной. Рассмотренная в этом свете, деперсонализация — это беспристрастность и равенство в разделии несоизмеримого, иначе говоря — свободы.

Так мы подходим к основной проблеме. Деррида предпочитает называть ее апорией, апорией демократии: апоретическим является само отношение между равенством и свободой. Приведу пассаж, где проблема эта ясно выражена в концентрированном виде: «Трудность появляется тогда, когда необходимо определить политически, более того — демократически (хотя с равным успехом можно было бы сказать здесь юридически и этически) опространствование досубъективной, или дократической, свободы, такой, которая тем более безусловна, безмерна, неизмерима, несоизмерима, неисчислима, неприсваиваема, что она „никак не может“, по словам Нанси, „оформиться в свойство“ (р. 96) и заключается в том, повторяет Нанси, пускаясь наперегонки с самим собой, что превосходит всякую меру. Это сама несоизмеримость. <...> Вся трудность будет заключаться в предписании разделения, в предписании разделять несоизмеримое справедливым, беспристрастным, равным, размеренным способом»^[61]. Название, которое Нанси избирает для такого разделения несоизмеримого, — не что иное, как «братство».

Но это еще не конец. Выясняется, что равное не равно самому себе. У Нанси это то, что поставлено в скобки. Он пишет: «Равенство не состоит в соизмеримости субъектов по отношению к какой-то единице меры. Это равенство сингулярностей в несоизмеримости свободы <...> (что не мешает необходимости иметь *техническую меру равенства*, а стало быть и справедливости, которая делает действительно возможным, при заданных условиях, доступ к несоизмеримому)» (курсив мой. — Е.П.)^[62]. Следовательно, равенство — не столько средний термин, посредничающий между исчислимым и неисчислимым, то есть, допустим, миром политики и опытом свободы. Скорее это то, что дает/получает доступ к нейтральности сингулярностей, чья мера, так же как и мера свободы, в своей основе абсолютна. Такой доступ, однако, как замечает Деррида, «сам по себе необходимо колеблется между исчислимым и неисчислимым», и эта оппозиция без оппозиции есть «апория политического и демократии»^[63].

Что можно извлечь из данной аргументации уже для нашей проблематики? Воспроизведя ее в общих чертах, я попытаюсь выделить и по возможности перетолковать некоторые из основных положений. Мы не забыли о том, что мысль о свободе по-прежнему отсутствует в философии демократии, как она существовала до сих пор. Однако нет ли чего-то такого в современном мире, что *равнозначно*, хотя и не знает об этом, указанному режиму мышления? Иными словами, разве это мышление не открыто определенной реальности, неназванной и, возможно, неназываемой,

которая оформляется — вступает в разделяемое и смещенное присутствие — прямо на наших глазах? В самом деле, назвать ее трудно. Нейтральная зона в самом политическом? Если так, то только в том смысле, что это новая расстановка, а лучше сказать — альянс сингулярностей, для которого даже «братство» в духе Нанси (но по иным причинам, нежели деконструктивная разборка) не представляется подходящим названием. Эта реальность уже отчасти поименована. Я имею в виду «изгоев» (voyous) у Деррида и Жана Бодрийера^[64], а именно реапроприацию имени, произведенного политической речью, его радикальное смещение и, если угодно, окончательное де-именование. Отнюдь не являясь актом легитимации тех, кто объявлен вне закона, это постановка под вопрос самого закона, который позволяет исключать.

Но где место этих «преступников», этих «изгоев»? Не являются ли они, более того, решительно деперсонализированными в том отношении, что никакие из узнаваемых черт не приписаны им? И можно ли вообще воспринимать их в качестве равных? Их условные уничижительные имена — это признак «кого угодно» и «неважно кого» сингулярности. Они приходят как события лишь для того, чтобы нарушить равновесие исчислимого. И как таковые они едва заметны, неуместны. Качнувшаяся чаша весов, перенастройка «технической меры» равенства и справедливости — все это необходимо для того, чтобы предупредить нас о меняющемся положении вещей. Но, в отличие от братства, в этом подспудном ниспровержении имеется род солидарности. Анонимное не вопиет о признании. Напротив, это то посредничество без посредников, та материализованная схема, которая и связывает неизмеримое и несоизмеримое с мерой, неисчислимое — с числом. Каждый раз — новый регулирующий принцип, новый критерий, новая единица измерения, дабы обеспечить этот доступ, эту подвижную связь.

Проблема, следовательно, может выражаться по-разному: множественное (плюральное) в противоположность единому, неизмеримое — измерению, деперсонализированное — персональному (индивидуации). Однако именно статус этого «против» более не является ни predetermined, ни данным. Разрушение бинарной оппозиции? Вне всяких сомнений. Только это разрушение не означает простого высвобождения или уравнивания названных выше полюсов. Скорее, оно приглашает нас продумать иную логику сдваивания, а значит и концептуализации, подсказываемую самим опытом. Наш концептуальный аппарат должен соответствовать сложности текущего момента. И то, что мы продолжаем исследовать, делая это, пожалуй, со все возрастающим

рвением, — это формы коллективной жизни, находящиеся, как и прежде, в становлении.

Разделение друг с другом несоизмеримой свободы. То, что подразумевает этот тезис, есть общность в том, что может предстать бесконечным делением или опять-таки опространствованием, позволяющим «каждому разу» и даже «всякому и каждому» быть другим. Сингулярности сообщаются, устанавливая отношение и в то же время оставаясь разделенными, то есть абсолютными в самой своей уникальности. Их солидарность (сохраним это слово) — солидарность политических отшельников. Однако, в отличие от вчерашних «толп одиночек», в наше время появляются новые соединения, основанные на сопричастности банальному, или, если вспомнить Вирно, «общим местам» сознания, под чем подразумевается набор лингвистических и когнитивных способностей, определяющих человеческий род^[65]. Эта всеобщность не имеет никакого отношения к той, что порождена государством. Более того, она выходит на передний план как раз тогда, когда государство и государственность наталкиваются на свои границы. Она есть одновременно угроза и шанс. Так, в отсутствие публичной сферы «всеобщий интеллект», как заявляет Вирно, может приводить к распространению иерархий и личной зависимости в сфере производства. Но чем бы ни стало такое состояние дел в один прекрасный день, оно уже существует, указывая на сингулярную, потенциально подрывную констелляцию. Для обозначения этой меняющейся реальности можно подобрать другие слова или образы. Суть дела в том, что у нас, похоже, есть обязательство, причем в полном смысле совместное: избегать раздачи имен, учиться различать следы будущего в настоящем.

The Anonymous Community^[*]

Why anonymous community? I would first of all like to clarify the meaning of these terms, since they have been extensively used (and perhaps abused) in way too many contexts. They have been assigned a value-judgment, have indeed become domesticated. For community, in its ordinary usage, stands for a group, an identity and a belonging, no matter how fuzzy or indeterminate its actual contours may be. Anonymity, for its part, is something that we, individuals, as members of highly developed societies, are taught to scorn and avoid — the very ethics of social existence demands achievement and success, therefore a radical breakaway from hopeless anonymity. Indeed, what could be worse than remaining just «anyone»?

But let us try to reverse the perspective. Let us try to develop a non-substantive view of community and to speak up for anonymity. Let us come up with an apology of both. In my task I am greatly aided by the already existing thinking on community. I am referring to a constellation of thinkers, itself a community, who have been the first to raise these issues. Bataille, Nancy and Blanchot — a helpful point of reference, the beginning of a thinking of community. (However, as I hope to show later, there are other beginnings, and that is what makes the task so challenging for us today — finding insights related to a different time and place, but already imbued with the same passion, already mapping out a future commonality of thinking, if I am permitted to say so.) These three thinkers have posited a type of adhesion that precedes all socially definable or established forms: a belonging without any guarantee of belonging. Community, according to this reading, always already exists and yet remains unattainable. It exists as the ultimate possibility of cohesion, which no single existing society can ever implement. Or, to be more exact, it harbors this possibility, which reminds of itself in various forms. (According to Nancy, it can be traced in the very myth of community that societies so painstakingly produce and maintain; then in what he calls «literary communism», or the continuity of writing cutting across a variety of literary institutions; also, in the non-dialectical nature of love which poses a challenge to thinking as such; and, finally, in the decline, the disappearance of divine names, which opens onto the advent of nothing other than community.)

To sum it up, or to give a new take on the subject, community is that which is devoid of any communitarian «essence». Indeed, no such thing exists. If we think of a «place» for community, it remains «in between» — shapeless, it is

rather about the «between», as in the phrase «between us» or «between you and me». An interval which never ceases to create a bond without actually bonding; a touch, provided that it happens at the very limit where singularities (unlike subjects) communicate. However, community is also about questioning communication and communion — and, therefore, about resuscitating the once lost unity, that of non-alienated, «intimate» life. (Here is where Bataille's problematic predictably comes in: in the blue of noon — a powerful recurring metaphor — the individual remembers: it is some sort of awakening, a déjà-vu, opening onto the lost immanence of being. In this immanence, one might say in this impossible community, men are unaware of the limiting laws of production — they are both «sacred» and «bare».)

In any case, we are invited to think community as having no substance, therefore never reduced to any one of its possible representations, and as resolutely avoiding closure. I would like to pick on these challenging insights in order to suggest a reading of community that will hopefully link it to some of our own basic concerns, given that «we» are historical beings, undergoing a certain moment in our no less historical lives, a moment for which definitions, no matter how tentative, already abound: the post-modern and even the post-postmodern, the post-industrial, the post-historical (another variant of history?), and, on a more modest scale, the post-Soviet itself. I would like to analyze this moment by discussing «anonymous communities», incomplete and indefinable collectives attested to primarily by their fantasy lives.

Needless to say that art has the greatest capacity for revealing the truth of the moment. In my own research I have been particularly indebted to some of the current practices of photography where it reaches the very edge of visibility. No longer simply showing what is to be seen, photography triggers off collective fantasizing — but it does so in a necessary way. For our access to history, indeed our experience of history, is mediated through these fantasies, which seem to condense and materialize, in an almost impossible way, the very conditions of seeing. Photography, therefore, simultaneously renders the visible *and* the conditions of visibility, and in this it is undoubtedly historical.

What are these imagining collectives? And whence the necessity of such imagination? Here, finally, we must return to anonymity. Instances of anonymity are many. The most striking one, perhaps, is what has been pejoratively called *the banal* by being implicitly set against the individual and the uncommon. However, the banal seems to map out a new space of commonality which does not reduce to the *artifacts* of the banal and to their use in common. What banality points to is a new form of subjectivity emerging in «post-societies», call them whatever you will, or, to be more accurate, a new form of partaking — that

of stereotypes. In terms of photography and its theorizing it would most certainly mean this: «*my*» photograph as the epitome of individual affect, the site of an unwritten personal story (to remember Barthes' astonishing project), gives way to «*whatever*» photograph, dealing with an affectivity which is *a priori* shared. And the «bleak», interchangeable surface of «*whatever*» photograph is precisely the space of anonymous freedom.

There is no use showing pictures, or at least almost none. What I am talking about has little to do with the material certitude of an image. It has to do with the image coming into visibility when it is recognized by a fantasizing collective. And such recognition is twofold. On the one hand, the image crystallizes into a meaningful whole, i.e., emerges precisely as *image*, whereas on the other, it gives rise to a fleeting collective that recognizes *itself* in the image. Neither viewer as such nor the fantasizing collective exist prior to these dreams. We might say that fantasies return or, better still, are *restored* to the dreaming collective, for what is recognized is exactly this mode of being-in-common. There is no other «content» to dreams except for affective partaking.

But let us not be entirely hostile to material surfaces. Surfaces, objects, artworks are the sites where fantasies, however temporarily, reside. The latter are just so many displacements of representation, of the represented. But, as I have tried to indicate, fantasizing is connected to a certain moment when the understanding of the passing time undergoes dramatic changes. Discontinuous and out of joint, time today is either reified by being sliced into decades, which, as a way of grasping one's own immediate past and present, is itself a form of historical consciousness (here I am referring to Fredric Jameson's seminal interpretation), or, time is, so to say, enhanced, rendered whole in one's imagination. Reified time is the presentation of a space or unit, whereas time whose wholeness is achieved through the workings of imagination is an attempt to come to terms with nothing other than experience. Fantasies are the simple indication that experience took place. However, by the same token, they are never arbitrary.

What is at stake is indeed experience, anonymity as shared experience. Examples of negative anonymity are too painful and shocking to be cited in passing. Yet, everyone is well aware of this anonymity-towards-death, which remains to be tackled theoretically. Anonymity-towards-death, I will remind, is a polemical figure that Giorgio Agamben addresses to Heidegger, who, with his philosophy of being-towards-death, implicitly asserts the value as well as the dignity of the individual faced with this existential «decision». The reality of concentration camps, however, points out a different mode of existence, in actual fact of survival, — one in which the symbolic value of death itself is brutally

denied. Negative anonymity, therefore, has to do with the utter loss of «humanity» or what undeniably appears as such. However, in those wholly indistinguishable faces, in those violently wasted lives there is something that remains — indeed a «remnant», to use Agamben's term. It is a blank in life and in death, in memory as well as in language. Yet, being constitutive of post-war subjectivity, the remnant is precisely what guarantees *our* humanity. Agamben refers to the structure of shame, but I will stick to experience.

Experience is something that remains essentially un(re) presentable, given that we are not talking about the experience which is accumulated and stored. Experiential knowledge, positive knowledge, the continuous flow of human memory enriched by experience — we are referring to no such thing. Obviously, there are less traumatic examples of experience and likewise of anonymity than the one I cited a moment ago. But what appears indisputable for all the cases in question is that experience *calls for* translation. Otherwise it runs the risk of perpetrating a nightmare, coupled and eventually replaced with just another form of *ressentiment*. Or this experience will simply fall into oblivion together with the collectivity to which it occurred. Collective experience, or the experience of a collective, demands articulation. To link this to my preceding argument, it has to be recognized.

So let us once again return to anonymity. Anonymity has always been treated as that homogeneous backdrop against which individuation takes place. Moreover, forms, subjects and values would come into being by virtue of surpassing this inertness, by way of leaving it behind. Therefore, it would be something like a springboard for future social incarnations and, on a different level, would serve as a metaphor for the unpleasantly amorphous. (Think of the «anonymous reader» — there is nothing more disconcerting, even now, than the so-called anonymous reader, someone no true writer or academic, for that matter, really wants to address. Art in general, to be sure, has been a form of individuation *par excellence*, a way of positing values, and this has been done *against* (both in contradistinction and in opposition to) something that remains stubbornly indifferent or inert — shall we say anonymous?) But let us think of anonymity as standing outside the binary division: if we still choose to call it background, then there will be no figure to set it in contrast against. Or, rather, every figuration would appear as a fold of the anonymous, while anonymity would be reminiscent of a primary element engendering the world itself.

Synonymous with experience, anonymity belongs neither to presence nor to re-presentation. As such, it cannot be represented. But what *is* represented, especially today, can point to anonymity as an essentially shared experience. What is the Soviet? (The exploration is facilitated by our addressing the topic

retrospectively.) What is the world that has crossed the threshold of globalization? What is the world for which this definition remains empty, providing not even the slightest hint of a descriptive discourse? What is private life in the obvious absence of privacy? These and other related questions spring from an unresolvedness — there is no answer to them, at least no answer from «us», who are undergoing this kind of experience. But while being «in» (or «inside») experience, we do form transient communities, irrespective of our actual social identifications. Experience, to be sure, cuts across accepted identifications by suspending and dramatically reworking them all. It opens onto a space of commonality (likewise communality), a space interspersed and laden with affect.

Anonymity, therefore, has nothing indistinct or obscure about it. It is, on the contrary, the moment of greatest clarity that one could possibly expect: on the one hand, it indicates a primary bond *apropos* experience, a bond already in place, while on the other, it shows that there is no readymade collective which would neutralize and thus forget this experience by way of assimilating it. Anonymity is a flash of the false and living memory of a community that is constantly being reborn.

The spectators of Cindy Sherman's famous «Untitled Film Stills» dating from the late 1970s insisted on having seen «those movies». Of course, it was impossible to attribute them in any meaningful way, besides a viewer is not an art historian. The tremendous success of these photos lies in the fact that they were recognized by the so-called ordinary people. What Sherman managed to produce was a dreaming collective — a collective dreaming history itself, whose experience is strongly mediated by the movies. «A democracy of glamour» — this is how Laura Mulvey has defined this imaginary construct of the fifties: something being close and even stored in memories and at the same time endlessly remote, for the experience of time is itself from now on imagistic, cinematic. But again, this is not a pictured image. Rather, it is a crudely constructed representation which *gives way* to collective fantasizing. The image is forgotten in as much as *something else* attaches itself to its surface — this something, this invisible supplementation is precisely the way in which Sherman's pictures form a space of commonality. Such commonality, to be sure, is profoundly affective, for the image of *that time* is itself a shared experience of history.

The cruder the image, the better for our common dreams. A material surface is just the site of so many ruins. However, they are brought to bear on a greater, seamless whole, because each of those details, in its turn, has been touched and magnified by so many aspiring glances. What the viewer «sees», therefore, is

nothing other than this aura — a detail that has already been sublated, transfigured, suffused by the dreamworlds of others. (I am referring here to a term carefully examined by Susan Buck-Morss as well as to a phenomenon she has so originally analyzed precisely by putting it into a historical perspective.) In other words, instead of categorizing his or her historical experience, the viewer allows it to «float» in its pre-semantic openness and overabundance.

The same kind of exploration seems to have been carried out by my compatriot Boris Mikhailov. However, Mikhailov not so much plays on the cinematic-historical as he traces lines of continuity for Soviet experience or the experience of the Soviet, to be more accurate. I would take the liberty of summing up his work as follows. Experience never allows for a plenitude of meaning. While it is taking place, it lacks in meaning, it is meaningless, in fact. At best we can hope to focus on what Raymond Williams has so aptly called «structures of feeling», a form of sensibility that is still in the making. Needless to say that structures of feeling are short-lived. They may roughly indicate a decade or a generation. Also, they are quite diffuse. But what they do point out is a collectivity having its *emotional*, i.e., fantastic, phantasmatic stakes in the passing moment. This is exactly what is lost in the master narratives of history. Barthes, as we remember, was scandalized by the irretrievable loss of the «unknown» individual as well as of his or her emotion. His great book on photography is an affirmation of filial love. But no less can one be scandalized and saddened by the loss of whole collectives, whose only «objective» quality would consist in their shared affective being.

To return to Boris Mikhailov and his lifelong endeavor. What he has been trying to do is to translate this blank or omission — the emotional lives of the generations that are closest to us, of our fathers and grandfathers. What do we know about them? What will we store in our memories, especially if historical memory in my country was denied at one point as such? How can we hope to preserve the truth of «their» moment if we know very little about it, almost nothing at all? Again, I am not referring to a knowledge of facts and/or dates. I am talking of the experience of the Soviet with a special emphasis on both of these words. And if I have already briefly spoken of experience, let me now concentrate on the Soviet. The Soviet that Mikhailov is showing us — and here lies the greatest paradox of his photography — is in fact the *doubling* of representation and its visible signs (which are also signs of the Soviet: ethnographic details, culturally coded landscapes, etc.) with the invisible, an act which allows for this very reading to take place. Only the *punctum*, to use Barthes' term, or the implied photographic reference, has to do with an *a priori* existing collective. What is posited here, in other words, is a spectator who does

not stand in some sort of contemplative isolation (such is the paradigm of classical art). On the contrary, in order to «see», you must already be part of a dreaming collective. For these pictures, very much like Sherman's series, become truly visible through a shared affectivity that keeps resurfacing in them.

I am not talking of empathy. Contemporary works of art are not empathetic. Their stakes are much higher. They allow you to enter a space of commonality, which is the very condition of seeing and likewise recognition. And they do so in various ways. To return one last time to Boris Mikhailov. If the continuity of experience ever takes place (something I mentioned above), it is by setting against each other, i.e., juxtaposing or putting into play, two types of experience. The Soviet reaches plenitude in the post-Soviet, and, presumably, the opposite is true. It is by making both form a constellation, in the Benjaminian sense, that we can hope to uncover the meaning of this historical juncture. At a moment when our «own» past seems to be completely disowned — for what are we, bearers of a post-Soviet identity — can we hope to come closer to that other «omission» which is the life of our fathers.

The anonymity of the Soviet. In order for it to be discovered as such, in its non-alienating aspect, it has to be both hidden and shown. What is this «other» of the Soviet that transforms all visible signs crowded in a photograph into a historically meaningful image? I would tentatively call this «other» forces of the private. It is not just private life rendered visible in a captured moment, be it swimming, celebrating, picking mushrooms and the like. It is that which never enters visibility, but which seems to blast wide open, to decode all public (but also private) spaces in unprecedented ways. The thrust of life itself, if you will, or that primary distinction — forces of the private *versus* substance and representation — that accounts for visibility. Such forces work their way through and across existing social forms and definitions. They contextualize our vision of the Soviet in a very special way. It is by imagining or rather *fantasizing* their existence, something prompted by the changing nature of the Photo, that we succeed in recognizing and acknowledging «that» moment today.

And we do so by switching on to «them», by creating some sort of a circuit. «We» and «they» are interchangeable. Or rather «we» and «they» form the only possible continuity of history, a history yet to be written. Which is not to say that this history *will* be written. It is unwritten precisely in as much as it avoids closure by speaking for and in the name of an indeterminate collective — the anonymous community. Yet, this possibility is itself historical. It opens up in a time of so many devastating ends and endings and is thus a promise. Something is still promised to us.

In conclusion let me briefly and, therefore, somewhat irresponsibly sketch

out other instances of a thinking of anonymity, at least of a thinking that contains this potential. In a book which by the standards of our time is old, but not outdated — I am referring to the *Différend* published in 1983 and to a subsequent study *L'enthousiasme* (1986) — Jean- François Lyotard examines Kant's «critique» of history. He is specifically interested in the strange status of what Kant calls *Begebenheit* and what is translated as «sign of history». Kant's task, it should be explained, is to answer the question (against the Faculty of Law, and there is indeed an ongoing conflict) whether it can be affirmed that the human race is constantly progressing toward the better. The requested demonstration is complicated by the fact that neither progress, nor the human race, being objects of Ideas, can be presented directly, which is only aggravated by the phrase itself having an explicit bearing on the future. Moving away from any intuitive given (*Gegebene*), Kant comes up with his most intriguing concept of *Begebenheit*, an event or «act of delivering itself which would also be an act of deliverance, a *deal* [*une donne*]» (the Crakow manuscript calls it *Ereignis*). This event would merely indicate and not prove that humanity is capable of being both cause and author of its progress. Moreover, the *Begebenheit* must point to a cause such that the occurrence of its effects remains undetermined with respect to time. Being on the side of freedom, it may therefore intervene at any time in the succession of events.

I will hasten at this point just to show where and how exactly Kant comes up with his answer to the problem. He does find an index, a *Begebenheit* of his time, which for him, predictably enough, is the French Revolution. However, he makes a necessary and exciting detour. For the *Begebenheit*, strictly speaking, is neither momentous deed nor occurrence, but «the mode of thinking (*Denkungsart*) of the spectators which betrays itself publicly in [the] game of great upheavals...». This «mode of thinking» is simultaneously universal (albeit not lacking in partiality) and moral (at least in its predisposition), in a word, progress itself. As for the French Revolution, whose outcome remains unknown, it «nonetheless finds in the hearts of all spectators <...> a wishful *participation* that borders closely on enthusiasm, the very expression of which is fraught with danger»; this sympathy, however, springs from nothing other than the moral predisposition of the human race.

Lyotard, a profound scholar of Kant and the sublime, immediately stops to analyze this enthusiasm which is expressed by so many «disinterested» national spectators. For him it is a «modality of the feeling of the sublime», in fact extreme and paradoxical: an abstract presentation that presents what is beyond the presentable («presentation of the Infinite»). Bordering on dementia, itself an *Affekt* (an extremely painful joy), enthusiasm is condemnable as pathological

from the point of view of ethics, yet aesthetically it is sublime, because, says Kant, «it is a tension of forces produced by Ideas, which give an impulse to the mind that operates far more powerfully and lastingly than the impulse arising from sensible representations».

Now, the *Begebenheit*, or sign of history, continues Lyotard, can be understandably found on the side of audiences watching great historical upheavals: first, revolutions themselves are like spectacles of nature, they are formless and thus account for an experience of the sublime; second, the spectators, as opposed to direct participants, are not empirically implicated and therefore, so to say, corrupt. However, being in the «theater hall» is an unprecedented privilege. For the feeling of the sublime experienced by the spectators spreads out toward «all the national stages», in other words, is potentially universal. This universality, as Lyotard goes on to show, is of a very special nature, for, quite unlike cognitive phrases, the feeling of the sublime «*judges without a rule*» (italics added). Its *a priori* is not a rule universally recognized, but one that *awaits* its own universality. Universality in abeyance, in suspense (*universalité en souffrance*), a *promise* of universality, which necessarily brings us to *sensus communis*. Characteristic of the aesthetic judgment, this common or communal sense is an «indeterminate norm» in that it does not guarantee that «everyone *will* agree to my judgment...». But, as a faculty of judgment, it does take account of the «mode of representation of all other men». To finish the argument, enthusiasm as a probative *Begebenheit* (and also a pure aesthetic feeling) calls upon a consensus which ends up being nothing other than «a sentimental anticipation of the republic» (in the form of a *de jure* undetermined *sensus*).

Here I will stop. I will only point to the one important consequence that follows. The universality invoked by the sublime (as well as by the beautiful), concludes Lyotard, is merely an Idea of community, for which no proof, that is, no direct presentation, exists or will ever be found. What there does exist, however, is a bond, a bond of «communicability» between two parties to a conflicting phrase, and this bond retains «the status of a feeling». Communicability, one might say, is a way of «logging onto» the phrase of taste and thus of informing it with varying degrees of heterogeneity. For Lyotard *sensus communis* (in aesthetics) signifies an «*appeal to community*» (italics added) which is carried out *a priori* and judged without any rule of direct presentation. What is *a priori* shared is «a feeling».

Of course, it is no discovery that Kant opens up a space for a thinking of community. But thinking Kant according to this exigency is quite another matter. I would claim that this very «retrospection» is a sign of change — if not a

Begebenheit in the proper sense, then at least something that emerges from within contemporaneity and that tends to be associated with the present-day «condition». There is much to discuss inside as well as beyond the Kantian framework. Let us simply bear in mind the following. Community is never there, that is, it is not objectifiable. Not only does it remain unrepresentable, but it cannot be, properly speaking, achieved — even the French Revolution is meaningful to the extent to which it is *anticipatory* of the republic. (Community, let me note in passing, is on the side of that eventuality which is dispersed in time: Kant's *Begebenheit* is what he explicitly calls «*signum rememorativum, demonstrativum, prognosticon*», a sign recalling, showing, and anticipating all at once.) Yet, there must be something that allows for a discourse of the community, even though community itself cannot but fail. (And, one must add, it is always failed — always on the edge of language, always indicating an «other» space, always, in a word, anonymous.) We must be able to deliver its message and its promise. For Kant, as Lyotard convincingly shows, the problem is resolved by the affective paradox of the sublime. A feeling is shared about a formless something that alludes to the beyond of experience, yet the feeling itself constitutes an «as-if presentation» (be it of the Idea of civil society or that of morality), and it emerges right there where the Idea cannot be presented, i.e., in experience. (Of course, Kant's understanding of experience is significantly different from what was said about it earlier above. Rather, the *Begebenheit* itself would be synonymous to that experience.)

So let me emphatically repeat that community calls for translation. And it keeps producing its «as-if presentations» in so many various ways. I have chosen to speak of photography and the virtual affective collectives that it brings into being, which, of course, is just another name for anonymity. But anonymity is not timeless, to be sure. Rather, it is a way of approaching the post-Soviet, being an image of that experience (its «as-if presentation») and perhaps also a sign. But in the same fashion anonymity indicates the emergence of a new subjectivity in our not so divided world, and it is the task of the scholar to formulate its definition.

SELECT BIBLIOGRAPHY:

Agamben, Giorgio. Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive. Trans. D. Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999.

Barthes, Roland. Camera Lucida. Reflections on Photography. Trans. R. Howard. New York: Hill & Wang, 1981.

Bataille, George. Theory of Religion. Trans. R. Hurley. New York: Zone Books, 1992 [1989].

Benjamin, Walter. Theses on the Philosophy of History. — In: *Idem.* Illuminations. Essays and Reflections. Ed., with an Introd. by H. Arendt. Trans. H. Zohn. New York: Schocken Books, 1968, pp. 253–264.

Blanchot, Maurice. The Unavowable Community. Trans. P. Joris. Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988.

Buck-Morss, Susan. Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

Jameson, Fredric. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London & New York: Verso, 1991.

Kant, Immanuel. On History. Ed., with an Introd. by L. W. Beck. Trans. L. W. Beck, R. E. Anchor, E. L. Fackenheim. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1963.

Lyotard, Jean-François. The Differend. Phrases in Dispute. Trans. G. Van Den Abbeele. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Lyotard, Jean-François. L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire. P.: Galilée, 1986.

Mulvey, Laura. A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. — In: *New Left Review*, 1991 (July/August), № 188, pp. 136–150.

Nancy, Jean-Luc. The Inoperative Community. Ed. P. Connor. Trans. P. Connor et al. Forew. by Ch. Fynsk. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Petrovskaya, Yelena. Antifotografiya. Moskva: Tri kvadrata, 2003.

Williams, Raymond. Marxism and Literature. Oxford & New York: Oxford University Press, 1977.

Образ: аполитичное в политике

Образ в его современном понимании тесно связан с проблемой кризиса — или, мягче, границы — представления. Там, где речь заходит об образе (А. Бергсон, З. Фрейд и др.), там наблюдается отказ от субъект-объектной логики постижения явлений самого разнообразного порядка. Взамен утверждается такое понимание, при котором становится возможным говорить о мире не с точки зрения его подчиненности рационализирующей установке мышления, а, напротив, с точки зрения вторжения этого мира в самую ткань нашего существования, то есть с точки зрения безусловного приоритета внешнего. Образ выражает концептуальную попытку зафиксировать те отпечатки, или следы, которые мир — до любой возможной объективации этого взаимодействия — неустанно оставляет в нас.

Этим, безусловно, выражается бессубъектная позиция. Скажем проще: не субъект является «автором» своих представлений-образов (что вполне вписывается в логику классической познавательной модели), но скорее образы формируют субъект — или, по крайней мере, являются условием его появления. Если субъект-объектное познание предполагает создание множества фигур (читай объективаций), то образ остается в поле невидимости. Но это не означает, что он скрыт под некоей толщей и его предстоит оттуда извлечь. Вывести образ в свет дня — это не провести герменевтическую процедуру, связанную с проникновением в глубину некоего скрытого смысла и его наглядным предъявлением. Скорее, это обнаружение тех необходимых связей, которые возвращают нас к ритмам самого мира и их пульсации в нас. Говоря о мире, мы фактически исходим из посылки изначальной связанности живущих в нем людей. Еще Кант показал, что презумпцией существования отдельного человека является существование других: так, способность суждения выводится им из «общего чувства» (напомним, что эта способность «в своей рефлексии мысленно (a priori) принимает во внимание способ представления каждого другого»^[67]).

Поэтому закономерно сделать следующий шаг: образ, в отличие от представления, существует только как множественный, то есть изначально встроенный в некоторый образный поток. Сегодня об этом говорят в основном в терминах коммуникации. Важно отметить, что в этом случае подразумевается не линейная схема передачи и получения сообщения,

которая вполне коррелирует с субъект-объектной логикой, но такое движение потоков образов, которое является определяющим для современной формы субъективности. Ею, как мы знаем, выступает собственно «множество» (в более уничижительной версии — «толпа»), а это наиболее заметная из новейших попыток концептуализировать те социальные силы (в ницшеовско-делёзианском смысле этого слова), которые сегодня все активнее заявляют о себе.

Итак, мы исходим из того, что образ является способом связи — если угодно, коммуникации — «множества». При этом необходимо подчеркнуть, что само «множество» по-новому устанавливает диалектическое отношение между единым и многим. Как показывают современные теоретики, единое (единство) — это более не конечная цель, к которой мы должны всеми силами стремиться. Прежде, когда существовавшим полагался «народ» (в отличие от теперешнего «множества»), объединяющим фактором выступало либо государство, либо суверен. Но теперь единство — «более не *обещание*, а *допущение*»^[68], то есть единство (культуры, языка, литературы, нации и государства) можно считать в значительной степени достигнутым. С этой точки зрения индивидуация — обретение нами нашей единичности как индивидуальных (обособленных) существ — происходит лишь на почве множества, то есть в рамках существующего коллектива. Более того, это он, коллектив, является сегодня индивидуализацией всеобщности или разделяемого опыта. Таким образом, отношение между единым и многим приобретает новые черты.

Сказав все это, обратимся к нашей теме, а именно к аполитичному в политике. Прежде всего определимся с понятиями, включая только что прозвучавшие. Нам представляется, что имеет смысл придерживаться различия между «политикой» и «политическим», которое используется в политической теории и политических науках. О его происхождении, собственно, нетрудно догадаться. «Политика» — это область реальной эмпирии, то есть взаимодействия сил и интересов, тогда как «политическое» указывает на иное измерение самой политики, или же на то, что можно посчитать конститутивным для игры наличных, как правило противоборствующих друг с другом, сил. Иными словами, «политическое» — это то, что указывает либо на «символическое установление» самого общества^[69] (согласие или конфликт, которые положены в его основу), либо на некоторое онтологическое измерение человеческой совместности, которое «предшествует» любым ее конкретным проявлениям, политическим прежде всего.

Развивая это второе понимание, попробуем в общих чертах восстановить логику одного из самых заметных философов совместности Жан-Люка Нанси. Для него политическое — это место самого сообщества, иными словами, специфической формы существования или такого бытия-вместе, которое дает возможность быть-самому. Наше появление в мире и определяется подобным «вместе», причем это измерение никак не добавляется к измерению «быть-самому»; скорее можно говорить о соизначальности и коэкстенсивности обоих измерений. Но «вместе» не есть некая субстанция, которая подлежит отдельным «индивидам». Имеется в виду, что «самость» существует и присваивается только через так называемое выставление, или экспозицию; эта экспозиция обращена к самому «вместе» и является совместной, то есть изначально разделяемой. Даже «я» в своей «яйности» — в своем отличии и изолированности от других — не может избежать такого выставления вовне. Одним словом, только совместное бытие делает возможным бытие уже как нечто отделенное.

Экспозиция (выставление) означает, что даже самое сокровенное внутреннее всегда повернуто к внешнему, всегда (рас)положено вовне. Собственное существование является таковым лишь постольку, поскольку оно раскрыто навстречу другому. Так, «мое» лицо всегда показано другим, то есть оно всегда обращено к ним и никогда ко мне самому. Западная традиция всегда это знала — знала этот избыток по отношению к тому, что определяется просто как «жизнь» и даже «жизнь вместе» в чисто социальном отношении: Аристотель размышляет о благой жизни, и благо не сводится ни к удобству, ни к обладанию чем-то. Это то, что отличает человека^[70], например, когда соучаствуют в логосе. Иными словами, это то (в том числе и в логосе), чья единственная ценность состоит в способности быть выставленным, или разделяемым.

Однако та же самая традиция развивалась так, что стала составлять программы для реализации сообщества уже как некоторой сущности. Ни показ, ни разделение не имеют сущности, а предлагавшиеся политические программы полностью себя исчерпали. Это положение дел часто определяется формулой «конец идеологии». Как бы то ни было, победила одна программа, а именно демократическая. Так из поля зрения уходит и сообщество как таковое, и политическое как место его выставления.

Для Нанси попытки мыслить сообщество в качестве сущности знаменуют конец политического. Разделяемое существование — это то, что сопротивляется поглощению общей субстанцией. Быть-вместе не означает сливаться воедино, как это имеет место в религиозной или политической

общности или в случае некоей высшей идентичности, которую уже не разомкнешь (будь то «родина», «родная почва или кровь», «нация» или же само «человечество»). Быть-вместе означает, напротив, неимение подобной идентичности в какой бы то ни было форме и соучастие в этом «отсутствии идентичности»^[71]. На языке философии это называется конечностью, а конечность и есть то, что образует сообщество.

Мы не станем останавливаться подробно на положении о том, что в сообществе разделяется опыт смерти другого, еще точнее — других. Ограничимся утверждением, что сообщество видит в своих членах не метафизические субъекты, но конечные существа, от которых их собственная смерть неотчуждаема. Говоря феноменологически, конечность всегда со-является, то есть она выставляет и являет себя только совместно с другой. Сосредоточимся теперь на том, что сообщество создается за счет вычитания, или изымания, чего-то: этим чем-то является то, что Нанси называет «работой». Работу можно понимать как воплощенную бесконечную идентичность («народа», «нации», «судьбы», «родовой сущности» и т. п.). Это то, что явным образом находится на стороне всех политических программ, выступая так или иначе конечным продуктом (работы сообщества или же самого сообщества в качестве работы). Но сообщество есть в точности то, что не делает работы и не формируется ею. Дело в том, что в работе исчезает то «вместе» или та совместность, которыми и характеризуется сообщество. Взамен утверждается нечто единое и субстанциальное (это может быть тело, душа, отечество, вождь и т. д.; заметим, что работа затрагивает и внутреннее измерение субъекта). Сообщество создается тем, что от него уходит, отступает, отдалается, а это есть не что иное, как его работа^[72]. «Неработающее сообщество» — так называется книга Нанси.

Для того чтобы пояснить сказанное, приведем музыкальный пример. Итальянский неомарксист Паоло Вирно, описывая изменившийся характер производства в современных условиях, разрабатывает понятие виртуозности. Выберем то из его рассуждений, что поможет нам разобраться с работой. Заметим, что это вновь возвращает нас к «множеству», только теперь уже в качестве участника глобального трудового процесса. Для Вирно «виртуозность» связана с исполнением и его особыми свойствами^[73]. Виртуозом может быть пианист, создающий запоминающуюся интерпретацию Шуберта, искусный танцор, оратор, обладающий даром убеждения, преподаватель, который не надоедает студентам, священник, произносящий увлекательную проповедь.

Что же характерно для всех этих виртуозных «исполнителей»? Во-первых, их деятельность самодостаточна в том смысле, что она не создает «готовый продукт», или объект, который продолжал бы существовать после самого исполнения. Во-вторых, исполнительство — это род деятельности, предполагающий присутствие других, иначе говоря — аудитории.

Вирно находит подтверждение своим мыслям в «Никомаховой этике» Аристотеля. Там проводится различие между «пойэзисом» (творчеством, трудом, работой) и «праксисом» (поступком, политическим действием). Если работа, как мы бы сказали, приводит к созданию продукта, который отделяется от его сотворившего действия, то в случае «праксиса» цель поступка обнаруживается в нем самом: «Цель творчества отлична от него [самого], а цель поступка, видимо, нет, ибо здесь целью является само благо-получение в поступке»^[74]. К этому остается добавить, что и всякое политическое действие Вирно квалифицирует как «виртуозное»: оно случайно, не предполагает создания «готового продукта» и требует сиюминутного и неизбежного присутствия других^[75].

Попытаемся теперь свести вместе прозвучавшие ранее мотивы. Очевидно, что политику — сферу действия конкретных институтов и приложения политических программ — можно связать с работой, ориентированной на конечный продукт, даже если таковой остается не вполне осязаемым (как, например, поиск объединяющей «национальной идеи»). Притязания политики всегда тотальны, чтобы не сказать тоталитарны. С другой стороны, политическое — это область «виртуозности», если под последней понимать всегда и необходимо обращенное к другим и разделяемое ими политическое действие (хотя бы называемое просто поступком). Здесь, впрочем, важно избежать аналогии с аудиторией в том смысле, что, занимая выделенное место, исполнитель ей как будто противостоит. В случае политического действия, в частности протеста, мы имеем дело с тем, что должно проявить себя публично, причем буквально через соприкосновение многих тел. (Заметим, что логика множественных «тел» принципиально отлична от логики, отталкивающейся от «индивидов».)

Нанси и Лаку-Лабарт исходят из того, что сегодня мы переживаем отступление (*retrait*) политического. Это нетрудно вывести из представления о сообществе, сама мысль о котором оказалась извращенной. Можно сказать, что это «благая жизнь», или тот избыток человеческого, то туманное «благо», которое от нас отступило, но чье отступление, тем не менее, не перестает высвобождать, «выговаривать»

вопрос о политическом. Вопрос о политическом, если говорить предельно коротко, — это вопрос о некоей «архе-социальности», то есть обязательно об отношении к другому, а также об этом другом^[76]. Важно понять, что само это «отступление» позволяет вновь отследить ставки политического, ибо не исключено, что того, что отстывает, ретируется, уходит, никогда и не существовало (представление о полисе и республике у Арндт, о монархе у Гегеля и тому подобное как выражение крайнего стремления к тому, что не имело места и чье «будущее» место остается поэтому столь загадочным и неприсваиваемым)^[77].

События ушедшего года, надо думать, актуализируют саму мысль о политическом. Мы имеем в виду того «человека года», который появился на обложке журнала «Тайм» и который представляет собой собирательный образ людей, протестовавших по всему миру на протяжении 2011 года и реально его изменивших. Не стала в этом отношении исключением и Москва. Для того чтобы связать три темы — образ, представление и действие, — обратимся напоследок к одному из лозунгов, который громко прозвучал после событий на Болотной площади и был впоследствии признан одним из самых популярных. Мы имеем в виду лозунг «Вы нас даже не представляете». Его автором является молодой петербургский филолог и поэт Павел Арсеньев. Впрочем, как это обычно случается с высказыванием, которое является выражением некоего преобладающего эмоционального тона ощущений, об этом авторстве мало кто знает и помнит. Между тем в этом лозунге сосредоточен нерв тех проблем, которые мы и пытались обсуждать.

Прежде всего, что означают эти слова? Первое и явное значение — это кризис представительства, представительной модели демократии; вполне законным образом лозунг можно переформулировать так: «Вы не являетесь нашими представителями». Как поясняет Арсеньев в своем интервью Радио Свобода, это прямое обращение к парламентским партиям, готовым узурпировать протест, но, можно сказать, и ко всем тем, кто управляет страной от имени нижестоящих^[78]. Одновременно, в этом же значении или как бы поверх него, угадывается значение другое: «Вы не представляете, на что мы способны». По мысли того же Арсеньева, за этим скрывается идея самоуправления, или прямой демократии^[79]. Если эта референция остается неочевидной на уровне высказывания, взятого самого по себе, то контекст уличных протестов расставляет все по местам: вы не представляете, к чему могут привести (и приводят) наши общие действия.

Из второго толкования мы можем вычитать также и дополнительный

смысл, не совершая при этом насилия: нас нет в вашей системе представлений, идеологических в первую очередь, иначе говоря, мы, выражающие свой протест посредством занятия городских площадей и улиц, из этой системы по определению исключены. Можно утверждать, что это столкновение политики и политического, идеологии в качестве системы представлений и действия, которое не только дестабилизирует саму эту систему, но и вообще оказывается за рамками представления как такового и логики, связанной с ним. А это наводит на мысль, что одним из проявлений современного «множества» является именно действие, тогда как сцена представления — вся совокупность фигураций, не исключая политическое представительство, — ему открытым образом противоречит.

К этому следует добавить, пожалуй, единственную вещь. Действие, необходимо коллективное, подводит само мышление к неизбежному пределу. В самом деле, что такое совместное действие, как не такое «пространство появления» — и проявления — сразу многих тел, которое, по мысли Дж. Батлер, не исчерпывается ни речевой парадигмой, ни собственно мышлением^[80]? В этом пространстве тела соприкасаются, движутся вместе, вместе останавливаются, жестикулируют, замирают, обнаруживая свою изначальную связанность, или социальность. Здесь еще нет политики, зато есть обещание сообщества, вернее, ощущение того, что силы сопротивления не будут присвоены ею.

II

Сюзан Сонтаг: боль как отношение^[*]

В 2003 году Сюзан Сонтаг опубликовала одну из своих последних книг. Эта небольшая работа с труднопереводимым названием («Regarding the Pain of Others» разом означает «Глядя на чужую боль» и «Имея отношение к чужой боли») была воспринята как продолжение и отчасти пересмотр ряда положений ее знаменитого сборника эссе о фотографии («On Photography», 1977). Казалось, что теперь об этом будет сказано новое слово — после двадцатипятилетнего перерыва и учитывая «исход» фотографии как технического средства. Те, кто был настроен именно так, испытали разочарование. Никакой новой истины о фотографии книга Сонтаг не несет, более того, ее автор как будто даже и не очень интересуется своим предметом (несмотря на то, что отсылки к конкретным фото и их описания повсеместны). Фотография оказывается поводом для разговора о другом, а именно о человеческом страдании. О нем и пытается размышлять Сонтаг, но таким образом, чтобы это размышление было в принципе возможным: взгляд на чужую боль располагается в точке, где мы одновременно «видим» и «не видим», где зрелище боли (а его и поставляют фотографии) — повод для занятия этической позиции.

О границах фотографии — будь то технические параметры регистрирующих устройств, историчность вкладываемых в фото значений или, наконец, функция фотографии в консюмеристской культуре — Сонтаг знала всегда. Утверждение о конце фотографии не вызвало бы, наверное, у нее удивления. Недоумение — пожалуй, да и то лишь потому, что она критически относилась к идеологическим модам, а утверждение о том, что фотография уходит как общественная практика и остается уже как «послефотография» (испытывав давление со стороны других способов производства и обращения образов, за которыми угадывается новый контур мира в целом), каким бы справедливым оно ни было по сути, явно отдает принятой сегодня оценкой положения вещей. Для Сонтаг фотография была неотделима от современности; собственно, она и сформировала пресловутый «современный» взгляд. (Этот взгляд Сонтаг не без иронии называла сюрреалистическим: фотография, создавая идеальный дубликат реальности, реальность «второго порядка»^[82], фрагментирует ее, расслаивает. Удел современного человека состоит в том, чтобы коллекционировать эти новые фрагменты выведенной из потока времени реальности.) Конец фотографии, если уж придерживаться данной формулы,

Сонтаг понимала как способы использования фотографии (uses), или как интерпретацию, полностью зависимую от контекста, — как соотношение слова и образа в их социально-исторической динамике. Конкретное содержание со временем уступает место содержанию абстрактному, неповторимое страдание становится в лучшем случае его эмблемой или, как она заметила бы позже, страданием «как таковым»^[83]. Сонтаг приводила завораживающий пример фотографии Че Гевары, ставшей достоянием мировой прессы в 1967 году: именно потому, что фотография мертвого партизана была мгновенно опознана по канонам красоты (в ней, согласно Джону Бергеру, содержалось формально-композиционное сходство с полотнами Мантеньи и Рембрандта) и, стало быть, оказалась деполитизированной, она могла претендовать на «память», то есть на бессмертие. Но в этом бессмертии навсегда стирался след реальных исторических событий^[84].

Сонтаг знала: как средство фотография нейтральна, и даже исходящая от нее «агрессия»^[85] — фотография учит видеть мир дискретно, властно, превращая видимое в потребляемый объект, — не имманентное ей свойство, пусть и связываемое с нею, а всего лишь отражение некоторых форм опыта и тех деформаций, что сопровождают жизнь в консюмеристском мире^[86].

Итак, помня о границах фотографии, Сонтаг с ее помощью критикует ту реальность, чьим шифром она выступает. Но она испытывает потребность вернуться к фотографии снова, и это будет уже другая фотография. Не в том смысле, что поменялось ее значение или появились невиданные ранее изображения (хотя отчасти случилось и то и другое). Поздняя книга о фотографии — это скорее разметка иной территории — территории этической; главной проблемой для Сонтаг становится чужая боль.

Отправная точка размышлений — то сообщество, то «мы», которому адресованы шокирующие фотографии невинных жертв военных действий. «Мы», распадающееся на неоднородное единство, собираемое снова вместе в запоздалом ответе Вирджинии Вульф на вопрос известного английского юриста: «Как, на Ваш взгляд, мы должны предотвратить войну?» У Вульф женщины, рассматривающие фотографии ужасов войны, — совсем не то же, что мужчины, страстно увлеченные своей мужской игрой, однакгендерно распавшееся «мы» восстанавливается в обобщающей фигуре людей «доброй воли». Нет единого «мы» в случае субъекта, созерцающего боль других, — с этого и начинается Сонтаг.

Но «мы» — это не только проблематичность полагаемого единства, но

и сама невозможность. Чтобы убедиться в этом, надо пройти путь, предлагаемый Сонтаг, путь, которым становится чтение ее последней книги. Только «испытав» многие конкретные примеры (причем наиболее убедительные парадоксальным образом принадлежат истории искусства), Сонтаг подходит к необходимой кульминации: описанию не фотографии, а «антитезы документа»^[87] — фотоработы Джеффа Уолла «Мертвые войска говорят (Видение после засады, в которую попал патруль Красной Армии около Мокора, Афганистан, зима 1986 г.)»^[88] (1992). Все, что Уолл может предложить, — это портрет жестокостей войны, как они предстают воображению того, кто узнает о ней из репортажей. Тринадцать мертвых русских солдат, разбросанных по залитому кровью холму, ведут оживленный разговор. Их смертельные раны не просто им не мешают, а, напротив, становятся гротескным элементом такого запредельного общения: так, один из них игриво помахивает перед собой куском отделившейся плоти. Ни красная мозговая масса, струящаяся пеной по лицу, ни открытые черепа, ни обрубки рук и ног, ни зияющие полостные раны не являются помехой в разговоре, который очевидным образом ведется без всякого к нам отношения. Ни один солдат не смотрит в сторону зрителя. И ни один не вызывает ужаса: группа военных показательно разбавлена афганцами, увлеченными сбором трофеев.

Сонтаг уделяет этому описанию так много внимания, чтобы подчеркнуть одно: «Этим мертвым в высшей степени безразличны живые: те, кто отнял их жизни, свидетели — и мы»^[89]. Потому что «мы» — и здесь «мы» принимает вид фигуры исключения: это все те, кто никогда не испытывал ничего подобного, — не понимаем. Не схватываем. Не можем себе представить, насколько кошмарна война и сколь обыденной она становится. «Не понимаем и не представляем»^[90]. И это то упрямое чувство, которое испытывает каждый солдат и журналист, каждый гуманитарный работник и независимый наблюдатель, побывавший под огнем и избежавший смерти — в отличие от тех, что находились рядом^[91].

«Мы» отделены от страдания непроходимой стеной. Такой вывод напрашивается сам собою. И это гораздо серьезнее, чем притупляющаяся способность воспринимать изображение. В этом, на наш взгляд, и заключается принципиальная разница двух связанных с фото проектов. В книге «О фотографии» Сонтаг обсуждает возрастающий шоковый порог воспринимаемой зрителем боли: шок вызывает только новое, повтор же шокирующих образов приводит к чувственной анестезии, вызывая привыкание, эмоциональную отрешенность^[92]. А вот в более позднем

сочинении она отказывается от подобной вертикали — дело вовсе не в том, чтобы «замерять» (регистрировать) чувствительность, поддерживая ее в постоянно мобилизованном состоянии. (Во всем этом нам слышатся отголоски по крайней мере Э. Юнгера, В. Бенямина и З. Фрейда: возрастающий болевой порог современных обществ, но также и «опыт», атакующий щит сознания и прорывающий его.) Для Сонтаг речь теперь идет о другом — о работе сознания, «морального сознания»^[93].

Обращение к моральному сознанию не следует понимать как род морализаторства. И книгу «Regarding the Pain of Others» (к трактровке ее названия мы еще вернемся) не следует читать как напутственное — и даже прощальное — *moralité*. Все обстоит намного сложнее. Напомним, что в центре внимания Сонтаг — не фотография, а боль.

В каком отношении находится человек — зритель, свидетель, любой, кого это не затрагивает напрямую, — к боли других? Обращает на себя внимание решительность, с которой Сонтаг отвергает *психологическое отношение* к боли. Реакция на боль не должна быть прямой прежде всего потому, что всякая «прямая» реакция социально опосредована. Хотя и в более узком контексте, Сонтаг последовательно дезавуирует три типа психологического отношения к боли: сострадание, сентиментальность и сочувствие. Сострадание является «неустойчивой эмоцией», которая «угасает», если остается не переведенной в действие^[94]. Сентиментальность, со своей стороны, «полностью совместима со вкусом к жестокости и даже хуже». Наконец, симпатия — лишь еще одна мистификация отношений с властью, в которых мы находимся всегда: она создает ощущение непричастности к тому, что причиняет страдание, «провозглашает нашу невинность, а также наше бессилие»^[95]. Вместо этого Сонтаг предлагает «рефлексию» — критический анализ того, как наши привилегии располагаются на той же самой «карте», что и чужие страдания, и могут оказаться с ними связанными, причем весьма неприглядно. Образы (фотографические и не только) служат «первым проблеском» в решении этой задачи^[96].

Уже в 1963 году, рецензируя сборник избранных статей Симоны Вейль, Сонтаг попыталась сформулировать, что значит для «буржуазно-либеральной цивилизации» (еще одно «мы») образцовое страдание — страдание писателей, к которым сегодня только и прислушиваются. Оказывается (и пример Вейль — наиболее яркое тому подтверждение), что «истины, которые мы уважаем, рождены испытанием (*affliction*)». Более того, мы измеряем истину постольку, поскольку «она стоила писателю

страдания», а отнюдь не по меркам объективной истины, которой могли бы соответствовать слова, произнесенные писателем. «Каждая из наших истин должна иметь мученика»^[97]. Возможно, продолжает Сонтаг, мы живем в эпоху, требующую не столько истины, сколько углубленного чувства реальности, расширения (способности) воображения. Как бы то ни было, но страдание выступает здесь *необъективной мерой истины*, причем в самой этой «необъективности» нет ничего, что подрывало бы истину или ее умаляло.

За этим следует еще один шаг. Поскольку в нездоровье писателей «болезненной оригинальности» заключена их убедительность и трезвость, мы читаем их «из-за примера их *серьезности*, из-за их открытой готовности принести себя в жертву ради своих истин и — только отчасти — ради своих „взглядов“» (курсив мой. — Е.П.)^[98]. «Необъективные» истины не только имеют более высокий статус, чем взгляды, но и находятся на стороне присутствующей в мире «тайны», а тайна и есть то самое, что «твердое обладание истиной, объективной истиной, как раз отрицает»^[99]. Любящий жизнь вряд ли последует примеру Вейль в том, что касается мученичества. Однако, делает существенную оговорку Сонтаг, мы любим не только жизнь, но и «серьезность» (*seriousness*), следовательно, пример Вейль нас обязательно тронет и научит^[100].

Задержимся на слове «серьезность». Серьезность, как ее понимает Сонтаг, — не состояние ума и не оценочная категория, противопоставляемая, скажем, легкомыслию. Скорее, это и есть мера истины как испытания. В одном из своих интервью Сонтаг заметит, что у человека есть обязанности, связанные с его человечностью, одна из которых — страдать^[101]. (Правда, здесь серьезность связывается с человеческой глубиной — с большей способностью чувствовать, сострадать и т. п.; нам же хотелось бы удержаться от такой психологической редукции, сохранив за словом «серьезность» намечаемое самой же Сонтаг концептуальное истолкование.) Истина, страдание, серьезность — эти три взаимосвязанные категории объединены этически. Если попытаться сформулировать максиму, которая вытекает из рассуждений Сонтаг, то она, наверное, прозвучала бы так: *быть серьезным, чтобы сообщить о страдании*. Без серьезности страдание останется неузнанным и незамеченным, оно не сможет стать той «истиной», которая одна и является знаком сообщаемости того, что сообщению не подлежит. И если мы отделены от страдания непроходимой стеной, то, по-видимому, все же существует способ оказаться по другую сторону последней: становиться

(или быть) серьезным.

Нетрудно понять, что именно «серьезность» и является синонимом «рефлексии» как того отношения, которое только и может связывать нас со страданием — нас, для кого оно остается не более чем представлением. Но вчитаемся еще раз в название книги Сонтаг «Regarding the Pain of Others». Что теперь мы видим в этом «regarding», которое содержит в себе одновременно и «взгляд», и «отношение»? «Взгляд» — знак восприятия на расстоянии, однако «иметь отношение» уже означает преодолевать дистанцию, но по касательной или, если угодно, посредством круга общения. «Иметь отношение» — не страдать и сострадать, но быть *охватываемым* болью других, составлять окружность этой боли. Не воспринимать чужую боль «как свою», но быть в состоянии одновременно «видеть» и «не видеть»: ускользать от разделяющего «мы», только чтобы образовывать «мы» каждый раз заново, периферийно — каждым новым усилием серьезности. Страдание неповторимо, и так же сингулярна общность тех, кто вступает с ним в отношение.

Итак, серьезность — это соучастие без сострадания. Важно понять характер этого особого отношения к боли, которое, если воспользоваться языком современной философии, является невозможным отношением, или отношением без отношения. Фактически Сонтаг постулирует разрыв, прерывность отношения, когда отрицает психологические — «естественные» — способы восприятия боли. «Естественный» взгляд на боль приводит к стиранию этой боли. А вот отношение, поддерживающее себя только как прерывное, как отношение, возможное в силу *отсутствия* (или невозможности) отношения, позволяет, напротив, ее удержать.

Еще один момент, связанный с болью, состоит в том, что она анонимна. Это видно уже на уровне изображения. Сонтаг приводит слова Вульф из ее антивоенной книги «Три гиней» (1938): «Утренняя подборка [фотографий, которые осажденное испанское правительство рассылало дважды в неделю зимой 1936–1937 года] содержит фотографию того, что могло бы быть телом мужчины — или женщины; оно настолько изуродовано, что, с другой стороны, могло бы быть телом свиньи»^[102]. Такое изображение безусловно находится по ту сторону всякой боли. Однако ясно и другое: каких бы страдающих людей мы ни видели на фотографиях, они остаются для нас совершенно чужими — лишенными имени, рода, обстоятельств жизни и часто страны. Они остаются просто людьми, погруженными в страдание.

Но есть и другое измерение этой анонимности. Боль стирает индивидуальность, боль — аффект, создающий небывалые сообщества. Это

и в самом деле своеобразные антисообщества, появившиеся в XX веке, когда страдание и боль оказались возведенными в ранг государственной (био)политики, а массы страдающих лишились права даже на смерть. Что-то случилось с самой болью, что требует нового к ней отношения: дело не только в ее разросшихся масштабах или беспрецедентном характере, но и в том, что она выступает структурным элементом современных развитых обществ. Сонтаг, следившая за развитием войны США в Ираке, не могла оставить это без внимания.

И тем не менее факт остается фактом: мы смотрим на чужую боль, испытывая шок и стыд в одно и то же время. Само разглядывание оказывается непристойным, как непристоен со своей стороны совпадающий с ним акт фотографирования^[103]. Фотография для Сонтаг всегда была «предлогом» говорить о чем-то совершенно постороннем^[104]. Это «постороннее» — не больше и не меньше как моральное сознание. (Интересно, что по окончании аспирантской программы по философии Гарвардского университета в 1957 году Сонтаг получила стипендию для работы над диссертацией, посвященной «метафизическим предпосылкам этики»^[105].)

В английском языке употребляются два слова — «consciousness» и «conscience», тогда как во французском они соединяются в одно понятие совести/сознания. Фотография позволяет мгновенно выявить и устранить подобное языковое различие: если нет определенного уровня сознания (осознания — «consciousness», «awareness»), то опыт просто остается нефиксируемым. Так, война во Вьетнаме стала достоянием общественности в том числе и в качестве изображения, в отличие от войны в Корее, оставшейся буквально за рамками кадра^[106]. Уровень сознания — способность фотографии быть увиденной и откомментированной — неотделим от собственно морального сознания. Именно моральное сознание (оно же политическое) и открывает публике глаза.

Так уж получилось, что «Regarding the Pain of Others» является одновременно итогом творчества и обращением. Сонтаг убеждает читателей, будущих читателей, вступить в отношение к боли: для этого ей необходимо заявить, что реальность (боли) существует вне и помимо всяческих изображений^[107], что боль как таковая не предполагает зрителя, а значит, и проблемы его равнодушия к зрелищу боли. Если «мы», чья идентичность определяется «обществом зрелища», имеем доступ к чужой боли главным образом через ее изображение, то это не значит, что нет другого способа «осознавать». Напротив, именно потому, что зрительный

образ всегда стоит между нами и болью и диктует специфические правила восприятия реальности вообще, мы и должны найти средство удерживать чужое страдание в собственном опыте, притом что этот опыт опосредован критическим мышлением. Боль, не ставшая (не становящаяся) зрелищем, требует к себе *серьезного отношения*, а это в свете сказанного ранее звучит уже как нравственный императив. Вот почему отношение Сонтаг к фотографии остается двойственным, или, по замечанию критиков, «амбивалентным»^[108]: интерес к образам в качестве искусства сочетается с признанием приоритетности морального долга перед другими людьми

Клод Ланцман: уроки нового архива^[*]

Фильм Клода Ланцмана «Шоа» (1985) ставит того, кто собирается о нем писать, в трудное, я бы даже сказала — беспрецедентное в своей основе положение. Дело не только в самой теме — «окончательном решении еврейского вопроса» или, называя вещи своими именами, массовом уничтожении евреев, планомерно проводившемся нацистами на всем протяжении Второй мировой войны. Очевидно, что геноцида такого масштаба и такой степени бесчеловечности история не знала. Ланцман, однако, далек от того, чтобы погрузить зрителя в состояние полнейшего ступора. Его фильм — это фильм-свидетельство, снятый, впрочем, почти без привлечения архива. Как таковой, он предполагает возможность — и даже необходимость — говорить о самом невозможном. О Холокосте вспоминают те немногие, кому удалось выжить, иначе говоря, свидетели этого не поддающегося описанию события.

Однако если фильм «говорит», если сам режиссер выступает в роли не знающего жалости интервьюера — им руководит только одно: желание собрать сведения, сохранить воспоминания ради исторической правды (historical record), — то говорить в ответ, то есть комментировать увиденное и услышанное, — почти невыполнимая задача. Фильм словно накладывает некий запрет не на высказывание как таковое, а на тот способ понимать и говорить, который столь привычен для нас и, как нам кажется, единственно возможен. Это особый запрет, обусловленный не только несоразмерностью речи событию или же «коллабрационизмом» самого языка, немецкого в первую очередь. То, что Ланцман нам показывает — а это все равно фильм, то есть последовательность образов, даже если в нем нет ни фотографий, ни хроники, относящихся к рассматриваемому времени (взамен пустыри и леса на месте прежних концентрационных лагерей, крупным планом лица тех, кто вспоминает спустя десятилетия), — все это содержит в себе императив, который отзывается в нашем молчании. В то же время это фильм, требующий реакции, причем требующий ее от своих зрителей не менее настоятельно сегодня, чем это было более двадцати лет тому назад, в момент первой его трансляции по французскому общенациональному телевидению.

Если, с одной стороны, возникает трудность в подборе и использовании слов, трудность формулирования собственно зрительской реакции, то, с другой стороны, столь же проблематичен и формальный

анализ «Шоа» в качестве документального фильма. Доказательством от противного служит внушительный корпус литературы, продолжающий только расти. Однако я настаиваю на том, что, даже если предпринимается попытка выделить составляющие фильма или осмыслить использованные режиссером приемы (преобладающие планы, характер монтажа и проч.), фильм сделан так, что запрещает рассматривать их по отдельности в качестве тематических или структурных единиц. В этом смысле перед нами *новый кинематографический опыт*, который в идеале требует для себя самостоятельного — небывалого — языка описания.

Этот опыт безусловно связан с тем, что составляет материю фильма. Если попытаться определить ее в самых общих словах, то речь идет о памяти. Память, которую исследует Ланцман, — это совсем иное, чем память архива. (Замечу, что парадоксальным и непостижимым образом пристрастие к документальной точности приводит некоторых к отрицанию реальных исторических событий^[110].) Для Ланцмана образ из архива — это образ без воображения; он останавливает мысль и уничтожает всякую способность к припоминанию^[111]. Между тем память должна быть восстановлена, это труд, добавлю от себя, в котором соучаствует и зритель. Однако именно потому, что память невосстановима — в полном ее объеме, но точно так же и как боль, которая должна быть вытеснена и забыта, — именно поэтому фильм становится еще и обоюдным испытанием свидетеля и зрителя, и это несмотря на то, что в нем различима (особенно при повторных просмотрах) четко выстроенная хронологическая линия.

Я хочу задержаться на формулировке «образы без воображения» (*images sans imagination*). Наверное, их ближайшим аналогом была бы фотография. (Эта догадка подтверждается той полемикой, в которую вступает с Ланцманом Жорж Диди-Юберман по поводу четырех фотографий, тайно снятых в 1944 году одним из заключенных, работавших в Освенциме. Согласно Юберману, нельзя понять — проинтерпретировать — эти снимки, то, что вызвало их к жизни, без привлечения «воображения».) Воображение, упоминаемое вскользь Ланцманом, можно истолковать как то особое сочетание образа и слова, которое существует только в кино — в силу самой его природы. В одном из своих последних интервью Жак Деррида так комментирует причину воздействия фильма: «Прежде чем стать исторической, политической, архивной, сила „Шоа“ является... в своей основе кинематографической. Кинематографический образ позволяет самой вещи (свидетелю, который говорил в некоем месте, когда-то) быть не воспроизводимой, но производимой заново в ее „вот она

сама“. Непосредственность этого „вот оно“, но без изобразимого присутствия, возникающая при каждом просмотре, составляет, как и в фильме Ланцмана, сущность кино»^[112]. При этом как образы, так и произносимые слова являются «как бы изображением» (quasi-présentation) того «вот оно», которое напроць, решительно отсутствует: оно относится к миру, чье прошлое всегда будет неизобразимым в своем «живом настоящем». Именно поэтому кино есть «абсолютный симулякр абсолютного выживания»^[113].

По мысли Деррида, отсутствие прямых образов уничтожения, то есть образов в принципе воспроизводимых, и ставит зрителя в отношении к Шоа как к событию, которое само по себе не может быть ни восстановлено, ни воспроизведено. Шоа должно оставаться в рамках «это имело место» и в то же время невозможности того, что «это» могло иметь место и сделаться изобразимым^[114]. Нетрудно догадаться, что фильм Ланцмана удерживает в себе след в двойном смысле этого слова: след выживания (то есть призрачность, присущую кинематографу в качестве языка, или средства) и след того, что не оставляет следов, а именно самого истребления. Только потому, что здесь свидетельствует «опыт чистого выживания»^[115] — «Шоа» спасает то, что остается без всякого спасения, — зритель и оказывается столь захваченным фильмом.

Нельзя не согласиться с Деррида в его оценке эффективности избранной Ланцманом изобразительной стратегии. Подчеркну, что фильм разворачивается в настоящем, о чем зрителю сразу же сообщается в титрах: «История начинается в настоящем времени в Хелмно, на реке Нарве, в Польше. Хелмно было тем местом в Польше, где евреев впервые начали истреблять с помощью газа. <...> Из 400.000 мужчин, женщин и детей, доставленных туда, выжили только двое... Сребник, оставшийся в живых после последнего периода [уничтожения евреев], был тринадцатилетним мальчиком, когда его отправили в Хелмно. <...> Я нашел его в Израиле и уговорил бывшего мальчика-певца вернуться со мной в Хелмно». («Я» — молчаливый голос рассказчика, только отчасти совпадающий с голосом режиссера фильма; Ланцман появится в кадре позднее.) Симон Сребник показан плывущим в лодке по реке Нарве и поющим, как его принуждали это делать в годы заключения. Он идет по полю, где когда-то размещался лагерь и где теперь — как, впрочем, это было и тогда, когда ежедневно сжигали две тысячи трупов, — стоит поразительная тишина. Он перемещается вдоль периметра какого-то здания, может быть огромного барака. Звучит его голос: «Это нельзя описать. Нельзя воссоздать то, что

здесь случилось. Невозможно! И никто не может этого понять. Даже я, здесь, сейчас...»

Полагаю, что обращение к настоящему, из которого ведется этот небывалый по характеру рассказ, является важной этической установкой фильма в целом. Если вернуться к тому, о чем говорилось ранее, то Ланцман де-факто предлагает новую концепцию архива, причем его усилие как аналитика и режиссера далеко от теоретизирования в привычном смысле этого слова. «У меня не было общего представления, — говорит Ланцман, поясняя свое видение Холокоста, — у меня были навязчивые идеи... Одержимость холодом... Одержимость неожиданностью. Первым шоком. Первым часом пребывания евреев в лагере, в Треблинке, первыми минутами. <...> Одержимость последними мгновениями, ожиданием, страхом. <...> Такой фильм нельзя создать теоретически. <...> Фильм такого рода выстраивается в голове, в сердце, в животе, в кишках, везде»^[116]. Впрочем, не следует интерпретировать эти слова в простом психологическом ключе. То, что открывается зрителю в фильме «Шоа», — вовсе не ужас, вызывающий к сопереживанию и дарующий в финале катарсис в соответствии с логикой классического представления. Взамен «Шоа» предлагает такой тип знания, который не имеет ничего общего с традиционно историографическим — основанным на прецедентах (например, гетто существовали всегда) и приводящим парадоксальным образом к забвению. Знание, предлагаемое «Шоа», — это больше, чем знание фактов. Хотя внешне оно может предстать интересом «мелочам или деталям» (*minutiae or details*), если воспользоваться выражением Рауля Хилберга, выдающегося исследователя Холокоста, чьей работой всегда вдохновлялся Ланцман. Детали, складываясь в некий «гештальт» (буквально — образ, форму), образуют «картину», которая, как Хилберг поясняет в фильме, является не объяснением, но «описанием, более полным описанием того, что произошло». Уклоняясь от постановки «больших вопросов», историк Холокоста — а вместе с ним и режиссер — как раз и занят воссозданием этой «картины».

Надо признать, что картина получается особенной. Наверное, первостепенную роль в ее оформлении играет характер свидетельствования. Кто говорит? О чем эта речь? Даже без обращения к дополнительным источникам, где об этом сообщается открыто^[117], становится ясным, что свидетели говорят от лица других — тех, кто не может свидетельствовать. В фильме «Шоа» есть показательный в этом плане эпизод. Филип Мюллер, бывший член спецподразделения

(Sonderkommando) Освенцима, вспоминает о том, как в 1944-м был доставлен транспорт из так называемого Чешского семейного лагеря. Именно тогда, услышав звуки гимна, который запели перед смертью его соотечественники, он понял, что его жизнь больше не имеет смысла. И он решил пойти в газовую камеру вместе с ними. Но там к нему подошли женщины, и одна из них сказала: «Твоя смерть не оживит нас. <...> Ты должен отсюда выбраться живым, ты должен рассказать^[118] о наших страданиях, о том, что с нами сделали». Это единственный момент, когда Мюллер просит остановить съемку — он начинает плакать. Такие же мгновения прерывания речи переживают и другие очевидцы — Абрахам Бомба, Мордехай Подхлебник. Но это не просто нахлынувшая вдруг эмоция. Замечу, что и Мюллер и Бомба рассказывают не впервые. Иногда возникает ощущение, что они не могут избежать этой участи — свидетельствовать, что это долг и даже в некотором роде принуждение. Тем знаменательней момент, когда их речь сбивается.

По-видимому, само свидетельство может строиться только посредством разрыва. Свидетель, согласно Примо Леви, — это по определению выживший, а стало быть, обладающий в той или иной степени преимуществом. Тот, кто не выжил — будь то «мусульманин», то есть «обычный лагерник», «доходяга», перестававший говорить уже при жизни, или, как в «Шоа», безмолвная жертва истребления, от которой не должно было сохраниться никаких физических следов, — погибший и есть «подлинный свидетель», заведомо обреченный на молчание. Однако можно ли говорить от чьего-то имени, кроме своего? Если разобраться, свидетельство по своей структуре предусматривает клятву, отсылающую к некоторой очевидности: клянусь, здесь, сейчас, говорить правду, свидетельствовать о том, что видел *своими глазами*. Это и выражено словом «очевидец». Но выживший, повторю, находится в особом положении. Одна из свидетельниц в фильме Ланцмана сознается в чувстве вины, вызванном тем, что ей удалось выжить: она не была со своим народом, не разделила его судьбу. Выживший словно знает о цене, которая заплачена за выживание. И цена эта действительно необычайно высока. Самим условием выживания и человечности становится тот, кто не выжил. Говорить от его имени невозможно. Но речь отныне значима — и возможна — постольку, поскольку инкорпорирует в себя этот пробел, эту, так сказать, бесчеловечность.

По-другому выражаясь, свидетельство одновременно скрепляется и разрывается неизвестным прежде опытом. Не будет преувеличением сказать, что речь идет о поворотном моменте в истории, о моменте,

радикально меняющем наше представление о самих исторических событиях, равно как о способах их записи и последующей трансляции. Картина, скрупулезно собираемая Ланцманом, остается «всего лишь» описанием. Не забудем, однако, на пересечении каких средств (фиксации и выражения) возникает такое описание. Во-первых, это голос, звучащий в настоящем, причем настоящее время будет возвращаться каждый раз заново — при каждом новом просмотре. В этом смысле перед нами такое настоящее, которое само по себе пребывает: оно не может устареть или стать неактуальным. Это настоящее время самого кинематографа, а вернее — *наше* настоящее, время, в котором зритель будет всегда актуально подключен к голосу свидетеля. Во-вторых, это кинематографические образы, тоже взятые из настоящего, некий нейтральный фон, ничего не сообщающий и при этом вопиюще достоверный. Образы распадаются на два преобладающих ряда: лица свидетелей, в основном даваемые крупным планом, и безмятежный пейзаж, где происходили описываемые очевидцами события. Только сегодня в этих полях, лесах, жилых домах, поездах и станциях не угадывается ничего зловещего. На вопрос Ланцмана «Были дни такие же красивые, как этот?» польский очевидец отвечает: «К сожалению, были и красивее...»

Нетрудно уловить мотив, звучащий в таком сопоставлении: это невозможно. Но невозможность — не универсальное свойство События, а тот разрыв, который каждый раз познается впервые. Невозможно понять, как рядом с лагерями шла обычная жизнь: польские крестьяне обрабатывали свои поля прямо под их обнесенными колючей проволокой стенами. Невозможно понять, как шли и шли вагоны — специальный транспорт, — в которых везли сотни и тысячи напуганных до смерти, голодных или же, напротив, ничего не подозревающих людей. Невозможно представить, через что прошли заключенные, работавшие в спецподразделениях, чьими обязанностями было извлечение из газовых камер слипшихся, окаменевших тел или раскапывание и уничтожение останков тех, кого захоронили наспех. Наконец, невозможно понять, как продумывалась и рационализировалась машина смерти, как если бы речь шла о каком-то заурядном производстве. Понять и в самом деле невозможно. Но Ланцман делает так, что эта невозможность приходит к зрителю как знание, в которое он включен *нетеоретически*, иными словами, которое он должен разделить. Именно поэтому оборотной стороной речи, звучащей в фильме, становится молчание — не результат переживаемого потрясения, а шрам, рассекающий речь.

Говоря еще определеннее, свидетельство, каким является фильм

«Шоа», меняет тех, к кому оно обращено. Это не «еще один» фильм о Холокосте, не фильм, восполняющий прореху в исторических знаниях, и не фильм-покаяние. Это фильм, требующий памяти как опыта живого настоящего, причем эта память трансформирует нас. Мы вступаем в отношение с теми, кто в противном случае остался бы статистической записью в длинных списках военных потерь. Морис Бланшо, определяя отношение к Другому, называл его «бесконечным», или «отношением без отношения»^[119]. Ланцман как будто знает, что прикоснуться к бездне можно лишь опустившись на самое дно. Прямые пути никуда не ведут. Надо заново строить систему образов и речи, чтобы просмотр фильма стал потребностью, как простые нужды, удовлетворение которых поддерживает жизнь. Напомню, что в нужде (в голоде) формировалось призрачное братство заключенных. «Шоа», таким образом, — это императив, исходящий от самой продолжающейся жизни. Именно поэтому фильм и устанавливает отношение — к невозможному, но тем не менее реальному событию, к неохватному множеству поглощенных им других.

Суммируя все сказанное, мы оказываемся перед новым пониманием архива. Главное заключается в том, что в силу присущей ему событийности — здесь, сейчас, то есть во времени настоящего, — он не замыкается, не позволяет забыть. И это притом, что Ланцман не скрывает своей позиции и даже предубежденности, если угодно^[120]. Не раз отмечалась фрагментарность и несопоставимость звучащих в фильме свидетельств — ведь вспоминают не только жертвы, но и бывшие нацисты и бюрократы периода Третьего Рейха: те, кто трудился над отлаживанием «конвейера смерти» (характеристика Треблинки, данная офицером СС Ф. Зухомелем), или работники отделов по планированию железнодорожных перевозок. Вспоминают также сторонние наблюдатели, преимущественно польские крестьяне. Очевидно, что такие свидетельства никогда не сложатся в общую картину, потому что общей картины быть здесь не может. Этот тезис никак не противоречит установке на описание, высказанной Хилбергом (мы помним: описание может быть лишь «более полным» (выделено мною. — Е.П.)). Особенность данного архива такова, что он остается принципиально открытым, не достраиваемым до какого-либо целого. Это нетрудно объяснить: беспрецедентный исторический опыт взрывает саму способность спекулятивной мысли работать в режиме тождества и представления^[121]. Ланцману удастся донести это до своего зрителя, даже если зритель не обладает специальной подготовкой. Создаваемая им картина без картины дублирует, как бы изображает

отношение без отношения, в которое зритель оказывается поставленным к Другому. Это и есть тот самый момент молчания, погружения на дно («... потонувшие — полноправные свидетели...»^[122]), когда не знаешь, сможешь ли говорить вообще, и понимаешь, что говорить, вырываясь из тисков молчания, необходимо. Новый архив, таким образом, обращен к абсолютно Другому: он сохраняет свидетельство как след, как самую возможность выражения.

Эта мысль как будто подтверждается и чисто внешним обстоятельством. На каком языке сделан фильм «Шоа»? И почему Событие названо именно Шоа, а не более привычно — Холокостом? Рискну высказать свою догадку. Не секрет, что вокруг Холокоста (помимо сомнительного употребления этого слова в истории) стала складываться если не мифология, то, по крайней мере, корпус достаточно стандартных представлений. Полагаю, что фильм «Шоа» — даже если так получилось непреднамеренно — уже своим названием полемизирует с архивом старого типа, в который, по Ланцману, и не должно превратиться то, что случилось в годы нацизма. Это опасность не только забывания и стереотипизации, но и сакрализации, когда по тем или иным причинам вводятся определенные табу в виде фигур умолчания. Если напоследок обратиться снова к фильму, то эта девятичасовая лента звучит на разных языках. В нее включены не только сами свидетельства, но и перевод, который делается тут же, на месте. Вообще, это фильм многих голосов, а отсюда и многих свидетельств, даже если мета-языком в силу эмпирических причин остается — почти неосязаемым образом — французский. Такое многоязычие создает своеобразную дифракцию, когда передаваемое сообщение начинает дробиться, расслаиваться уже на этапе передачи. Это, пожалуй, еще один индикатор того, что нет и не может быть «истины» Холокоста, что Событие возвращается лишь серией мучительных прикосновений...

Говорить сообществом (по мотивам книги Сары Кофман «Paroles suffoquées»)*

В предлагаемых заметках мы попытаемся в предварительном порядке осветить то, что имеет отношение к проблеме истории и опыта, более конкретно — к трудностям и даже невозможности перевода опыта в историю. Сама эта проблема, как несложно догадаться, приобрела небывалую остроту после Второй мировой войны, в ходе которой была создана настоящая индустрия смерти. Объем реакций на это историческое событие в виде свидетельств заключенных лагерей, сумевших выжить, анализов этих свидетельств — исторических, критических, психоаналитических, визуальных и проч — к нашему времени достиг беспрецедентного масштаба. В этих попытках сохранить память о том, что, с одной стороны, должно было остаться без всякого следа вообще (именно так предполагалось реализовать так называемое «Окончательное решение»), а с другой — само по себе сопротивляется выстраиванию памяти линейной, обнаружились свои подводные камни. Почему судьба одного народа, народа еврейского, подчас связывается с неким приоритетным правом на страдание, ведь нацисты истребляли и представителей других национальностей? Что означают эти множасьщиеся дисциплинарные ветви — история Холокоста, исследования травмы (trauma studies), где уже вполне привычно расписаны роли: первое поколение пострадавших, второе, не имеющее непосредственной памяти событий, но тоже, по-своему, «травмированное», — что все это, как не стремление создать область не только допустимого, но и желаемого дискурса в рамках Академии и за ее пределами? Здесь опять во весь рост встает проблема адаптации, или перевода, того, что остается непереводимым и неприсваиваемым. И вместе с тем ясно одно: даже такое «невообразимое» событие (к этому определению мы еще вернемся) требует речи, неустанного разговора о себе, и данное требование является в своей основе этическим. Именно на условиях (возможности) этой речи, оставляя в стороне все прочие вопросы, мы и хотели бы остановиться.

В своей книге «Paroles suffoquées» («Задохнувшиеся слова», написана в августе 1985-го) Сара Кофман, по крайней мере на двух уровнях одновременно, ставит под вопрос возможность связного изложения, имеющего отношение к Событию. Надо заметить, что хотя эта книга

открытым образом посвящена Морису Бланшо и его рассредоточенным по разным текстам размышлениям о Шоа^[124], в ней присутствует и автобиографический мотив, пускай и в максимально обобщенном виде: отец Сары Берек Кофман погиб в Освенциме в начале войны, поскольку, будучи раввином, он предпочел субботней работе молитву. И так, с самого начала опыт многих размыкается в опыт одного и в то же время не перестает возвращаться в неисчислимую анонимность — Кофман приводит статистические данные о депортации, почерпнутые из таблиц историка и антифашиста Сержа Кларсфельда. (В этих таблицах фигурируют имена депортированных, даты депортации, а также время и место рождения французских заключенных.) Автобиография, поданная в контексте других биографий (или отдельного объединяющего момента последних — попадания в Освенцим), вводит важный, возможно главный, дестабилизирующий элемент, касающийся повествования в целом. И все же он остается во многом дополнительным по отношению к двум другим невозможностям рассказа. Речь идет, во-первых, о принципиальном отказе Бланшо употреблять слово «*récit*» после 1947 года и вычеркивании им этого слова из переизданий всех прежних работ («Отныне каждый рассказ будет относиться ко времени до Освенцима, когда бы он ни был написан»^[125]) и, во-вторых, о самой структуре кофмановской книги — в ней нет ни тени линейности, и это сказывается как в общем построении (наличие различных по длине и содержанию разделов), так и в приоритете других голосов: прежде всего Мориса Бланшо и Робера Антельма.

Невозможность повествовать Бланшо как писатель демонстрирует рассказом под названием «Идиллия». Кофман вводит его в ткань своих размышлений вовсе не для того, чтобы установить поверхностную аналогию между фабулой и свершившимся позднее историческим событием. (Рассказ Бланшо написан в 1935 году и повествует о незнакомце, который преследуем и в конце концов казним неким закрытым сообществом.) Скорее идиллия — это эмблематическая форма любого рассказа, где достигнуто идеальное равновесие между формой и содержанием, где они неотделимы друг от друга. Сочинение Бланшо, однако, ставит под вопрос саму эту конвенциональную гармонию: как может рассказ (*récit*) повествовать о том, что выходит за пределы всякого повествования? Что делать, если завершение рассказа и все еще длящийся опыт — опыт, так или иначе интегрированный в содержание рассказа и его язык, — не совпадают друг с другом? Как вообще рассказ может повествовать об опыте, особенно смертельном? Но именно это и делает

рассказ. Иными словами, его экономия такова, что благодаря прозрачности, которая является условием любого, даже самого мрачного или амбивалентного смысла, благодаря необратимости движения, а это есть ему присущий «закон», рассказ всегда остается идиллией, всегда имеет счастливый конец. «Об Освенциме и после Освенцима никакой рассказ невозможен, если под рассказом подразумевают следующее: рассказать историю о событиях, имеющую смысл»^[126].

И тем не менее остается долг говорить. Не рассказ, но свидетельство — именно оно должно освободить(ся) от идиллического закона рассказа. Для Кофман (как и для самого Бланшо) таким свидетельством выступает знаменитая книга Робера Антельма «L'Espèce humaine» («Род человеческий», 1947)^[127]. Хотя эта книга и отличается от других своим исключительным значением, особой простотой изложения, заложенной в ней мнемонической силой, она подчеркивает необходимость фабульного построения, отбора событий, а значит, самого письма при попытке передать «невыносимые истины»^[128]. Но что можно сказать об этом письме? Прежде всего, сразу же вспоминается тот «нейтральный» голос, который Кофман уже упоминала в связи с мемориальными таблицами Кларсфельда: вызывающий реакцию косвенно, предельно сдержанный, он является «самим голосом страдания (malheur)»^[129]. Этот голос, как она покажет дальше, говорит, задыхаясь, — в этом состоит double bind требования говорить, «говорить бесконечно», и в то же время почти физической невозможности что-то сказать. Попытка вымолвить слово вызывает перебой дыхания, настоящую асфиксию, и это происходит потому, что слово так долго было под спудом, держалось при себе. Именно требованию говорить, когда не можешь говорить, требованию задыхаться (говоря) и подчиняется Робер Антельм^[130].

У этого письма есть и другое измерение, на котором настаивал Морис Бланшо: «écrire sans pouvoir». Дословно это означает «писать без власти» или, немного по-другому, «писать, не имея силы писать». Борьба с суверенной властью языка принимает у Бланшо форму интереса к другим языковым регистрам — «нечеловеческому» и/или «пассивному». Фокус в языке смещается с семантического и интенционального в сторону того, что, составляя условие смысла, остается вне этики продуктивности (результативности) как таковой^[131]. (Вопиющим проявлением подобной этики становятся для Бланшо создаваемые в XX веке концентрационные и трудовые лагеря.) Формулу «écrire sans pouvoir» повторяет также Кофман — для нее это прямой вызов спекулятивному мышлению, которое не в

состоянии мыслить Событие (Кофман напоминает читателю о Лиотаре и его понимании Освенцима как обозначения того, что для спекулятивного мышления остается откровенно анонимным, то есть лишенным как результата, так и пользы^[132]). Но это и способ провозгласить этическое отношение к другому, к его молчанию, будь оно вынужденным или добровольным. Это способ установить отношение «бессилия» к другому.

Безвластное отношение, отношение к бесконечному (абсолютно другому), отношение без отношения — так Бланшо понимает Другого. Его *Autrui* — в одно и то же время другой человек и другое в сравнении с человеком. (В «Бесконечной беседе» он признается, что, как только встает вопрос об «*Autrui*», он думает о книге Робера Антельма, где Другой открывается как человек и внутри самого человека^[133].) На этом этапе мысли Бланшо и свидетельство Антельма уже нельзя читать по отдельности, как нельзя отделить то и другое и от горизонта, где упомянутое выше «отношение» оказывается родом внеинституциональной связи, возможностью нового «мы», когда становится возможно говорить о новом «гуманизме». Кофман настаивает на сохранении этого слова, хотя теперь уже в «совсем ином значении»^[134]. Прояснению этих связей способствует нужда — тот постоянный голод, съедающий тело человека изнутри, о котором пишет Антельм. Антельма комментирует Бланшо: «Крайняя нужда связывает меня уже более не с самим собою и не с моим самоудовлетворением, а просто с человеческим существованием, переживаемым как нехватка на уровне нужды...» Человек, стремящийся выжить, сохраняет привязанность к жизни как «безличную привязанность»; так же и его нужда уже более не является его нуждой в собственном смысле, но становится в каком-то отношении «пустой и нейтральной», то есть «буквально нуждой каждого», каждого и всех вместе взятых. Голод приходит извне, его присутствие, чужое, постороннее, осознается как приход Другого. «Отпавшее от самого себя, чужое самому себе, то, что утверждается на моем месте, — это чужеродность другого (*autrui*), человек как абсолютно другой...»^[135] Утрачивается не только собственное тело, но и «я»: и оно принадлежит теперь другому. С поправкой на братство-в-нужде мы бы сказали — другим.

Возможно, что такое уточнение является избыточным. Во-первых, нужда, согласно Бланшо, поддерживает «человеческое отношение в его первичности»^[136]. Во-вторых, там, где коммуникация приостановлена — нельзя установить отношение к другому посредством неопустошенного «я», — там только и открывается простор для настоящего сообщества. «...

[Т]олько чужеродность того, что не удерживается сообща [не становится общим достоянием], может стать основой сообщества»^[137], — вторя Бланшо, утверждает Кофман. (Здесь справедливости ради необходимо усилить или дополнить полифонию. Идея бесосновного сообщества, к которой несколько парадоксальным образом обращается Кофман, восходит к Жан-Люку Нанси и его философии совместности^[138].) Иными словами, другой вступает с «я» в такое отношение, которое не подвержено диалектическому преобразованию: оно не переходит ни в дуальность, ни в единство. Другой не переводится ни в какие формы самости и тождества, оставаясь в чистом виде цезурой. Но именно этот разрыв, это зияние и позволяет установить, по сути сохранить, любое человеческое отношение: через подобную не-связанность поддерживается связь со всеми остальными. Это есть связь через нужду, общий язык — в будущем «справедливую речь»^[139] — и даже молчание. (Бланшо часто пишет о молчаливом присутствии другого.) Всем участникам этой беседы, а их, не забудем, как минимум трое, необходимо донести до нас одну-единственную мысль: вертикаль, разделившая человеческий род, имеет и другое измерение. Антельм на своем языке настаивает на едином предназначении рода людского: можно убивать, и это делает человек, но нельзя убить человека. Кофман и Бланшо пытаются отстоять саму возможность нового единства — того, что держится ответственностью за стремление другого жить и выживать.

Кофман показывает колебание в книге Антельма между безличным «он» (буквально «некто», «кто-то») и «мы» в его вновь обретаемом значении. Если «он» знаменует утрату единичности, «я» и имени собственного (вспомним также и о других безличных формах языка), то «мы», со своей стороны, складывается не из общей программы или общего смысла: речь по-прежнему идет о сообществе тех, кто не имеет сообщества^[140]. С одной стороны, это небывалое сообщество складывается по линии противостояния: оно противостоит СС, власти как таковой, насилию, границы которого практически неопределимы («Холод, СС», — лаконично бросает Антельм^[141]). С другой стороны, это сообщество сохраняет способность совершать выбор между несопоставимыми, но тем не менее взаимно соотнесенными возможностями: либо убивать, либо уважать и защищать «несоизмеримую дистанцию, отношение без отношения»^[142]. Ибо даже в крайней степени нужды, когда место «я» заступает ситуация страдания, даже в этом случае самость (Moi), находящаяся вне «меня», может не только осознать страдание, как если бы

она по-прежнему была этим «я», но и стать ответственной за такое, признав, что это есть несправедливость, совершенная против всех и каждого. Иначе говоря, из данного признания рождается всеобщность этического требования^[143]. Стало быть, нужда, которая в оголенности существования раскрывается в своей непринадлежности как общая, становится и специфическим «местом» этики, подразумевающей неустранимо коллективную структуру. К этому стоит добавить две вещи. Во-первых, наделиние обездоленных силой — следующий шаг за их приятием в «справедливой речи» в качестве другого — есть акт необходимый, но противоречивый: так, сильный в лагере не является по определению одним из заключенных. Во-вторых, ответственность за смерть другого, которая и выступает «основой» сообщества в интерпретации Бланшо^[144], перекликается с перенесением центра тяжести с «моего» бытия-к-смерти на «межчеловеческое» значение последней в этике Эммануэля Левинаса^[145].

Итак, другому предстоит войти в «справедливую речь». Все прежние «человеческие знаки, отвлеченные от системы смерти и власти»^[146] составляли неслышную речь сообщества-в-крайней-нужде: редкие прикосновения, взгляды, обмен случайными словами. Эти люди почти не могли нормально говорить, но они утаивали речь, дабы не разделить ее с сильным и тем самым не скомпрометировать будущность коммуникации. Впрочем, между ними возможности выражения по-настоящему не существовало: некому было услышать и принять как речь молчаливое присутствие другого (autrui)^[147]. И все же речь продолжалась — продолжалась как утверждение, через саму нехватку, первичного человеческого отношения. Эту бесконечную речь и предстояло выговорить, представить всем остальным по возвращении в мир: говорить в ответ на молчаливое присутствие другого, знать, что говорить невозможно, задохнуться, говоря^[148].

Очевидно, что братство-в-нужде лишь обнажает контуры сообщества, никогда его не воплощая. Для Кофман (и Бланшо) в нем проявляется одно — «неуничтожимость дружности, ее абсолютный характер»^[149]. «Мы», в которое эта дружность собирается, «всегда уже ослаблено (défait) и лишено устойчивости»^[150]. Стало быть, феноменальный план существования каждый раз становится своеобразным смещением «мы», полагаемого в качестве этической возможности. Однако это «мы» поддерживает, так сказать, горизонтальные характеристики сообщества: это-то в реальных

коллективах, благодаря чему они и существуют как совместные. Такая совместность решительно противостоит продуктивности, приравняемой к производственному этосу (включая производство смерти). Вместе с тем она дает возможность говорить — говорить самим сообществом. То, что Бланшо называет «справедливой речью», есть возможность речи как таковой с исторической точки зрения после Освенцима. Речь после События — это проблема вхождения в речь, проблема дизъюнктивного соединения опыта и речи. Более того, всякий, кто вспоминает, кто является свидетелем^[151], уже не может высвободить автобиографическое из горизонта названной совместности. Но это не совместность, образующая «магму», по выражению Бланшо, перед лицом того, кто убивает. Скорее, это то трудноопределимое братство, что колеблется в условных границах между «он» и «nous», между «некто» — анонимом, то есть любимым, всяким, прочим, в пределе посторонним, — и «мы», которое приближается к «приятелю». («Приятель» — это тот, кто принимает; по-французски — кто делит хлеб, *сорайн*.) И язык отныне должен фиксировать само это колебание, саму эту неопределенность, если с его помощью намереваются что-то сказать. Пауль Целан писал о «повороте дыхания» (*Atemwende*)^[152], о вторжении в «собственную» речь голоса другого, вернее — множественных голосов других. Речь, становящаяся речью сообщества, удерживает так или иначе этот гул.

Документированный опыт выживания^[*]

Сегодня, когда уже почти не осталось переживших Вторую мировую войну в свои активно созидательные годы, память об этом событии все более становится сугубо исторической. Это значит, что утрачиваются нити индивидуального опыта, связывающего прошлое с настоящим, что война известна всего лишь как факт, вписанный в историческое повествование. В последнем особое место занимают мемуары, сами по себе прошедшие несколько этапов жанрового, а точнее дискурсивного, отбора: героику войны, запечатленную сначала военными журналистами, а затем командным («лейтенантским») составом, сменили повести военных будней, в том числе окопная литература. Нельзя не согласиться с тем, что именно воспоминания, в какие бы тесные рамки они ни помещались (а писавшаяся в советские годы история войны осуществляла жесткую цензуру), именно они позволяли удерживать непосредственность прикосновения к тому, что так трудно выразить словами. И все же, сообщая достоверные факты, мемуары не могли не облекать их в литературную форму, даже если таковая выглядела нарочито упрощенной. В результате создавалась своего рода сопереживательная дистанция, позволявшая «осваивать» войну. А это является способом ее необходимой *записи*.

Однако помимо социально востребованной записи, посредством которой создается историческая память, существуют записи другого рода. Эти воспоминания-для-себя оказываются в центре растущего внимания. Речь идет, в частности, о стенограммах рассказанных воспоминаний или о таких дневниках, которые вообще не предназначались для публикации. Иными словами, все это документы без официально подтвержденного статуса, свидетельства очевидцев и участников, так и оставшиеся в своей основе молчаливыми. (Тот факт, что сегодня они обретают для себя голос или социальное пространство, где могут быть услышанными, свидетельствует, конечно, о ширящейся власти архива, равно как и его структурной реорганизации. Однако в появлении прежде молчавших голосов просматривается и иное — изменение самого понятия документа, когда фиксируется не хроника событий, но скорее сам нехронографируемый опыт. Но об этом ниже.) Не исключение в данном отношении и дневник Алексея Ивановича Филиппова, удостоенный Антибукеровской премии 2000 года^[154].

Опубликованный А. Б. Канавщиковым и по этому случаю слегка

облагороженный (исправлением грамматических ошибок, расстановкой абзацев, запятых и точек, а также изъятием «ненормативной лексики»), дневник остается, тем не менее, лишь высказыванием наполовину, шифром, если понимать под ним набор мнестических знаков. Это не значит, что для читателя он не имеет смысла. Напротив, повествование отличают последовательность и временная точность. Желающий без труда восстановит маршруты перемещения русских военнопленных и в СССР, и на территории Европы. Однако если это и рассказ о лагерной жизни, то лишь постольку, поскольку он предстает как *опыт выживания*, иначе говоря, поскольку содержанием рассказа является невысказанное. Замечание публикатора о том, что записи Филиппова не требуют «каких-либо комментариев», кажется на первый взгляд бесспорным. Но тут же возникает неотвратимый вопрос: чем объясняется сила этого «красноречия», когда оно, само расположенное у кромки языка (по крайней мере языка литературного), парализует всякое стремление к интерпретации? Почему не хочется говорить по поводу прочитанного, а напротив, хочется удержаться в том странном месте (чтения-письма), которое притягивает силами отталкивания?

Вернемся к опубликованным заметкам. Их нельзя назвать неэмоциональными. Однако знаки эмоций связаны преимущественно с радостью, вызванной предчувствием освобождения — в первую очередь от той самой жизни, что составляет предмет описания. Для нее и впрямь трудно подобрать эпитеты. «Вот я сижу, пишу, и в моей памяти встает все пережитое, от одного воспоминания о котором находят мрачные чувства. Становится все противно, безрадостно... <...> Тяжело вспоминать, но и не вспоминать я не имею права, говоря в том числе и от тех, кто не пережил Чудовские ужасы». Это едва ли не единственная эмоциональная оценка того, что было. Более того, звучит она опять-таки из будущего, имея явно ретроспективный характер. («Становится все противно, безрадостно, хотя сейчас это уже далеко. То было в 1941 году, с 14 по 27 ноября, а сейчас 1 июля 1945 года».) То же, что вспоминается, лишено эмоций и оценки, обнаруживая радикальную нейтральность. Вот наиболее яркий пример: «... утром приходит время уборки трупов. Кстати, если тело было мало-мальски подходящим, то нередко его употребляли в качестве мяса». Обратим внимание на употребление слова «кстати» — шокирующее приобретает черты обыденного, смерть вписана в неслыханную экономику живого. Тут же приводится ее, экономики, особая статистика: «И то, что я сейчас рассказываю о Чудовском лагере, — это, наверное, лишь 10 процентов всего, что было».

Дневник изобилует цифрами. Это даты перемещений военнопленных из одного лагеря в другой, количество самих эвакуируемых, отметки преодоленных расстояний, разбитый по часам распорядок дня, номера лагерей и, наконец, размер продовольственной пайки. Граммы хлеба и литры баланды — пожалуй, главная характеристика каждого нового лагеря. В той точности, с которой неизменно приводятся данные цифры (например, 0,75 литра жидкости в обед или 250 грамм хлеба в сутки), видно, насколько они значительны для жизни, насколько в них спрессованы страх, отчаяние или ожидание — именно они таят в себе все те эмоции, о которых повествователь предпочитает не сообщать, а читатель может лишь догадываться. Эти цифры приобретают поистине экзистенциальный масштаб. Их распределение имеет отношение к жизни и смерти. А поскольку Алексей Иванович «торопился записать химическим карандашом свой безыскусный рассказ исключительно ради памяти», то и не было нужды прибавлять к этим цифрам что-то еще. Вся «нумерология» его дневника — это не символы, требующие расшифровки, но вехи индивидуальной памяти, тот язык, который «красноречивее» языка описаний, ибо в нем нет ничего, кроме меры — меры самого безмерного.

Вспоминая свое первоначальное знакомство с дневником, Канавщиков выделяет в нем (крестьянскую) философию «индивидуального бытия», а также «практически полное отсутствие партийной, идеологической риторики». Если второй из отмеченных признаков, совпадая с планом выражения, лишь подтверждает сделанные выше замечания, то первый, имеющий отношение к «морали» рассказа, требует определенных уточнений. Опыт выживания, как всякий опыт, является необходимо индивидуальным. И к его изложению действительно не пристаёт ничто постороннее, будь то риторика, которая есть отказ от единичного в пользу заимствованных общих мест, или же навязанный образ коллективности. Однако нам представляется, что там, где может наметиться крен в сторону известной психологизации — приходится признать, что метки опыта и психологическое его переживание плохо уживаются друг с другом, — там рамкой непременно выступает некое сообщество, остающееся часто безымянным. Это сообщество либо «доходяг», слишком слабых, чтобы выходить на работу, либо их более сильных товарищей (ребят, что «покрепче»), которые могут подхватить и/или вести под руки обессиленное тело. Контуры таких сообществ призрачны, размыты, и обозначаются они более всего тогда, когда борьба за выживание увенчивается временным успехом. («А 1 мая я, как ребенок, учился ходить. Я вечером стал твердо ступать на ноги, хотя было и тяжело. Все смеялись, говорили: „Смотри,

смотри, Индюк стал ходить“. Я же улыбался и старался пройти еще лучше. То же самое происходило и с многими другими товарищами».)

Это и неудивительно: такие сообщества суть сообщества надежды. Даже если последняя выражается здесь негативно. («Я был очень худой, даже страшно было самому — кожа да кости. <...> Товарищи меня прозвали Индюком и говорили: „Ты, Индюк, не выживешь“». Чуть ниже лаконичная запись: «Отчаянный момент». И следом за ней приписка: «Я уцепился за жизнь обеими руками».) Кажется, что в ситуации противостояния смерти все отходит на задний план, включая других умирающих. Настоящей катастрофой становится сокращение убогого питания. («Но вдруг опять несчастье. Объявили, что баланду будут варить раз в сутки».) Можно сказать, что в заметках зафиксирована своеобразная пульсирующая оптика: по приближению и отдалению других позволительно судить о частоте пограничных состояний, или, как пишет Филиппов, о том, когда глаза вновь застилаются «мутной пленкой», а в ушах начинается звон. Сообщества объемлют, то подступая вплотную, то растворяясь в перечне фактов и цифр. Но это не просто некоторая реактивная среда, составленная главным образом из общих упований. Скорее сообщества являются самим условием выживания, если понимать это так, что индивидуальное как таковое существует в нерасторжимом единстве с совместным, что совместное и есть последний рубеж человеческого.

Записи вроде обсуждаемого дневника никогда не становятся сенсацией. В них нет ни политических разоблачений, ни ужасающей статистики, ни подкупающего мелодраматизма. Вот почему их появление сопровождается общим молчанием, даже если его и нельзя считать равнодушием. Мы имеем дело с ситуацией затрудненной, если не прерванной, коммуникации, ибо сообщается то, что последовательно избегает сообщения, что требует от читателя работы реконструкции. Но реконструировать приходится не прошлое, а опыт, это зияние в самом бытии, прочерк, пробел, где погибает и в то же время обретается (вновь) субъективность. Именно поэтому коммуникация идет в обход, «взрыхляя» слова, отделяя их от устоявшихся значений. Сквозь строй привычных слов и фраз проходят неведомые токи, опустошая саму интенцию повествования, кромсая предложения, вводя повторы (как шифры непереводаемых состояний), наконец, лишая язык каких-либо претензий на литературность. Да, эта проза безыскусна. Но безыскусность сама является неким отпечатком: это, если угодно, та уникальная идиома, которая передает пережитое. Его нельзя повторить, но можно к нему прикоснуться,

как к этим значкам — то ли словам, то ли специальной записи сродни стенографической, — где память потихоньку изменяет, поскольку замещается событием.

Минимальные сообщества

Так получилось, что, не сговариваясь, все сегодня решили уделить внимание стихам^[155]. Задача, которую я ставлю перед собой, сформулирую следующим образом: восстановить ход размышлений Алена Бадью в главе «Анабазис» из его книги «Век» («Le siècle»), опубликованной в 2005 году^[156]. В этой главе приводятся и два стихотворения. Существует попытка ее перевода на русский язык, но она, на мой взгляд, неудачна. Нам предстоит пользоваться другими переводами стихов, нежели те, что воспроизведены в этом русском издании, потому что там, к сожалению, возникает большая путаница, и не только терминологическая, но и смысловая. Итак, не вдаваясь в подробности, постараюсь дать общий абрис рассуждений, содержащихся в «Анабазисе» Бадью.

С самого начала Бадью ставит перед собой философскую задачу — он ни в коей мере не анализирует стихи с точки зрения филологической и даже, по-видимому, не опирается на какие-либо подсказки филологического толка. Свою позицию он заявляет вполне открыто, разбирая стихотворение Целана. Однако прежде чем переходить к самим стихам, следует объяснить, почему возникает слово «анабазис» — или «анабасис», — с вариацией которого мы и сталкиваемся в разных русских переводах. Для Бадью это слово, отсылающее к Ксенофону, служит квинтэссенцией того, как можно мыслить XX век, теперь уже закончившийся. Напомню, что чисто этимологически, в переводе с греческого слово «анабазис» означает «восхождение», что будет обыгрываться и самим Бадью: он будет говорить о повторном возвращении к истокам. Это значение — как мы увидим у Целана, «Вверх и Назад», — для него очень важно. В целом, согласно Бадью, XX век характеризуется тем, что он называет «дизъюнктивным синтезом» (тут мы впервые сталкиваемся с более сложной терминологией), к тому же синтезом «воли и блуждания»^[157]. Здесь в памяти и должен восстать анабазис в его оригинальной — древнегреческой — версии. Для простоты можно сказать, что дизъюнктивный синтез — это синтез, который существует, не иначе как соединяя разрывные или, если угодно, несоединимые между собою элементы^[158]. Под волей же понимается подчинение дисциплине изобретения: по Бадью, грекам пришлось изобретать свою судьбу, но точно так же они изобрели и то самое странствие, тот самый путь, который помог им вернуться домой. Анабазис и стал этим возвращением.

Напомню об истории, изложенной у Ксенофонта. Греков брали в армию в качестве наемников^[159]: царей, в первую очередь персидских, они неустанно поражали тем, что у них была выдающаяся дисциплина. Однажды в битве при Кунаксе случилось так, что наниматель греков оказался повержен, они потеряли ориентиры, и десять тысяч воинов должны были на свой страх и риск возвращаться домой. Анабазис и был путь этих греков домой: они не знали местности и шли по ней интуитивно, но благодаря дисциплине сумели проложить свой путь. Их блуждание по земле, ставшей неожиданно враждебной, вывело их к морю, и кульминационным моментом анабазиса у Ксенофонта служит восклицание «Море! Море!». Как только, взойдя на гору, греки увидели море, они поняли, что найден важнейший ориентир, позволяющий надеяться на возвращение домой. Такова общая рамка, с которой все и начинается, и анабазис у Бадью подразумевается в этом классическом изложении событий древности. При этом сам греческий глагол одновременно означает «отправляться» и «возвращаться», и в этом для Бадью заключена неразрешимость, которая говорит нам о XX веке: век этот, переживший небывалые события, задается вопросом о том, является ли он концом или, напротив, началом.

Век отдает себе отчет в собственном движении, в том, что он знаменует восхождение «к некоему по-настоящему человеческому очагу...»^[160]. Но как именно он отдает себе в этом отчет? Для того чтобы ответить на этот вопрос, чтобы пролить свет на самосознание века, как мы сказали бы, пользуясь привычным языком, Бадью обращается к двум поэтическим сочинениям, написанным с промежутком в сорок лет. Эти сочинения принадлежат перу совершенно несхожих, можно даже сказать — диаметрально противоположных по своему поэтическому строю поэтов, а именно Сен-Жон Перса и Пауля Целана: у того и у другого имеются стихи под названием «Анабазис».

Следует сказать два слова о Персе, поскольку Целан в последнее время довольно прочно обосновался в русско-язычном контексте. Это известный поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе, человек, возглавлявший французское Министерство иностранных дел в конце 1930-х годов. Лишившись своего поста, он, изгнанный из Франции Петеном, эмигрирует в Америку, получает американское гражданство и становится консультантом библиотеки Конгресса США. Всю жизнь Перс работает чиновником, при этом он пишет стихи. «Анабазис» датирован 1924 годом, после чего Перс делает большой перерыв в сочинительстве. В этой поэме

отражены его странствия по Китаю и Центральной Азии. Если говорить о поэтической манере Перса, то он, согласно Бадью, продолжает ряд традиций, или заданных характеристик, XIX века в самом сердце века двадцатого, оставаясь человеком Третьей республики, носителем «имперской мечты»^[161]. Перс — это также и воплощенный Валери XX века, что проявляется в первую очередь в его эпическом настрое. Благодаря подобному настрою — и это несмотря на то, что он отдален от перипетий и страданий собственного века, — поэт и осознает его эпический размах. Одновременно, впрочем, он осознает и то, что размах этот «ничему не предназначен»: это размах ради самого себя, масштаб, за которым ничего иного не угадывается. Если коротко определить поэзию Перса, то она предстанет как дизъюнктивный синтез «духовной пустоты и эпического утверждения» (*l'affirmation*)^[162].

Можно сказать, что «Анабазис» Перса выступает чистым движением эпоса, движением, разворачивающимся на нейтральном, полностью индифферентном фоне. Форма здесь становится самодовлеющей. Как полагает Бадью — и к этому он будет возвращаться, анализируя отдельные отрывки, — в поэме осмысливается решающая для XX века связь между насилием (данной теме отводится достаточно заметное место) и тем, что обозначено в тексте с помощью слова «отсутствие» («absence»). Следует отметить, что в русском переводе восьмой части поэмы, разбираемой Бадью, мы это слово не встречаем; вместо него в образцовом переводе Г. Адамовича и Г. Иванова употреблено слово «разлука» во множественном числе («В меру наших сердец было столько разлук!»), а в переводе некоей Г. Погожевой, который легко найти в Интернете, слово «разлуки» заменено на «утраты». Тем не менее, в классическом английском переводе Т. С. Элиота 1930 года фигурирует близкое «отсутствию» слово «vacance»: «To the scale of our hearts was such vacance completed!»^[163]. «Отсутствие» оказывается очень значимым для Бадью: он будет говорить о том, что странствующий человек отсутствует при самом себе, что он от самого себя оторван^[164]. Так он и предлагает интерпретировать данное слово, выражающее присущий веку нигилизм.

Приведу полностью восьмую часть поэмы в переводе Адамовича и Иванова^[165]:

Закон о продаже кобыл. Блуждающие законы.

Мы сами (Цвет человека).

Наши спутники, эти высокие странствующие
смерчи, корабельные часы, идущие по земле,
и торжественные ливни чудесного состава, со-
тканые из пыли и насекомых, преследовавших
наши народы в песках, как подушная подать.
(В меру наших сердец было столько разлук!)

Не то, чтоб переход бесплоден был: шагом
безбрачных животных (наших лошадей: чистых, по
мнению старших), много предпринято в потемках
разума — много праздного на границах разума —
великие истории о Селевкидах при свисте
недовольных и земля, принужденная дать объяс-
нение...

Другое дело: эти тени, козни неба против земли.
Всадники через человеческие семьи, где нена-
висть порою пела, как синица, поднимем ли мы бич
на счастья холощенные слова? Человек, измерь свой
вес, сосчитанный в пшенице. Эта страна мне не при-
надлежит. Что дал мне мир, кроме шороха трав?

Вплоть до местности, называемой местностью
Сухого Дерева:
и голодная молния отдает мне области на западе.
Но за ними нескончаемые дороги и в огромной
стране забывчивых лугов, год без оков и памятных
дней, приправленный зорями и огнями
(Утреннее жертвоприношение сердца черного
барана).

* * *

Земные дороги, некто вами идет. Власть над
каждым знаменьем земли.
О странствующий в желтом ветре, вкус души!..
и семя, говоришь ты, индейского папоротни-

ка обладает, пусть разобьют его! опьяняющими свойствами.

* * *

Насилия великое начало владело нами.

Есть стихотворение с таким же названием и у Пауля Целана. Оно включено в его сборник «Роза никому», изданный в 1963 году, и это прямая цитата из Манделъштама. По мнению Бадью, в поэзии Целана происходит взрыв «реального» самого века в его наиболее грубой форме, и в каком-то смысле Целаном этот век закрывается, если иметь в виду тех поэтов, на долю которых выпала задача назвать этот век, дать ему имя — в их числе называются Тракль, Пессоа, Манделъштам^[166]. В чем же достижение Целана? Целан изобретает поэзию, способную посчитаться с тем, через что прошли люди, жившие в 1930–1940-е годы ушедшего века: как известно, он выступает поэтом-свидетелем. В своих размышлениях о Целане Бадью полагается на одну книгу, на которую он и ссылается; это действительно, на мой взгляд, выдающаяся книга, пока еще не опубликованная по-русски, хотя ее перевод существует. Речь идет о «Поэзии как опыте» Филиппа Лаку-Лабарта^[167]. Комментарий, даваемый Бадью к целановскому «Анабазису», во многом повторяет логику Лаку-Лабарта, как и способ анализа того несостоявшегося диалога Целана с Хайдеггером, который является предметом интереса самого Лаку-Лабарта.

Привожу это стихотворение в переводе Анны Глазовой^[168]. Русский перевод близок, в частности, к английскому; думаю, что на него вполне можно положиться.

Это
дважды убористо вписанное меж стен
непроходимо-взаправду
Вверх и Назад
в сердечно-светлое будущее.

Там.

Слого —
волнорезы, аква-
мариновы, далеко
вглубь неезженной целины.

Затем:
из бакенов,
шпалера из нервных бакенов
с еже —
прекрасносекундным прискоком
дыхательного рефлекса —: свет —
колокольные ноты (дум-,
дун-, ун-,

unde suspirat
cor),
вы —
свобожденная, вы-
купленная, наша.

Видимое, слышимое,
освобо —
ждающееся слово-шатер:

сообща^[169].

Различие между двумя поэтами — Целаном и Персом — заключено в самом понятии поэтического. Целан и для Бадью, и для Лаку-Лабарта знаменует конец красноречия (эту линию очень четко проводит Лаку-Лабарт). Под красноречием Бадью имеет в виду убежденность в том, что язык наделен средствами и ритмами, которые непременно должны быть использованы, в том числе и в поэзии. Однако Целан не уверен в возможностях такого языка — лишившийся величия общей основы, язык, им используемый, болезненно расколот, рассечен, изувечен. Если события 1940-х годов и не отменяют поэзию в целом, то красноречие с этих пор становится для Целана непристойным — Бадью употребляет именно данное слово. В чем же, по его словам, дизъюнктивный синтез — или неразрешимость, — который мы находим в приведенном выше

стихотворении? Он состоит в том, что стихи должны утвердить заново истину своего времени, но сделать это они могут только с помощью непроходимого языка. Вспомним: анабазис несет с собой «непроходимо-взаправду» — язык непроходим, и это тот единственный язык, который имеется в распоряжении поэзии — он ею унаследован. Если сказать совсем коротко, то предстоит создать «поэзию без красноречия»^[170]. Таким образом, «анабазис» становится обозначением для двух диаметрально противоположных взглядов на возможности и задачи поэзии как таковой.

Век, отправляющийся в путь — а это анабазис в значении Перса, — наталкивается на такую темноту, что он, по убеждению Бадью, вынужден «поменять *направление движения*», а заодно и «звучание слов», которые могли бы сообщить об этом^[171]. Поэтому значение «анабазиса», этой прокладываемой веком траектории, в конце концов складывается из гетерогенности той усвоенной риторики а ля Гюго, которая достается в наследство от XIX века, и наименее конвенциональной из всех возможных видов поэзии, под чем имеется в виду, конечно же, поэзия Целана. Впрочем, ее прототипом в известном смысле выступает Нерваль.

Настало время разобраться, с какого рода субъектом мы имеем дело в этих двух сочинениях. Вопрос, которым задается Бадью, кажется на первый взгляд ницшеанским, правда, сам он ссылается на теорию зачина романа Наташи Мишель. Предсказуемым образом это вопрос «Кто говорит?». Действительно, кто говорит в этих стихах? У Перса мы обнаруживаем почти полное совпадение «я» и «мы». Приведу две строчки, где видно, как «я» и «мы» практически взаимозаменяемы: «Мы сами» в самом начале отрывка, а немного дальше — «и голодная молния отдает мне области на западе». Или другой пример: складывается впечатление, что восклицание «В меру наших сердец было столько разлук!» и риторический вопрос «Что дал мне мир, кроме шороха трав?» образуют лексическую непрерывность. В этих двух случаях «я» и «мы» эквивалентны друг другу, что связано с использованием в поэме звательного падежа. Здесь братство является условием путешествия, его субъективным содержанием; братство — это то, что устанавливает равенство единственного и множественного числа первого лица. А «сообща», появляющееся у Целана словно на выдохе стихотворения, — то, что только еще должно состояться, то есть никак не условие, но дающийся с невероятным трудом результат.

Бадью формулирует то, что он называет аксиомой братства. Он связывает ее с убежденностью, что любое совместное начинание предполагает определение «я» в качестве «мы» или овнутрение —

интериоризацию — «мы» в процессе действия «в качестве возвышающей субстанции „я“»^[172]. У Перса мы обнаруживаем, что аксиома братства имеет отношение лишь к подлинному походу: она реализуется в историческом деянии, развертывание которого и приводит к появлению братства как субъекта. Однако понятие «мы» усложняется. Поход через воображаемую Монголию происходит в условиях неизбежного противостояния: есть «я» как идеал, но также есть и другой как противник. Напомню заключительные слова этой части: «Насилия великое начало владело нами». Насилие и есть тот горизонт, которому подчиняется странствие, и поэтому «странствующий в желтом ветре» невозможен без изобретения врага. Обратим внимание, что странствие сочетается с деспотизмом, приказом. Странствие как величайшая свобода — а оно есть движение, оно есть воплощение самой свободы («нескончаемые дороги», «в огромной стране забывчивых лугов») — неотделимо от вселенских деспотизма и жестокости, что подтверждается словами: «Власть над каждым знаменем земли». Все это мотивы века, подстегиваемого анабазисом.

Нигилизм, которому дает выражение Перс, пытается быть возвышенным, безоблачным. Цель анабазиса — негативный вымысел в том смысле, что в месте, где должен закончиться поход, нет никаких примет пространства и времени: «в огромной стране забывчивых лугов, год без оков и памятных дней». Походы сопровождаются «пустым сознанием» (*une conscience vacante*)^[173]. Подобный нигилизм проливает свет на самосознание века в качестве движения одновременно чистого и насильственного, исход которого не предрешен. Сам субъект предстает своеобразным странствием, притом что блуждание изображается как самоценное. Для Бадью неодолимая сила этого движения объясняется тем, что для всех борцов и активистов XX века человек был не достижением или конечным результатом, но реализовывал себя как отсутствующий при самом себе, оторванный от всего того, чем он является. Именно такая оторванность и лежит в основе «кочевого величия» у Перса^[174]. Если капитал в его марксистской версии возвестил о распаде всех самых священных договоров и уз «в ледяной воде эгоистического расчета»^[175], то XX век стремился отыскать и нечто позитивное — не скованный ничем порядок, свободную власть коллектива. Перс и схватывает это желание «странствующего порядка в чистом виде, братства без назначения, чистого движения»^[176]. Вспомним его «безбрачных животных» (*bêtes sans alliances*) и «козни неба против земли». Желание это обобщено в броском

оксюмороне «блуждающие законы». К этому остается добавить только одно: величие мешает счастье. Человек анабазиса, которого достойны лишь «высокие странствующие смерчи», должен поднять свой «бич» на слова счастья, определяемые здесь как «холощенные». Чтобы отправиться в путь, сопровождаемый «зорями и огнями», и внести хоть какую-то ясность в сотворенное «в потемках разума», нужно научиться довольствоваться «шорохом трав» и размышлять о «разлуках» (l'absence).

Перейдем теперь к Целану. На вопрос «Кто говорит?» приведенное стихотворение отвечает: «Никто». Поэтический сборник, куда оно вошло, как мы помним, называется «Роза никому». Есть лишь анонимный голос, на который стихотворение может только настроиться. У Целана больше нет ни «я», ни «мы», и голос фактически прокладывает путь; он сам оказывается его следом, контуром и даже своеобразным отголоском. В этом стихотворении, как я уже говорила, «анабазис» дан в своем прямом значении «Вверх и Назад». Однако звучащий в нем голос нащупывает лишь возможность самого пути. Целан задается вопросом: есть ли путь, есть ли вообще какой-то путь? И отвечает: да, путь есть — «убористо вписанное меж стен», — но он непроходим. Отныне невозможно естественным образом пребывать в стихии эпического, как если бы не было тех событий, не только свидетелем, но и жертвой которых стал сам Целан. Век движется под гору, и поэтический строй Сен-Жон Перса обнаруживает всю свою неуместность. Но что в точности означает утверждение о том, что невозможно естественным образом пребывать в стихии эпического? Если вспомнить Лаку-Лабарта, Целан прокладывает свой путь между молчанием и красноречием — тем, что когда-то именовалось красноречием, но это уже не поэтика: здесь о ней вообще нельзя говорить, потому что поэтика находится на стороне представления, а то, что делает Целан, далеко от попытки что-либо изобразить. Все, что он фиксирует, — это боль, и для того чтобы дать выражение боли, для того чтобы передать опыт Ничто (здесь мы можем вспомнить Хайдеггера), ему предстоит изобрести свою поэтическую идиому^[177].

Вернемся к самому стихотворению. В нем слышится зов, окрашенный в приморские тона: «Затем: / из бакенов, / шпалера из нервных бакенов»^[178]. Это значит, что анабазис нуждается в другом, что он требует голоса другого. Тема пустого странствия отброшена. Притом что мы имеем дело с интерпретацией Бадью, звучит целановская мысль: должна быть встреча. Поэзия, по убеждению Целан, всегда находится в пути; она жаждет встречи, но встреча эта, добавлю от себя, уже ничем не

гарантирована. Все морские, прибрежные образы — «слоγο- / волнорезы, аква- / Мариновы», «шпалера из нервных бакенов», «свет- / колокольные ноты» — указывают на другость, на инаковость. Можно смело утверждать, что тема другости в этом стихотворении заменяет тему братства. Здесь вместо братского насилия нам явлено мельчайшее, или минимальное, отличие дыхания другого, которому соответствует зов бакенов, переходящий незаметно в моцартовский мотет: «(дум-, / дун-, ун-, / *unde suspirat / cor*)» — «откуда вздыхает сердце», если перевести латинские слова на русский. Вместо «мы» эпоса появляется странное слово «наша», и эта новая реальность обретается через «вы-свобожденные, вы-купленные» звуки зова.

Вопрос, задаваемый Бадью и вкладываемый в уста Целана, сводится к следующему: как сделать инаковость нашей? Если нам это удастся, тогда будет иметь место анабазис. Но в данном случае, в отличие от того, с чем мы столкнулись у Перса, нет ни прежней интериоризации, ни присвоения: «мы» в данном случае никак не претворяется в «я». Вместо этого есть чистый зов, практически неощутимое различие, которое должно стать нашим просто потому, что оно нам повстречалось. Подобная попытка безосновна: она ничем не обусловлена, ничто ей не предшествует и не предсуществует. Мы, согласно Целану, «далеко / вглубь неезженной целины», и это определение справедливо как для анабазиса, так и для столетия в целом^[179]. Здесь и должно начаться движение «Вверх и Назад», чьим залогом является «сердечно-светлое будущее», здесь и изобретается сам анабазис: не «мы-субъект», а «освобо- / ждающееся слово-шатер: / сообща»^[180]. В таком укрытии, может, и держатся вместе, но братского слияния в нем никогда не происходит. Нетрудно заключить, что «мы» Целана — это не «я». Анабазис, как его понимает Бадью, анализирующий тему едва различимого зова, — это пришествие «мы», не тождественного «я», в качестве общности. Таким образом, XX век становится свидетелем глубокой трансформации вопроса о «мы»: «мы» не подчиняется больше идеалу «я», не притязает на то, чтобы быть субъектом. У Целана это то самое «мы», которое случайным образом зависит от повторного восхождения к потерявшему целостность истоку.

В заключение вернемся к вопросу о том, как сделать инаковость нашей. Это, замечу, имеет непосредственное отношение к определению дизъюнктивного синтеза, причем с точки зрения действия. Не думаю, что Целан именно так формулирует этот вопрос, хотя, конечно, он логически вытекает из его стихотворения и сделанных к нему комментариев.

Фактически речь идет о противоречивом или дисгармоничном «мы» общности, о «мы», внутренне не равном самому себе. Хочу еще раз напомнить о том, что у Целана это встреча. Я говорила, что поэзия находится в пути. При этом ее извечное чаяние — говорить «от имени *кого-то другого*, быть может даже — как знать? — *не-ведомо кого...*» Но «неведомо кто», во французском «*le tout autre*», одновременно и «совершенно иной», то есть тот другой, который один и делает поэтическое обращение возможным, и это есть Бог. Только приходится признать, что Бог утратил имя: «Хвала тебе, Никто», — произносит Целан. И тем не менее стихи пишутся, поэзия, немолитвенная в своей основе, продолжается. Место и роль молитвы переходят к стихам. Проблема состоит отныне в том, что другой — ближайший или самый дальний — уже не в силах гарантировать ни встречи, ни собственно высказывания. И тогда остается одно: «Требуется выйти за пределы человеческого и перейти в ту область, где все обращено к человеку, но где ощущается его неуместность»^[181]. Такова аргументация Лаку-Лабарта.

Хочу также вспомнить о размышлениях Нанси, в целом созвучных идее общности в интерпретации Бадью. Философ говорит о коммуникации сингулярностей, определяя ее как коммуникацию через разрыв. Это то, что объединяя разрывает или что разрывая связывает. Нанси исходит из со-явленности, или со-явления — уникальной феноменальности живущих вместе и в совместном существовании обнаруживающих свою конечность тел. Со-явление, или со-явленность, связано с идеей возникновения промежутка как такового, «*l'entre comme tel*». Но этот промежуток, это «между» присутствует также и в расхожем выражении «*entre nous*» — «между нами», чьим отголоском служит простое «ты и я». Для Нанси соединительный союз «и» выражает не соположенность, но экспозицию, выставленность друг другу сингулярных существований: «...*ты разделяет я*» («...*toi partage moi*»)^[182]. Иными словами, это «мы» и другое. При этом важно помнить, что такая коммуникация не предполагает заранее данных субъектов и осуществляется, только когда одна сингулярность открыта внешнему в той самой мере, в какой другая настолько же разомкнута вовне.

Наконец, обратимся к еще одному автору, который по-своему подходит к поставленной выше проблеме, формулируя ее на совсем другом языке. Хочу назвать имя Фредрика Джеймисона, опубликовавшего недавно книгу, целиком посвященную диалектике^[183]. В его понимании диалектика воздерживается от каких-либо морализаторских суждений и предлагает только одно: мыслить плохое и хорошее «единой мыслью»^[184], и это

возвращает нас к особым статусу и функции союза «и». Для Джеймисона диалектика связана с утопией, поскольку предлагаемый ею взгляд на существующие вещи — это род археологии будущего. В его размышлениях мы снова встречаемся если с не предвосхищением (это не самое лучшее слово), то пришествием некоего «мы». Его еще нет, но марксист и коллективист Джеймисон делает это «мы» краеугольным камнем своих размышлений. Это «мы» не гарантировано, иначе говоря, оно не является ни идентичностью, ни субъективностью в принятом смысле, и в то же время им выражается потребность мыслить формы коллективной жизни, которые альтернативны существующим. Данный круг идей можно связать с рассуждениями Деррида об абсолютном гостеприимстве^[185], ведь, столкнувшись с утверждением о том, что нужно пройти путь к некоему «мы», то есть к самим себе, но уже как другим — это и передается метафорой анабазиса, — мы, читатели Бадью, оказываемся на территории этической.

III

Образ и визуальное^[*]

Постановка вопроса об образе испытывает на себе сегодня воздействие прежде всего со стороны изменившейся реальности. Эти изменения можно толковать предельно широко: политически они определяются зачастую в категориях глобализации, теоретически им сопутствует представление, казалось бы противоположное, об окончательной утрате доступа к реальности. В том и другом случае, однако, подразумевается изменившийся мир и изменившиеся условия его восприятия и представления. Ответом академической науки на давление со стороны внешнего мира оказываются попытки утверждения новых дисциплин, будь то исследования визуального или модная в последнее время медиа-теория.

Начнем с самого простого, с пары «образ — визуальное». В этой схеме образ выступает единицей визуального, то есть визуальное представляется данным в образе и через образ. В самом деле, как можем мы постигать визуальное, если не установим его изначальной базовой опоры, не выделим его простейший элемент? В таком понимании образ будет столь же зрелищно насыщенным, как и само визуальное. Образ будет своеобразным сгущением, минимальной значимой единицей того, что себя являет взгляду.

Однако мне хотелось бы пойти по другому пути — противопоставить образ визуальному. Если допустить, что визуальное относится к внешним качествам описываемой реальности (стоит ли напоминать о так называемом засилье образов, об «обществе зрелища» и т. д.), то образ — как предмет исследования новых дисциплин — будет нуждаться в последовательной концептуальной проработке. Наша задача — наметить подход к анализу образа в ситуации повсеместной «визуализации».

Образ, и с этого необходимо начать, находится на стороне невидимого. Речь не идет о каких-либо мистических свойствах или о том, что за пределами видимости располагается какая-то ей подлежащая глубина или некое зияние. Невидимость — условие циркуляции образов, их принципиальная коммуницируемость. Невидимое — то, где зарождается любая «визуальность» в известных нам медиатизированных коллективах. Это та соотносительность — но и соотнесенность, — которая обеспечивает изначальную связанность любых потоков образов. На языке медиа-теории об этом можно говорить в терминах «каналов распространения» информации, влияющих на само ее содержание. На языке философии это

можно понимать как такой переход, при котором осуществляется вполне телесный контакт человека с миром. В этой зоне перехода соприкасаются мир и открытые навстречу друг другу сингулярности, здесь зарождаются образ и смысл.

Остановимся на невидимом. Это не просто абстрактно выделенная схема некоторой изначальной связанности или коммуникации, полагаемой как условие самого изображения. Иначе говоря, коммуникации *проявляющей*, только и позволяющей образу оказаться по эту сторону видимости. Здесь стоит отметить два момента. Невидимое связано с материальным и от него неотделимо. Разнообразные анализы фотографии, к примеру, показали двойственность самого изображения: фотография находится в сложных отношениях со своим же материальным субстратом. Это и вещь, и собственно изображение. Более того, такое изображение, которое постоянно выталкивает, уносит зрителя вовне — в сторону ли необходимости привести интерпретацию, но не случайную, а обусловленную зрелостью самого исторического момента, его «прочитаемостью» (В. Беньямин), или же в сторону того измерения, где открывается граница субъективности и связанных с нею способов представлять (Р. Барт, Ж. Деррида). Укорененная в «материи», фотография как будто существует лишь посредством расширения: как «технический образ» она утрачивает самостоятельную ценность вещи, объекта (В. Флюссер), как отдельный вид изображения она устанавливает «новую пространственно-временную категорию» (Р. Барт), когда прошлое располагается в настоящем в качестве его аффекта^[187]. Итак, какие бы интерпретации ни предлагались, важно понять: изображение материально, но эта материальность находится в особом отношении с «идеальностью», напрямую производной от нее.

Второй момент связан с тем, что невидимое находится в горизонте истории. (Это можно понять уже из размышлений Беньямина.) Мне хотелось бы связать представление о невидимом образе с представлением о субъекте истории, в том числе и исторического действия, которое подвергается ныне ревизии и пересмотру. Не вдаваясь в подробности вопроса, отмечу лишь двойственность самого понятия «multitude», известного нам в первую очередь по сочинениям М. Хардта и А. Негри. Что это — реально действующий субъект, изначально множественный, размытый в своих очертаниях, или некая потенциальность, которой предстоит еще актуализироваться? Или, еще одна возможность, не подразумевается ли здесь *субъект на переходе*, тот, кому сама социальная реальность не дает закрепиться в окончательных, устоявшихся формах?

(Достаточно подумать о стольких мигрантах и переселенцах — причем как в традиционном смысле этого слова, так и метафорическом.)

Наше второе соображение сводится к тому, что образ соприкасается с «невидимым» и в социальном опыте — не столько с тем, что остается сокрытым, сколько с непереводаемым на язык социальных идентификаций. В другом месте мы говорили об этом в терминах анонимности, имея в виду принципиальную незавершенность проявлений социального^[188]. Нетрудно понять, что в обоих случаях — как образа, так и субъекта в его социальном значении — речь идет о *границах представления/изображения*.

Итак, материальность и анонимность. Запомним это как два аспекта, имеющих отношение к невидимому. Это должно лишить невидимое его слегка устаревшей, по крайней мере терминологически, окраски. Невидимое не является постоянной величиной — мерой его изменения становится вписанность в горизонт исторического. (С другой стороны, можно говорить и о том, что обновленный интерес к невидимому — это тоже знак определенного исторического поворота.)

Теперь попытаемся остановиться на самом образе и присущих ему характеристиках. Образ может пониматься как сновидный, паразитарный, или ризоматический, как образ-ripstun, образ-сингулярность. Поясним вкратце, о чем идет речь. Образы во сне, изначально множественные, подчинены иному типу связи, нежели связь логическая или перцептивная. Здесь действует логика, передаваемая соединительным союзом «и». Образы, не успевая состояться в полноте, постоянно ветвятся, распространяясь с равной вероятностью и одинаковой необходимостью повсюду. Сам Фрейд передает это состояние с помощью метафоры грибницы (в старых русских переводах она приравнена к «сетовидному сплетению»)^[189]. Возникая, но не выходя на авансцену, образы вибрируют; это тот «фон», по выражению Ж.-Л. Нанси, который (во сне) целиком образует поверхность^[190]. Образы поверхностны. Сновидные образы не успевают превратиться ни в тождество, ни в изображение: это значит, что они не производны от субъекта и ни в малейшей степени не контролируются им. Скорее, речь идет о границе, пределе самой субъективности, или, на другом языке, о ее испытании.

У Фрейда мы сталкиваемся с понятием так называемых гипнагогических образов. Галлюцинации такого рода непосредственно предшествуют сновидным образам или некоторое время сохраняются по пробуждению. Основой их возникновения является, во-первых, состояние психической пассивности, которое, так же как и сон, отмечено

неспособностью к «произвольному руководству представлениями», так сказать — «пустым», отсутствующим сознанием. Во-вторых, это всего лишь схемы, то есть внешние контуры фигур, появляющихся собственно во сне^[191]. Так вообще действует воображение сна — оно не создает законченных фигур, но взамен намечает свободный контур объектов. Важно подчеркнуть: образы соотносительны, только отношения между ними напоминают больше эпидемию. Образ есть прямой эффект «непредвиденного, перемежающегося, паразитарного роста»^[192]. Так понятый образ и вправду «развоплощается» (вспомним ключевое слово исследований визуального). Он указывает в сторону принципиальной бессубъектности, которую, впрочем, можно понимать и по-другому: здесь встречаются сингулярности и мир.

Что напрямую выводит нас на образ-сингулярность. Мы прекрасно помним определение сингулярности, данное Бартом: это образ-*punctum*, или образ-аффект^[193]. При всем богатстве интерпретаций этого понятия, возникшего в связи с фотографией и желанием определить ее природу, приходится признать: образ-*punctum* одинок, он полагает себя на границе индивидуальности. Однако сингулярность можно понимать и шире. Нам представляется, что сегодня образ-*punctum* — это множественность, что прочерчиваемая им диаграмма — это диаграмма образов и общностей, образов как общностей. Такие общности тоже паразитарны — но не в смысле их вторичности или же прямой и порицаемой зависимости от других. Они возникают столь же спонтанно, сгущаются и распыляются вновь, находясь за порогом любых устойчивых социальных дефиниций. В своих поздних размышлениях Жан Бодрийяр говорил о молекулярных событиях, о «событиях-изгоях» — именно они могут пошатнуть символическую замкнутость системы^[194]. Такие события приходят с окраин — они *инфицируют*, заражают собой. Это события-вирусы, если угодно. Событийность, описанная в данном ключе, напрямую пересекается с образом. Образ — ее невидимый сообщник.

Руководствуясь этой на первый взгляд чисто лингвистической подсказкой, можно продолжить разговор об образе в плане сообщаемости. Только сообщаемость будет далека от коммуникации в ее семиотическом истолковании. Ибо сообщаемость здесь очевидным образом носит внелингвистический характер и не подразумевает прозрачности при передаче сообщения. (Как не подразумевает и двух базовых полюсов, в рамках которых циркулирует указанное сообщение: речь идет о паре, образуемой отправителем и получателем.) Если мы продолжаем говорить о

сообщаемости, апеллируя к коммуникации, то ее моделью будет перевод. Перевод, вся двусмысленность которого, возможно, отражена в позиции, занимаемой переводчиком: он всегда говорит от чужого имени и не столько осуществляет посредничество, сколько конституирует дискурс как «естественный» и непрерывный. «Пустое» место переводчика — это условие зарождения коммуникации и смысла (замечу, что о переводчике говорят и в терминах «расщепленного я»). «Перевод, — заключает его исследователь Наоки Сакаи, — есть поийетическая социальная практика, учреждающая отношение на территории несоизмеримости»^[195]. Однако перевод — всегда смещение. Это сдвиг, каким живет любой оригинал — в виде ли отношения к иному в нем самом или к живому языку, чье напряжение и чьи различия ему доводится ассимилировать.

Итак, сообщаемость образов как перевод. Именно так «прорастает», «передается», творится их множественность. Именно так осуществляется их сложная взаимосвязь в обход традиционно понимаемой коммуникации.

Точно так же, как, говоря о коммуникации, нам приходится переопределять это понятие, инверсию претерпевает и связанная с образами память. Если мы желаем говорить о таковой применительно к образам в намечаемом нами понимании, тогда необходимо отказаться от толкования памяти в качестве социального института. (Хотя такое толкование, надо признать, является довольно изощренным, особенно когда в его основу кладется анализ, разработанный Мишелем Фуко.) Память образов есть не что иное, как само их движение, из которого и зарождается воспринимающая общность. Такая память не является принадлежностью ни индивида, ни отдельных институтов. Но вместе с тем она материальна — цепочка образов, из которых оформляются фигуры. Вообще, фигуры, фигурация — это и есть «визуальное», как мы привыкли его понимать. Все из известных нам фигур так или иначе связаны с деятельностью познания. А значит, с познающим субъектом и с работой представления. Образ, как уже упоминалось выше, располагается в совсем ином регистре. Им выражается только одно: это мир, вступающий в коммуникацию с нами, и это память, которая возвращается нам.

Стало быть, и «мы» здесь являемся образованием особого рода. «Мы» не потребляем образы и не зависимы от них, но находимся с ними в отношении со-становления. Собственно, это есть пространство «нашей» свободы. Несвобода находится на стороне фигурации, там, где появились и проявились индивид, общество, масса и, конечно, знаки. В том числе и столькие зримые, зрительные знаки. Но в этой трудноопределимой молекулярной взвеси, о которой здесь ведется разговор, существуют

отношения без отношений — это нужно понимать как исходную разомкнутость другим, как *возможность* всех последующих форм объединения.

Соотношение образа и зрительного можно схематически представить так: привычные нам зрительные образы — точнее, репрезентации — поддерживаются потоком невидимых образов, в своей основе материальных; задача исследователя визуального в нашем понимании и состоит в том, чтобы под покровом «сверхзримости», то есть избыточности форм представления, разглядеть эти неявные связи и потоки.

Наконец, нам хотелось бы остановиться на вопросе о том, насколько историчными могут быть так истолкованные образы. Может сложиться впечатление, что невидимое существовало всегда: от «пустоты» византийских икон, заполняемой лишь благодаря воплощению, этой грандиозной экономии присутствия Бога в мирском и историческом, через категорию возвышенного, выводящего к границе представления как такового, и вплоть доставших почти расхожими постиндустриальных «симулякров», этих копий копий, лишенных какого бы то ни было образца. Может сложиться и сходное с этим впечатление о том, что некий аналитический инструментарий, которому отдается предпочтение в наши дни, работает на распознавание невидимого. Однако представляется, что если понимание образа — это абстракция, укорененная в дне сегодняшнем и учитывающая особенность зрительных практик в нашем насквозь медиатизированном мире, то ее применение — ее охват — уже не будет вневременным и подозрительно универсальным.

Итак, несколько слов об этом самом времени. Если образ вписан в план исторического, то речь, скорее всего, идет о следе. Это понять нетрудно, поскольку образ, в отличие от изображения, не сводится к набору визуальных знаков. Если угодно, образ — это *другое* самого изображения. Образ — условие его проявления при определенных обстоятельствах. Под проявлением мы имеем в виду двойную процедуру: с одной стороны, образ позволяет состояться фигуре, а с другой — сама фигура появляется тогда, когда в ней узнает себя некая общность. Фигура в этом случае имеет неустойчивый контур — она продолжает колебаться между видимым и невидимым; но и общность — это не коллектив в институциональном смысле слова. Можно говорить об узнавании, о событии узнавания, которое проявляет, но только отчасти — речь идет о предсемантическом узнавании общности, которая может и не быть полноценным историческим субъектом. Вернее, которая еще не объективирована в известные нам социальные формы и уклоняется от таковых — в силу ли краткосрочности

самой своей жизни или размытости свойственных ей очертаний. Признаком подобной общности могут быть всего лишь разделяемые «структуры чувства»^[196], по которым ее невозможно «достроить» до необходимой традиционному анализу общественных форм полноты. Узнавание, стало быть, действует как вспышка: в ее свете впервые проступает общность, оставляющая свой неверный отпечаток.

Выше мы говорили о том, что образы изначально множественны. А теперь скажем больше: они априорно социальные. Они социальные в том смысле, что постулируют связанность тех, кого сами же и проявляют. Если вообще допустимо говорить о субъекте образа, то всякий раз это общность. Коллективы чувствующие, грезящие, те, что замешаны на образах. Что замешаны в этих самых образах. Это род связности, который ускользает от анализа, и вместе с тем подобная связность является основополагающей. (Но не в смысле опоры на некое основание, как оговорился бы Нанси.) Без этой связности мы не можем помыслить себе ни жизнь в постиндустриальную эпоху, ни власть «общества зрелища», ни тем более свободу от него. Более того, только сейчас мы приходим к такому осознанию.

Если бы нам пришлось определять задачу для исследований визуального, мы могли бы ограничиться следующей короткой формулой: необходимо изучать «образ — историю — аффект» в их открытости тому, что мы небезосновательно считаем нашим временем. Может быть, именно такая констелляция и делает образ — а вместе с ним невидимое — значимым для нас. Ведь перечисленные категории уравнены хотя бы в том, что не замыкают пространства значений: образ как другое самого изображения, а значит, несовпадение последнего с самим собой; история как пристанище аффективной жизни сообществ. Есть целые поколения, чьим уделом по разным причинам стало забвение. Как вызволить их из навязанного им небытия, из на этот раз зловещей анонимности? Как можно помнить не помня? Оказывается, сами забытые поколения возвращают эту память в виде следов. Только это не следы наподобие археологических раскопок, не случайно уцелевшие фрагменты материальной жизни. Это образы: они наступают на нас из прошлого, они дарят память о том, чего мы никогда не знали. Дарят нам себя. Здесь нет ничего загадочного или мистического. Образ проявляется сполна тогда, когда прежние поколения возрождаются благодаря аффективной жизни ныне существующих сообществ. Повторим и подчеркнем: образ — это встреча.

«Эквивалент» Тынянова и проблема изучения образа сегодня^[*]

С самого начала следует упомянуть те категории, которые так или иначе будут задействованы в дальнейшем рассмотрении. Это понятие «эквивалент», почерпнутое у русского формалиста Юрия Тынянова, «интервал», имеющий отношение к деконструкции, а также «образ». Предлагаемые рассуждения носят несистематический и нефилологический характер. Мы позволим себе обратиться к идеям Тынянова, так сказать, напрямую, оставив за скобками их богатый исторический контекст. Если контекст и проявится, то он будет максимально к нам приближенным. А теперь перейдем к самому рассмотрению.

У Тынянова, как известно, есть понятие эквивалента текста. Это понятие вводится и обговаривается в работе «Проблема стихотворного языка» (1924), новаторство которой кажется до сих пор поразительным. Вскрывая особенности стиха в его отличие, с одной стороны, от поэзии (от «поэтического языка и стиля»), которая превратилась в оценочную категорию, а с другой — от прозы как специфической «области умственной деятельности» (area of intellectual activity)^[198], Тынянов вводит понятие конструктивного принципа. Существует набор правил, или «основных принципов конструкции»^[199], которые и будут отличать стих как таковой от прозы. Конструктивный принцип при этом неотделим от понятия формы, и свою работу Тынянов начинает с рассмотрения и критики понимания формы в качестве «статического» единства (аналогия: форма — содержание = стакан — вино). «Форма литературного произведения, — пишет Тынянов, — должна быть осознана как динамическая»^[200], и особенность конструктивного принципа в том и состоит, что факторы конструкции (слова) находятся в динамическом *взаимодействии*, когда один из факторов, выдвигаясь вперед, подчиняет и видоизменяет остальные. От этого выдвигения — и деформации — зависит само определение жанра: в стихе таким преобладающим фактором выступает ритм. Для Тынянова, как и для его коллег по формалистической школе, это напряжение формы является определяющим для самого понятия искусства: без «ощущения протекания» подчиняющего отношения форма, и в более общем плане искусство, неизбежно «автоматизируется»^[201].

Уже в самом начале своего рассмотрения Тынянов не может обойтись

без понятия эквивалента. Здесь примечательно то, что, ссылаясь на Гёте, он говорит о герое: единство героя переменчиво, оно объясняется измышленным характером самой литературы; именно фиктивность литературы делает единство героя не столько условным, сколько откровенно динамическим. Знак героя, а также имя героя становятся эквивалентами единства^[202]. (Наиболее яркий пример энергично сменяемых эквивалентов героя — это гоголевский «Нос».) Однако обоснование эквивалента содержится в параграфе, посвященном разбору пушкинских стихов. Речь идет о сознательно предпринятой замене отдельных строк и даже целых строф тонко выдержанным их подобием^[203]. Эквивалент поэтического текста определяется здесь как «все так или иначе заменяющие его внесловесные элементы» — частичные пропуски, замена элементами графическими и т. д.^[204]. Понятие эквивалента рождается в полемике с так называемым акустическим подходом: оставаясь, в отличие от паузы, акустически непередаваемым, эквивалент есть в данном случае знак метра, «почти не обнаруживаемая *потенция*», равная, однако, метрической энергии целой строфы^[205]. Эта недостающая строфа, как и эквивалент вообще, приводит к предельной динамизации формы: «*пропуск*»^[206] — гетерогенный элемент, внедренный в однородную и/или непрерывную конструкцию, — самой своей неизвестностью (смысловой открытостью) создает дополнительный «нажим»^[207], обнажая заодно и самый конструктивный принцип.

Стоит добавить, что понятие эквивалента Тынянов толкует расширительно: так, именно эквивалентом метра и объясняется верлибр, последовательно демонстрирующий принцип «неразрешения динамической изготовки», проведенный в отношении метрических единств. Иными словами, верлибр определяется через отсутствующий, но тем не менее подразумеваемый метр — последний дан лишь в виде установки на метр, «метрического импульса»^[208]. В принципе такая установка, подменяющая собой в стихе систематическое взаимодействие факторов ритма одним лишь принципом системы, открывает в нем, по выражению Тынянова, богатейшую область эквивалентности^[209]. Современный Тынянову стих (верлибр) одновременно оказывается и собственно стихом, и стихом, приравненным к эквиваленту, то есть эквивалентом *par excellence*. Сюда же добавим, что эквивалентом обладают также рифмы (неточные и далекие): именно их «заместительный» характер позволяет видеть в них прием, а не просто «выпад из системы»^[210].

Таким образом, динамическая форма разворачивает свое «чистое движение»^[211] через взаимодействие конструктивных факторов, часть которых, притом большая, может и даже необходимо должна быть представлена эквивалентами. Эквивалент — способ движения самой формы как внутри отдельного произведения, так и в истории литературы в целом. Эта последняя, согласно Тынянову, становится «динамической археологией»^[212].

В беседе с Жаком Деррида во время его первого визита в Москву в январе — феврале 1990 года Валерий Подорога отмечал, что немая строфа звукового эквивалента Пушкина в тыняновской интерпретации соответствует понятию интервала в философии самого Деррида^[213]. Деррида оставил это наблюдение без комментария. Мы хотели бы вернуться к аналогии с помощью другого автора; речь идет о Жан-Люке Нанси. Предавая, в свою очередь, умолчанию интервал, он апеллирует открыто к образу. Однако его понимание образа, как нам это представляется, позволяет вернуться к Тынянову на новом теоретическом витке истолкования проблемы.

Образ у Нанси трактуется как то, что противостоит фигуре. Фигура теснейшим образом связана с познанием, которое создает и описывает свой объект, руководствуясь в своей работе представлением. Фигура опирается на тождество, тогда как образ выражает лишь одно: эротизм самого фона, вернее то «удовольствие» («предварительное удовольствие», по Фрейд), которое заставляет фон подниматься к поверхности. Именно пульсация фона, его биение, «шум»^[214] вызывает к жизни форму, только эта форма такова, что ее явление (появление) совпадает с ее же исчезновением. Удовольствие, стало быть, разрешается в желании, благодаря которому и наличествуют фон и форма. Это наличие, однако, не имеет ничего общего с присутствием в качестве «установления» («поставка»)^[215]. Образ и связанное с ним воображение не находятся в распоряжении субъекта: напротив, это тот «предел», чья пульсация или чье «внешнее» обнаруживает другое самого субъекта.

Проследить такую бессубъектность образа помогают сны. Образ, не переходящий ни в изображение, ни в тождество, является изначально множественным. Фон сновидных образов, целиком образующий поверхность, не имеет ничего общего с единством основания: перцептивные и логические связи уступают здесь место, замещаются буквально соединительным союзом «и». Отношения строятся только по логике подобного случайного объединения: «Это есть *также* вон то, *точно*

так же, как и та другая вещь, и еще вот это»^[216]. Это есть логика сгущений и смещений, агломераций и перестановок. Именно во сне сознание образует поверхность, на которую выходит сама глубина, переливаясь размытыми пятнами (*moirures*). Образ, остающийся незавершенным (он никогда не вступает в объектное отношение к самому себе), выражает особенное напряжение: поскольку его вибрацией задеты мы сами, то напряжение становится онтологическим.

Сновидный образ примечателен тем, что он подвешивает любое — первое или последнее — значение. Нанси приводит фрейдовскую метафору грибницы (*mycélium*), пытаясь пояснить, как возникает образ. Образ прорастает подобно грибу: это не столько результат автономного и завершенного органического процесса, сколько эффект действия «непредвиденной, блуждающей, паразитарной» силы^[217]. Появление образов удваивается их исчезновением, сокрытием в самой неопределенной материи фона: здесь действуют отношения смежности, случаются эпидемии (заражения) либо друг в друге отзываются эха. Если чуть-чуть задержаться на Фрейде, то стоит вспомнить его описания гипнагогических образов (галлюцинаций): это образы, сопровождающие наш отход ко сну и способные сохраняться некоторое время уже по пробуждении. Данные «фантастические зрительные явления», идентичные сновидным образам, возникают, во-первых, в состоянии психической пассивности, то есть при ослаблении внимания (в другом месте Фрейд будет прямо говорить о сне как неспособности к «произвольному руководству представлениями», как об отсутствующем состоянии сознания^[218]), и, во-вторых, составляют как бы внешний контур или схему тех фигур, что появляются собственно во сне^[219]. Последнее вообще характерно для воображения снов: оно не воспроизводит объекты в исчерпывающем виде, но, напротив, лишь намечает их контур, и притом весьма свободно^[220].

Нанси подходит к бессубъектности образа и его особому статусу также и со стороны возвышенного, как оно трактуется у Канта. Оставляя в стороне все этапы сложного разбора, остановимся на том, что имеет отношение к нашему сюжету. В случае возвышенного (как и прекрасного) речь идет о воображении, предоставленном своей свободной игре, о воображении, лишенном объекта. Все дело в том, что должно быть понятие, или опыт, изображения, которое не подчинялось бы общей логике изображения (а шире — представления), то есть изображения субъектом и ради субъекта. Воображение изображает следующее (в том числе и самому себе): существует свободная связь между чувственным, данным в его

многообразии, и единством, не равнозначным понятию (речь идет скорее о свободном, неопределенном единстве). Воображение, иначе говоря, изображает образ (Bild), вернее то, что образ этот существует. Такой образ не является изображением чего-то, как не является он и объектом. Это форма, которая сама себя формует — для себя, без какого бы то ни было объекта. Воображение, стало быть, означает не субъект, который что-то превращает в образ, но «образ, себя образящий» (l'image s'immagineant), а это значит, что единство *случается* с многообразием, проистекает из него. Такое единство лишено при этом субъекта и объекта^[221].

Свободный образ, предшествующий всем образам, всем представлениям и фигурам, является *схемой*. Так этот образ назван в первой из кантовских «Критик». В третьей «Критике» Кант пишет, что эстетическое суждение есть рефлексивная игра воображения, когда оно схематизирует в отсутствие понятий. И хотя схема является фигурой (skema: «форма», «фигура»), воображение, которое оформляет в фигуры без привлечения понятий, не оформляет ничего: лишь фигура оформляет самое себя в фигуру (таков «непереходный» схематизм эстетического суждения вообще). Не мир принимает вид фигуры, но фигура образует мир. Чтобы возникла любая из известных нам фигур, в том числе сугубо фиктивных, как и в целом сцена представления, ей должно предшествовать биение контура, очерка, формы, которая, наделяя себя фигурой, сообщая себе свободное единство, «оформляет в фигуру себя самое». Этим и отличается работа воображения в отсутствие понятия: это то единство, которое предшествует себе, себя предвосхищает и проявляет — «свободная фигура до всяческой детерминации»^[222].

К этому остается добавить только одно: то особое движение, ту (э)моцию, которым подвержено «изображение *само по себе*» (présentation *elle-même*)^[223]. Воображение, сталкиваясь со своей ограниченностью (а именно таковым и выступает «чувство возвышенного»^[224]), тем не менее в самом невообразимом обнаруживает свой же масштаб, свою «величину» (grandeur). Воображение, пишет Нанси, «предназначено потустороннему образу» (l'au-delà de l'image)^[225]. Необходимо подчеркнуть, что такая «потусторонность» не имеет ничего общего с тем присутствием (или отсутствием), которое образ изображал бы или о котором сообщал бы, что изобразить (представить) его невозможно. Это «по другую сторону образа», которое, в сущности, образует предел, состоит в *становлении образа образом*. И это есть не что иное, как синкопическое биение самого схематизма: одновременное (вос)соединение и растяжение предела всякого

изображения. Возвышенное наглядно показывает движение самого изображения: «...строгое биение линии относительно ее самой в развертывании (motion) собственного контура...»^[226] Такое синкопическое движение изображения самого по себе (изображения самого изображения), имея место, при этом не имеет места: единое пространство фигуры исчезает в становлении-схемы-пространством, то есть можно утверждать, что сама схема дается здесь как *интервал* (différance).

Возвышенная (э)моция фиксирует только одно: чувственность угасания чувственного^[227]. Такое «чувство» не принадлежит субъекту, напротив, оно его отменяет. Это момент утраты всякого чувства: чувство, ощущая утрату себя в качестве чувства, не в состоянии соотноситься с последней; данное чувство есть его собственное чувство, и в то же время чувство это поглощено той самой утратой, какую оно ощущает. Такое «предельное» чувство (вернее, чувство *на* пределе) становится синонимом показа, опять-таки демонстрируя нам интервал^[228].

В нашу задачу не входит восстановление пропущенных исторических звеньев, а тем более эквивалентов. Сказанного, полагаем мы, достаточно, чтобы представить, в каком контексте могут располагаться и читаться заново некоторые из тыняновских идей. Задержимся на этом чуть подробнее, чтобы еще раз выявить возможности понимания и анализа образа сегодня.

То, что мы читаем у Нанси, есть описание своеобразной динамики формы без формы. Это способ развертывания формы через ее одновременное изъятие, отмену. (Отсюда и метафора пульсации, биения.) Это тот разрыв в самом настоящем, или в самой одновременности, благодаря которому форма претерпевает становление. С другой стороны, это не что иное, как зарождение субъекта. И образ есть тот ритм взаимодействия с миром, в котором субъективности раскрываются как сингулярности. Образ выступает самим *условием перехода*, при котором «я» вступаю в мир, тогда как мир, во мне отзываясь, или буквально «скандируя», творит «меня самого». Переходный образ, образ перехода: «Все еще не слово, стало быть, все еще не собственно „другой“, и в то же время не я наедине с собою»^[229]. Для Нанси, как мы видели, образ есть пунктирный путь становления самой фигурации, иначе говоря, не целокупность, но идея (в кантовском смысле) этой последней. (А это значит: возможность зарождения контура фигуры (le tracé d'une figure)^[230].)

Для Тынянова эквивалент служит условием динамизации формы. Напомним: это «пропуск», то есть тоже в некотором роде отсутствие самой

образности. И, тем не менее, поскольку в этом пропуске свернута энергия формы в ее становлении (как иначе можно понимать «чистое движение?»), то пропуск оказывается условием появления и реверберации значений. Не случайно Тынянов настаивает на том, что роль неизвестного текста «неизмеримо сильнее» роли текста определенного, что недостающие элементы находятся в максимальном напряжении^[231], наконец, что только благодаря всем этим «знакам» (ритма, метра и т. д.) форма и может избежать автоматизации. Верлибр и является динамической формой *par excellence*. Но это значит размыкание поэзии навстречу тому, что не входит в узкое ее определение. Это значит взаимодействие поэзии с миром, когда не столько поэзия «черпает» из мира образы, сколько сами гетерогенные образы этого мира входят в нее. (Здесь я могу сослаться на исследование Олегом Аронсоном поэзии Шамшада Абдуллаева и на вводимое им понятие образа-эквивалента применительно к стихам ферганского поэта См.: Аронсон О. Поэтический императив. — Синий диван, 2004, № 5..)

При всей разнице подходов — а мы не пытаемся ее затушевать, утверждая, что эквивалент *и есть* интервал, приравненный еще и к образу, — хотелось бы удержать (и по возможности развить) известную общность установки. Дело не столько в том, что в последнее время констатируют «бесплотность» образа. (Это определение носит, пожалуй, метафорический характер и имеет отношение ко всему тому, что принято обозначать как виртуальное.) Речь, на наш взгляд, может скорее идти о другом. Сам образ требует пересмотра исходя из изменившихся характеристик чувственности. Развоплощенный, безобъектный, паразитарный образ — не привилегия одних лишь сновидных состояний (или одной лишь мысли, которая пытается помыслить образ). Этот образ указывает на становление человека и мира сегодня. Образы, ставшие составной частью современной чувственности — что это такое? Это, в частности, опыт, чьим элементом становится само фантазирование (в том числе по поводу истории). Фантазирование, у которого нет активных агентов. Напротив, как раз потоки образов формируют временные коллективы, и именно потоки образов раскрывают аффективные связи, возникающие внутри таковых. Вспомним предварительное удовольствие — оно ни к чему не ведет, ни во что не переходит: непотребляемое, оно разрешается только в еще большем удовольствии. Удовольствие как таковое. Распространяясь, оно оставляет след — в виде стольких образных осколков. Образ принципиально нецелостен: он не замыкается ни творчеством, ни отдельно созданным произведением. Если угодно, это движение самой жизни, которая одновременно создает и отменяет форму,

оставляет образ (отпечаток) и его стирает.

У фантазий, как и у образа, есть пространство свободы, будь то свобода, выступающая условием кантовского схематизма^[232], свобода от тотального подчинения идеологическому аппарату (тезис об идеологической закабаленности фантазий упорно развивает Жижек) или, наконец, подвижность и открытость самих потоков образов и их взаимодействий. Повторим: образ есть короткое мгновение «голой» жизни — здесь нет субъекта, языка и связанных с тем и другим представлений. Зато уже есть отношение, возможность отношения, уже есть некая связь. Логика этой связи совпадает с движением внеинституциональных образований, или единиц, для которых так трудно подобрать подходящее название. Но похоже, что сегодня образ указывает именно на это измерение и его «по ту сторону» — это вместе с тем и свободная жизнь таких спонтанных коллективов. Коллективов грезящих, если угодно. Фантазирующих саму социальную связь. И прорывающихся в видимость истории в двойной ипостаси претерпевающего — грезящего — и собственно агента действия.

В сторону образа: об одном возможном применении симвонологии^[*]

Понимание, как всегда, движется своими путями. Сочинения, написанные ранее и по специальным поводам, попадая в изменившийся контекст, прочитываются в нем по-другому. Но именно благодаря тому, что они «узнаются» либо в ином проблемном поле, либо на языке самоновейших дисциплин, эти сочинения продолжают быть современными. (Или впервые ими становятся.) Думается, что такова участь произведений Мераба Константиновича Мамардашвили. Именно произведений, поскольку время делает свое дело, посягая даже на образ, оставшийся в памяти. Мамардашвили сегодня — это автор книг и статей, а вернее — *идей*, способных свободно пересекать дисциплинарные и временные границы. Но в каком-то смысле так было и прежде: сам Мераб Константинович приветствовал творческие симбиозы и тонко реагировал на импульсы, исходившие из разнообразных областей культуры. Более того, его обращение к разным языкам для выражения волновавших его проблем, в первую очередь проблемы сознания, делает его труд с самого начала более разомкнутым. Руководствуясь сказанным, нам хотелось бы вернуться к этой базовой теме в творчестве Мамардашвили и предложить подступить к ней с неожиданной, быть может, стороны: мы попытаемся связать, пускай и в предварительном порядке, понятие символа, возникающее в рамках «символологии» сознания, с *образом*, как этот последний может толковаться в связи с зарождающейся теорией образа, параметры которой и предстоит определить.

Символ — косвенная речь сознания. Пожалуй, можно начать именно с такой формулировки, имея в виду ту обще-, а точнее — мета-теоретическую рамку, в которую оказывается вписан символ. В книге «Символ и сознание», написанной Мамардашвили в соавторстве с А. М. Пятигорским, читаем: «Если сознание всегда на один порядок выше элементов содержания, составляющего опыт сознания, то у нас нет другого способа говорить об этом более высоком порядке, как говорить о нем косвенно, символически»^[234]. Сознание, как пишет о нем Мераб Константинович в другом месте, — предельное понятие, или предел, самой философии. В то же время, хотя о сознании можно сказать, что оно «есть», его нельзя объективировать. Поскольку невозможна никакая теория

сознания, нужно учиться говорить о нем, используя «существующие правила», но при этом говорить косвенно и осторожно^[235]. Вопрос об онтологическом статусе сознания оставим в дальнейшем открытым. Констатация того, что сознание «есть», будет дополнена характеристикой его структуры как (квази)пространственной, а также представлением о том, что сознание *случается*: в какие-то моменты мы «попадаем» в сознание; сознание «уходит» — покидая свои же структуры либо отдаляясь от нас в качестве полноты понимания, обретаемой и утрачиваемой в смерти; наконец, сама мысль случайна, и никаких гарантий, что она повторится, не существует^[236]. Примем в расчет и еще одно обстоятельство. Мамардашвили очень внимателен к фрейдовскому понятию бессознательного. Этим понятием провозглашается уровневое строение психики, а именно наличие внутри самого сознания явлений, ему неподконтрольных и в этом смысле «бессубъектных»^[237]. С одной стороны, этот ряд явлений обладает «бытийными характеристиками» в отношении сознания как индивидуально-психической реальности, что в конечном счете и позволяет противопоставить безличное и анонимное Сознание индивидуальной психической жизни. С другой стороны, Мамардашвили протестует против онтологизации бессознательного, то есть наделяния «глубокого слоя психики» самостоятельным существованием. «Мета психология» Фрейда, как и «метатеория» Мамардашвили — Пятигорского, предпочитает иметь дело с таким описанием, которое отдает приоритет «топологически содержательной действительности»^[238]. При всей ее эфемерности эта последняя обнаруживает себя в действии материальных символов, или вещей. (В случае психоанализа это симптомы и фантазмы, в случае примыкающей к нему теоретической психологии — установка как проявление адекватного поведения вне и помимо любых осознанных усилий по адаптации к среде.)

Очевидно, что само понятие сознания следует воспринимать как *неклассическое*. («Сферу сознания мы вводим как понятие, которое замещает нам „картезианского человека“»^[239].) Дело не только в том, что сфера сознания призвана соединить в себе часть свойств наблюдателя и наблюдаемого, прежде разграниченных между собой, и предстать как единое поле, в котором совершаются «мировые события» независимо от их исторической, культурной или личностной локализации. (На языке психоанализа это означает совпадение «что» и «как», то есть некоего (травматического) события и его последующей, приравненной к реальности интерпретации.) Дело еще и в том, что сознание, чьи состояния

по преимуществу несодержательны и в этом отношении *пусты*, требует радикального подвешивания языка в процессе своего исследования. («Что касается самого сознания как гипостазируемого объекта, то мы оставляем вопрос о его отношении к языку полностью открытым»^[240].) По мысли Пятигорского и Мамардашвили, язык в целом и лингвистический анализ в частности не позволяют ухватить сознание. В свете всего сказанного выше это можно понять так: пустое, анонимное сознание есть в своей основе образование *несемиотического* типа, в котором отсутствуют не только вторичные лингвистические оппозиции вроде оппозиции означающего и означаемого, но и само исходное условие любого бинаризма. Действительно, в сфере сознания мы имеем дело только с «*интуитивным опытом семиотизации*» (курсив мой. — Е.П.), в котором обозначаемое, обозначающее и обозначатель друг от друга больше не отделены^[241]. Говоря проще, уже на эмпирическом уровне мы сталкиваемся с такими свойствами отдельных вещей, которые ускользают от рационального, детерминистского истолкования. (Вспомним о тех же симптомах в психоанализе.) Ими и вызвано движение к метатеории сознания. И именно новое понимание сознания должно удерживать их в виде следов, то есть материальных отпечатков, которые указывают, по сути дела, на отсутствие.

Как это можно понимать? По-видимому, здесь нужно иметь в виду сразу несколько моментов. В другом месте Мамардашвили, уже совместно с В. П. Зинченко, исследуя достижения психоанализа, отмечает вневременной характер бессознательного. Для авторов это означает «растворение субъекта в „явлении свободы“», то есть прежде всего приостановку «собственной эмпирической субъективности»^[242]. (В «Символе и сознании» будет акцентироваться сознание, приравниваемое к действительному положению вещей, то есть освобожденное от процедур классической рефлексии^[243].) Обратим внимание на то, что свобода начинается там, где, казалось бы, исчезает субъект свободного действия. Интересно, что действуют именно символы, конструируя реальность по присущим им особым законам. Но вернемся к вневременному бессознательному. В своей ранней книге «Право надзора» Жак Деррида анализирует серию фотографий бельгийской художницы Мари-Франсуазы Плиссар. Говоря о произвольности любой интерпретации, он пытается найти такое «место» внутри самого изображения, которое позволяет устанавливать новые последовательности кадров в рамках общей серии. Надо заметить, что в отличие от линейно развертываемых рассказов эти малые серии множатся и ветвятся, двигаясь то прямо, то вспять. Они

подчинены иной логике — не той, что управляет языком, но относящейся к порядку зримого. В рассматриваемых фотографиях Деррида и находит эти не сводимые к языку подсказки. В частности, изображение в изображении: это кадр, повторяющий один из предыдущих, только представленный уже как обрамленный снимок, висящий на стене в интерьере. Появление такого кадра в кадре расстраивает едва возникший порядок и создает условия для появления новой внутрифотографической последовательности. Одновременно — и это самое главное — он позволяет организовать все предшествующие фотографии ретроспективно, как если бы внезапно им был придан какой-то завершающий смысл. Однако то, что можно воспринять как смысл, есть на деле «первичная сцена» — фото, обретающее роль «первичной сцены», и именно благодаря тому, что момент, казавшийся эпизодом начавшейся было истории, вдруг выхватывается из нее. Этот момент, вырванный, повторным образом запечатленный, выступает как невозможное место фантазии (или фантазма). Ведь первичная сцена — это то «что», говоря языком Мамардашвили, которое, никогда не доступное нам напрямую, сливается с «как», и только по материальному действию этого «как» — последующих интерпретаций конститутивного события — мы можем что-либо узнать о породившей их «причине».

Но «причина» всякий раз отсутствует. Более того, речь идет о таком событии, которое находится вне времени — в самом буквальном смысле этого слова. Первичная сцена, о которой размышляют Деррида и Мамардашвили, принадлежит другой темпоральности — вечному возвращению того же самого^[244]. Только если у Деррида это «возвращение мертвых» — того, что подрывает метафизический порядок присутствия (*présence*), — то Мамардашвили связывает его в первую очередь с «деятельностными актами», которыми отмечено развертывание орудийных в своей основе символов^[245]. Как бы то ни было, первичная сцена случайна, как случайны и все попытки ее представить наглядно, ибо источником этой сцены служит не воображение, но игра бессознательных сил.

Настало время разобраться с самими материальными следами. Мы подошли вплотную к тому, что Мамардашвили и Пятигорский определяют как символ — в его соотношении с сознанием. Интерпретация символа, по верному заключению Владимира Калиниченко, «проходит через редукцию знаковых, семиотических и эпистемических наслоений» в нашем его понимании^[246]. Символ — это то, что «вводит» в сознание. Одновременно

символ есть вещь^[247]. Прежде всего, в отличие от знака, символ не имеет отличного от себя означаемого. Точно так же не имеет он и самостоятельного содержания. Сквозь «совершенно пустую оболочку» проглядывает лишь одно, а именно содержательность сознания^[248]. (Но только не будем забывать, что содержательность — это тоже род потенциальности, поскольку она выступает возможностью состояния сознания.) Несмотря на явный крен в сторону сознания, другим своим «концом» символ погружен в индивидуальную психику, где происходит своеобразная проработка (и переработка) содержательностей первого. Но у символа есть своя «материя», и она обязательно содержится в сознании^[249]. Мамардашвили и Пятигорский настаивают на различении символа и знака. По отношению к знаковости символ является «ничем» (или чем-то более высокого порядка, ибо «сознание всегда как минимум на один порядок выше, чем порядок содержания, составляющего **этот** опыт сознания»^[250]). Впрочем, дело не сводится к тому, что сознание, не имеющее «языка» для себя, имеет его только для психики и что «язык» символов как раз и выступает такого рода языком. Культура в целом устроена так, что постоянно переводит символы сознания в собственные знаки. Эти последние — вторичные символы, псевдосимволы — циркулируют в виде разнообразных знаний, иначе говоря, в виде автоматизмов индивидуального психического механизма^[251]. К ним же принадлежат и «превращенные формы», эти преимущественно идеологические образования, заменяющие реальные отношения отношениями мнимыми, которые существуют, однако, вполне объективно^[252]. Можно сказать, что в культуре символ «деградирует», теряя непосредственную связь с сознанием. Хотя культурой же сохраняемые психотехники обеспечивают принципиальную возможность доступа к «мировым объектам» (синоним «мировых событий»).

Итак, автореферентный символ указывает лишь на одно — сознание находится «на стороне самих предметов»^[253]. Это сознание не принадлежит субъекту, не является его «собственностью» (какой, с известными оговорками, можно считать процедуры рефлексии). «Оно понимает»^[254] — только читать это следует по аналогии с безличными оборотами языка, где субъект действия (подлежащее) не назван. Проводниками в сознание являются вещи. Если символ — это вещь, то безусловно двойственная, одним своим концом погруженная в мир вещей, а другим — в стихию сознания. Мы не будем подробно останавливаться на том, как может быть истолкована здесь «вещь» и насколько это

словоупотребление совпадает с феноменологически исследуемым «предметом». Скажем лишь, что за «вещью», по нашему мнению, у Мамардашвили не закреплено жестко фиксированного содержания. В том, что это предметность сознания, сомневаться не приходится. С другой стороны, «вещью» для Мамардашвили, как мы помним, являются еще и различные соматические явления и в более общем плане телесная жестикуляция, свидетельствующие о действии неких надындивидуальных энергий и сил. Поскольку в символе явно присутствует и орудийный момент (фактически речь идет о «функциональных органах» индивидуальности^[255]: установки, образы, представления и т. п. в качестве органов совершают не что иное, как акты), то полностью сводить символ к предмету в его феноменологическом понимании не представляется возможным. Сохранив за «вещью» ее понятийную неоднозначность, обратимся теперь к другой интерпретации, в которой столь же радикально пересматриваются знаки и язык. В этом отношении она близка самобытной версии символа у Мераба Константиновича.

Интерпретация Жилем Делёзом романа Пруста «В поисках утраченного времени» принадлежит к числу так называемых сильных^[256]. Вопреки возможным ожиданиям Делёз исключает из рассмотрения время, в том числе как действие произвольной памяти. Для него основная тема «Поисков» — это раскрывающаяся в знаках истина. В результате роман предстает как своеобразный роман воспитания, только обучающую («формирующую») роль в нем играют *знаки*. Герой «Поисков» учится расшифровывать четыре основные группы знаков — знаки светскости, любви, чувственные знаки и знаки искусства. Знак случаен в том смысле, что встреча с ним произвольна, и необходим постольку, поскольку эта встреча заставляет интерпретировать его. Мышление, вызываемое знаком, — не опережающее, как в науке и философии, но запаздывающее. Его неотвратимость обусловлена тем, что вокруг знака *уже* «обвита» сущность. И хотя одни только знаки искусства, окончательно дематериализованные, совпадают с «идеальной сущностью»^[257], даже в знаках более низкого ранга угадываются сущности, которые их «обволакивают». Именно потому, что сущность окутывает знак, что знаки суть иероглифы, знак и побуждает к дешифровке, делая ее необходимой. Такую операцию — в отличие от воспоминания — Делёз называет пониманием.

Можно сказать, что знак выбирает предмет. Главное — позволить

знаку в полной мере развернуть себя в значение. Отношения между знаком и значением как раз и регулирует сущность. Сущность выступает «достаточным основанием»^[258] того и другого, обеспечивая связь знака и значения, ведь знак наполовину погружен в предмет, а значение наполовину субъективно. Только сущность удерживает их вместе, направляя их движение. Хотя в жизни материальные знаки никогда не достигают уровня идеального смысла, они уже о чем-то говорят, вернее — проговариваются. Через эти знаки узнается истина, непреднамеренная, требующая понимания. Истина, стало быть, воплощается в том или ином *веществе*, в материальной плотности знака. Наиболее плотны светские знаки, поскольку замещают действие и мысль. Знаки любви словно находятся на поверхности любимого лица, растворены в частицах и оттенках кожи. Чувственные знаки — это область впечатлений и чувственно воспринятых свойств. С ними и связан напрямую механизм действия произвольной памяти. Восприятие, напоминающее озарение, отличается тем, что в нем переживаемое свойство отделяется от своего предмета, выступая знаком целого ряда других предметов, которые и предстоит определить. Благодаря пирожному «Мадлен» местечко Комбре появляется «не в своей реальности, а в своей истинности»^[259], то есть таким, каким оно никогда не было в жизни. Делёз настаивает на том, что сущности полностью раскрываются только в искусстве. Но, однажды раскрытые, они как будто ретроспективно «одухотворяют» материальные знаки; по крайней мере мы начинаем понимать, что сущности в них уже воплощались.

Вещество произведения искусства бесплотно: это «чистое вещество»^[260], выражаемое через слова, звуки и цвет как нечто вроде субстрата второго порядка. Искусство занято тем, что утверждает «архетипы», но делает это с помощью разнообразных выразительных средств. Это можно понять так, что оно рождается из вещества, которое *одновременно* материально и духовно, или что обретаемая сущность «прикреплена» к самой поверхности изобразительной материи. Знак, выбирающий предмет — а аромат цветка становится знаком лишь при определенных обстоятельствах, — это всегда «неявное и заключенное в ином значение»^[261]. В этом смысле знак имеет «две половины»: называя предмет, он в то же время обозначает и что-то в корне от него отличное^[262]. Для Делёза значение первоначально свернуто в знаке: именно поэтому излучающие знак предметы так похожи на вместилища или сосуды, в которых томятся плененные души. Вообще говоря, знак — это нижняя

степень различия, ибо что заставляет его развернуться в значение, как не индивидуализирующая, то есть различающая, сущность^[263]? Чувствовать знаки — вот к чему все сводится в конечном счете. Однако «чувствовать» значит «мыслить», подчиняться требованию, исходящему от знаков. Сущность как раз и выражает совпадение знака и смысла: она неотделима от предмета, излучающего знак, но точно так же от причины, по которой смысл распознается.

Мы не будем проводить аналогий между идеями Мамардашвили и Делёза, тем более что они напрашиваются сами собой. Вместо генеалогического выяснения истоков и влияний обратимся к проблемам, которые стали недавно обсуждаться, казалось бы, в совсем другой связи. Речь идет об образах и о попытках их концептуализации в условиях общемирового использования коммуникационных систем. Образ, находящийся в фокусе внимания новых дисциплин (так называемых исследований визуального и медиа-теории), часто постулируется ими как «развоплощенный» («disembodied»), правда, в контексте представлений о виртуальной реальности и способах ее репрезентации. Этот образ связывается отчасти и с антропологическим сдвигом, если понимать под таковым новейший абрис самого субъекта восприятия. В любом случае образ истолковывается как единица визуального, а поскольку визуальность де-факто приравнена к непрерывности знакового поля, то образ этот неизбежно семиотизируется. Иначе говоря, новые дисциплины предпочитают рассматривать его как знак во вполне традиционном понимании.

Но если исходить из того, что образ отсылает к *невидимому*, то ситуация решительно меняется. Под невидимым мы не имеем в виду ни некую «истину» изображения, которую предстоит раскрыть с помощью герменевтических процедур, ни тем более пробел или зияние. Скорее, это тот план, где образы познаются в их *соотнесенности* друг с другом, до всякого знакового проявления. Нередко эта соотнесенность выражается в терминах «коммуникации», что можно воспринять как завуалированное указание на связанность образов и их организацию в потоки. Но та же «коммуникация» имеет и более прямое значение, когда речь заходит об информации и путях ее распространения: само содержание знака зависит от того дистрибутивного канала, в который он попадает. Надо признать, что в целом теории коммуникации явственно акцентируют приоритет средства перед сообщением. Отталкиваясь от этого положения, можно утверждать, что свое значение и полноту образ-знак черпает лишь из соседства с другими. Стало быть, даже на уровне зримости данные знаки так или иначе

несут на себе печать непроявленных сил.

Невидимое в нашем понимании — это род анонимной материи, из которой возникают все и всяческие фигурации. Если говорить еще точнее, это *другое* самого изображения. Для прояснения сказанного обратимся к фотографии. (Заметим, что фотография уже давно выступает как «свое иное», а именно как теоретический объект.) С одной стороны, это материальный оттиск или отпечаток. Можно сказать, что физически и химически фотография сохраняет световой след запечатленного на ней объекта. С другой — она не только предполагает некую интенциональную структуру, определяющую «чтение» всякого снимка («оно там было» — уникальный момент прошлого, всегда уже отсроченный в изображении), но и остается «недопроявленной», пока, по слову Беньямина, в нее не будет «вчитано» исторически детерминированное содержание. Пока, говоря по-другому, некая общность не узнает себя в фотографии и тем самым не проявит ее и себя. (Речь идет об общности не институционального, но аффективного типа^[264].) Конечно, не каждый оттиск поддается подобному истолкованию. На фотографии узнанные, то есть попавшие в поле зримости, мы можем распространить бартовское определение *punctum*'а^[265]. Именно *punctum*, по Барту, обладает метонимически-расширительной силой: выталкивая зрителя за пределы изображения, он заставляет его вступать в игру соотношений (устанавливать возрастные соответствия, переживать заново свой прошлый опыт, эмоцию или утрату). Возвращаясь к тому, с чего мы начинали, возьмем на себя смелость заявить, что фотография-*punctum* функционирует как *символ*. (На другом полюсе находится фотография-*studium*, этот воплощенный знак. Напомним, что для Барта *studium* связан с широтой охвата культурного поля, с тем умеренным интересом, каким сопровождается распознавание культурных кодов.)

Но то, что мы обозначили как фотографию-*punctum*, есть частный случай образа как такового. Как и символ, образ обладает двойственностью: одним своим концом, как говорит Мамардашвили, он упирается в зримое и от него неотделим. А вот другим выводит к невидимому, которое следует понимать как непроявленное или образ в собственном смысле этого слова. Мы сказали, что образ предшествует фигурации. Вспомним замечание Мераба Константиновича относительно сознания: не я мыслю, а мыслит оно. Вернее, нечто мыслит (в том числе мною или через меня). Так и образ. Необходимо перевернуть привычное нам отношение — чтобы осознать движение самой фигурации, мы должны обратиться к сфере невидимого. Она состоит из образов, которые не

являются производными ни от субъекта, ни от работы представления. Подсказкой служат сновидные образы: не успевая состояться в полноте, они остаются лишь схемами или внешними контурами появляющихся во время сна фигур. Эти образы зарождаются в состоянии психической пассивности, отмеченной «отсутствующим» сознанием. Связь между ними, далекая от перцептивной и логической, напоминает эпидемию. Хаотично ветвящиеся образы, восходящие к пустой поверхности сознания, предстают эффектом действия «непредвиденной, блуждающей, паразитарной» силы^[266]. Образы, поняты в духе сновидных, множественны и бессубъектны.

Только теперь можно с полным основанием вернуться к прозвучавшему ранее словосочетанию «развоплощенный образ». Если понимать его как указание на особый тип виртуального изображения, то мы снова имеем дело со знаком. Но если исходить из того, что развоплощенный образ — это *условие* самой фигурации (или сущность в терминологии Делёза), тогда появляется возможность, во-первых, десемантизировать теорию визуального и, во-вторых, приблизиться к скрытой логике функционирования образов в качестве знаков.

Выше мы уделили внимание Делёзу не только потому, что хотели таким «монтажным стыком» высветить двойственность символа в описании Пятигорского — Мамардашвили. Делёзовские знаки — это вещи, которые нужно учиться чувствовать, а значит понимать. Понимание знака развернуто во времени: собственно, время и есть эффект подобного развертывания. Понимают не отдельный знак, но знак как повторение различия. Отсюда и серийность повторения. С символом дело обстоит как будто несколько иначе. Это одномоментное, точнее событийное, «попадание» в сферу (или содержания) сознания. Однако в том и в другом случае необходимо предполагается «встреча». Для Делёза это императив, исходящий от предмета — то, что он именуется насильем знака. Мамардашвили настаивает на произвольности символа в отношении структур сознания. Однако соприкоснуться с символом возможно самым неожиданным путем. В книге «Символ и сознание» приводится пример, в котором упоминается «великий московский змеелов» А. Рюмин. Этот человек ничего не знает «ни о каком змеином символизме». Между тем знание могло бы означать пребывание в структуре сознания (и тем самым безопасность), как это случается в обществах, основанных на магии. Однако Рюмин *любит* змей, и они его не кусают. «Как знать? — задаются риторическим вопросом авторы исследования. — Может быть, относясь благостно к „этой вещи“, он ч е р е з нее, объективно оказывается

сопричастным данной структуре сознания?»^[267] Этот пример важен для нас тем, что в нем намечено *аффективное* измерение символа. Причем сам аффект следует понимать как безличный — пожалуй, как своеобразную структуру. Именно он (возможно, своей имплицитной разверткой) позволяет включиться в структуру сознания, потому что ее повторяет. Но если повторяет, то опять же посредством различия, ибо мысль и аффект — по крайней мере на этом этапе — гетерогенны друг другу. В рамках общей теории образа упомянутая «встреча» разом принудительна и аффективна, она, как мы помним, выступает в форме *узнавания*. Общность узнает себя в образе; образ про-является. Это двойное становление — предсемантической общности и значимого (для нее) изображения. Так встречаются сингулярность и мир.

Помня о нашей задаче — обрисовать контуры будущей теории образа в свете предложенной Мамардашвили и Пятигорским радикальной версии символа, — мы не станем углубляться в намеченные здесь положения. Напоследок лишь подчеркнем, что идеи, высказывавшиеся еще в семидесятые годы, могут резонировать позднее в областях, формально непричастных к «метафизическим рассуждениям» о языке и сознании. Тем интереснее продленная жизнь этих идей, ибо они не превращаются в голые историко-культурные свидетельства, но возрождаются там, где сегодня образуются настоящие проблемные узлы. По нашему глубокому убеждению, образ и его концептуальное обоснование принадлежат к числу именно таких животрепещущих проблем.

Социальные иероглифы В. И. Мартынова^[*]

Мне хотелось бы остановиться на идеях, высказанных В. И. Мартыновым в его книге «Пестрые прутья Иакова»^[269]. Эти соображения, облеченные в свободную, часто автобиографическую форму, тем не менее очень созвучны поискам академическим, а именно такой пока еще не полностью оформившейся дисциплине, как «исследования визуального» (visual studies). По-видимому, именно потому, что это еще не вполне дисциплина, а скорее область открытых разработок, идеи Мартынова хорошо резонируют в данном контексте. Поясню, что имеется в виду.

Можно начать, к примеру, со следующей цитаты: «...наша жизнь и мы сами есть лишь арена борьбы визуального и вербального, иероглифического и идеологического»^[270]. Это сильный тезис. Полагаю, что упрекать В. И. Мартынова в упрощении или невольном редукционизме — сведении всего многообразия факторов социального существования к двум поименованным — у нас нет каких-либо серьезных оснований. Автор сознательно отказывается от экономического анализа, понимая, что этим должны заниматься эксперты. Он ставит перед собой другую задачу: показать, какую роль в становлении социальных субъектов играет, с одной стороны, язык, а с другой — визуальный образ. Казалось бы, роль того и другого изучена со всей возможной основательностью. Однако я думаю, что мы должны учитывать выбор самого материала, а им у Мартынова является *современная жизнь*, размышления о которой сопровождаются в том числе и рядом исторических примеров. Именно жизнь в современных обществах с небывалой остротой ставит проблему образа, проблему восприятия, и не случайно, что Мартынов уделяет ей первостепенное внимание.

Эту область он называет иероглифической, имея в виду ее всеобъемлющий и самодовлеющий характер. Единицей иероглифического выступает так называемая иероглифема, в которой превалирует визуальный — иконический — аспект. Противостоящий ей символ для В. И. Мартынова по преимуществу вербален, то есть, отсылая к чему-то, он неизбежно содержит в себе языковой, или знаковый, компонент. (Мы знаем и другие интерпретации символа, но не будем сейчас на этом останавливаться.) Я бы сказала, что символ для Мартынова находится в сфере семиотики: знак есть приписывание чему-то определенного смысла,

и именно так функционирует символ в интерпретации Мартынова. (Его отличительные черты — «презентация некоей реальности и повествование об этой реальности...»^[271].) Иными словами, знак замещает собой ту реальность, которую он обозначает. При этом за ним закреплено вполне определенное значение. Не так обстоит дело с иероглифемой. В самом деле, она «ничего не символизирует и ни к чему не отсылает»^[272]. Иероглифема есть не что иное, как сама реальность, а потому она не нуждается «ни в каких презентациях и ни в каких повествованиях о самой себе»^[273]. Это можно понимать таким образом, что иероглифема — своеобразный срез визуальной данности мира — есть прямой, допонятийный отпечаток материи в человеческом сознании.

Эта мысль подтверждается ветхозаветной притчей о пестрых прутьях Иакова. Посмотрим, как интерпретирует ее В. И. Мартынов. Согласно заключенной сделке, пастух Иаков получал во владение тех овец и коз Лавана, которые имели пестрый или крапинный окрас. Иаков поступает необычно: он вырезает на прутьях белые полосы и кладет их в водопойные корыта. Скот, приходящий пить воду, зачинал перед этими прутьями, а потому потомство получалось таким, какое и нужно было Иакову — пестрым и крапинным, и вскоре пастух завладел большей частью стад, принадлежащих Лавану. Прежде всего, ясно, что скот «принимает на себя качество увиденного им, или, говоря проще, он становится тем, что он видит»^[274]. Но Мартынова интересует не только специфическая природа подражания. Он отмечает и то, как именно происходит чудесное преобразование окраса животных: речь идет не о нацеленном, прямом или внимательном взгляде, а о том, что видится «как бы вскользь, между делом, как бы смотря и не видя...»^[275] (скот приходит пить воду, а не рассматривать причудливые прутья). Я бы назвала такое восприятие периферийным, или эффектом периферийного зрения.

Для XX века эта мысль не нова применительно к проблеме восприятия. Так, характеризуя изменения, произошедшие с приходом технических средств, таких как кино и фотография, немецкий теоретик Вальтер Беньямин писал о рассеянном восприятии массы, приходящем на смену эстетическому созерцанию как культурному опыту эпохи буржуазных индивидов. Точно так же мы можем сравнить иероглифему с понятием симулякра у французского философа Жана Бодрийяра: симулякр — это знак, оторванный от своего значения и в этом смысле знак пустой; он отсылает лишь к другим таким же знакам, определяемым в качестве копий без оригиналов. Эти сравнения несколько не умаляют рассуждений

В. И. Мартынова. Наоборот, они доказывают, что есть некий круг идей, связанных с представлением об образе и его функционировании в современных обществах, как есть и понимание того, что движение образной материи нельзя объяснить посторонними ему причинами. Однако мне хотелось бы заострить внимание на том, что я назвала бы мартыновской идеей социального импринтинга. Слово «социальный» использовано здесь не случайно. Ведь ветхозаветный рассказ служит всего лишь преамбулой к обсуждению того, какую роль играет визуальный (в самом широком смысле) контекст в формировании не только и не столько личности, сколько бессознательного целых коллективов.

Два слова об импринтинге. Этот термин употребляется в этологии и психологии и означает запечатление, фиксацию образа в памяти. Образ или впечатление, воспринятое в критический период развития, запечатлевается в мозгу настолько прочно, что становится поведенческой программой. Это верно для людей и для животных. Через импринтинг животное приобретает ощущение своей видовой принадлежности, а человек «настраивается» на отношения с окружающей его действительностью. И в том и в другом случае речь идет о так называемой первичной социализации, происходящей в чувствительный период жизни, притом с высокой скоростью (иногда в результате единственной встречи с объектом запечатления), без дополнительного подкрепления, а главное — необратимо. В. И. Мартынов ярко описывает функционирование иероглифем на примере истории советского быта и его искоренения. Поскольку быт определяется им как «невербальное информационное поле»^[276], то уничтожение такового приводит разом и к визуальной бесчувственности, и к тому, что иероглифическое насильственно замещается грамматическим (идеологическим). Иными словами, советский человек получает особый импринтинг: в его сознании укореняется образ серости, унылости, диспропорциональности, даже нехватки (заасфальтированные пустыри на месте снесенных объектов культуры), и происходит это совершенно бессознательно: «...мы есть то, что видим...»^[277]. Переставая существовать само по себе, визуальное становится лишь фоном для языкового произвола. Впрочем, это только один из возможных примеров.

Хотелось бы немного задержаться и на познавательных особенностях иероглифемы. Чтобы сообщить о них читателю, В. И. Мартынов прибегает к разному иллюстративному материалу. Это и картина Рене Магритта «La vie heureuse», и детские воспоминания писателя, и даже набросок к трактату о форме облаков. Не имея возможности подробно останавливаться

на самих примерах, отмечу лишь их в высшей степени *наглядный* характер, еще точнее — переплетение визуального (наглядного) материала и его умозрительной, то есть чувственно не данной, стороны. Очевидно, что детские воспоминания выступают чем-то большим, нежели сентиментальной ретроспекцией. Для Мартынова детство — «это время особого ведения... это время пребывания в реальности»^[278]. «Особое ведение» соответствует глубинному иероглифическому знанию, где нет разделения на субъект и объект, на Я и мир и где мгновение измеряется вечностью. В каком-то смысле это то, о чем мы узнаём благодаря утрате, — ведь вся последующая жизнь есть состояние «овладения реальностью»^[279], когда реальность, или жизнь, только еще больше овнешняется и в результате отдаляется от нас. Отсюда отсылка к «Счастливой жизни» Магритта как докультурному, или доисторическому, состоянию, которое знаменует не просто утраченный рай (таков на картине образ женщины, свисающей тугим плодом с ветки яблони), но и способ мышления, радикально отличный от европейской рациональности. Как передать такую познавательную установку? Это можно сделать с помощью инверсии привычных нам соотношений: так, то, что кажется нам неизменным, есть лишь эффект объективации (опредмечивания) изначально подвижной стихии, например плывущих по небу облаков. Там, где все неподвижно, самотождественно и постоянно (включая наше Я), располагается общепринятая система отсчета, но, по Мартынову, это не более чем видимость. Напротив, изменчивое «иероглифическое пространство облаков» является первичной стихией; ее-то автор и наделяет онтологическим статусом^[280].

Мне симпатичны рассуждения об иероглифеме как непонятийном способе улавливания мира. Своими собственными средствами В. И. Мартынов указывает на такое место (без места), где приостанавливается как субъективность, так и связанная с ней напрямую работа представления. Может, однако, возникнуть вполне закономерный вопрос: как быть, если в иероглифеме по-прежнему сохраняются изобразительные элементы? Не есть ли это уступка представлению, его, так сказать, остаточный след? И вновь находим беглую подсказку у Мартынова: для него исходное состояние — состояние пребывания в реальности — предполагает неразличение бодрствования и сна. Этот тезис может быть усилен. Иероглифема следует логике сновидных образов, описанных у Фрейда. Такие образы характеризуются пассивностью сознания, когда оно перестает руководить своими представлениями, равно

как и заведомой неполнотой в отношении воспроизводимых в них объектов. Здесь господствует сам образ, и именно он, множественный и контагиозный, занимает место субъективности^[281].

В порядке мягкой полемики с Владимиром Ивановичем я бы вернулась к предложенной им жесткой дихотомии визуального и вербального, или иероглифического и идеологического. Применительно к советской действительности эта оппозиция кажется вполне оправданной. На подавлении визуального в пользу вербального, или, проще, образа в пользу пропагандистского слова, по-своему настаивали и художники московской концептуальной школы, которую упоминает автор. Другой способ говорить об этом состоит в признании литературоцентризма русской культуры. Однако мне хотелось бы заметить, что в современных обществах потребления, к числу которых примкнуло и российское, идеологическое и иероглифическое, если использовать язык Мартынова, отнюдь не противопоставлены друг другу. Сегодня идеология предельно иероглифична, то есть ее неотъемлемой частью стал образ и сама она переживается как зрелище. Выражаясь по-другому, идеология насквозь опосредована культурой, понимаемой, конечно, в наиболее широком смысле слова^[282]. Если где и продолжается борьба визуального и вербального, то скорее в области интерпретации новых образных систем, чей анализ требует последовательной десемiotизации. В противном случае та же виртуальная реальность, организованная по своим законам, превращается в очередной культурный код или язык. Вот тут нам и должна помочь иероглифема, позволяющая миру напрямую высказаться в нас.

IV

Документ: факт и вымысел^[*]

Два основных способа использования фотографии — документальный и концептуальный — нередко рассматриваются как взаимно противоположные. Это четко выражено в допущении наличия чистого, а стало быть, истинного образа, служащего некоей внешней цели: художественной, дидактической и проч. В каком-то смысле это подразумевает противопоставление изображения литературе (понимаемой в широком смысле дискурса). Можно предположить, однако, что названные способы использования не так уж далеки друг от друга. В самом деле, эта интуиция подтверждается исторической трансформацией фотографии как изобразительного средства в эпоху, когда концептуальные практики в искусстве становятся преобладающими, а это происходит в конце 1960-х и в 1970-е годы. Ситуация по-настоящему парадоксальна. С одной стороны, фотография наконец утверждается в качестве художественной формы, а с другой — она входит в современную художественную практику как нечто в корне от нее отличное, а именно как «теоретический объект». Определение, даваемое этой новой функции Розалиндой Краусс, подразумевает, что «специфичность индивидуального средства оставляется в пользу практики, сфокусированной на том, что можно было бы назвать искусством-вообще...»^[284]. Иными словами, концептуальное искусство использует фотографию в наиболее точном смысле как схему, позволяющую исследовать меняющиеся природу и функции искусства, более не отождествляемого ни с одним из своих традиционных «суппортов».

Однако еще раньше Вальтер Беньямин фактически дает новое определение эстетики. В наброске к одному из разделов своего знаменитого эссе о производстве искусства он размышляет над формирующимся типом восприятия. Оно отмечено ощущением «всеобщего равенства вещей»^[285], которое охватывает даже уникальный объект, будучи из него извлекаемым как раз посредством воспроизведения. Извлечение — или перцептивный акт выковыривания объектов из их скорлуп — не только соответствует теории искусства, сформулированной Марселем Дюшаном, но и само по себе является новой (перцептивной?) формой эстетики. Для Беньямина акт освобождения объектов из их «функциональных контекстов», что и создает эффект произведения искусства, оставаясь строго в пределах документируемого восприятия, превращает саму

эстетику в разновидность пользования. Не имея больше отношения к занятиям искусством в широком смысле слова, такая эстетика — это эстетика отбора, осуществляемого в пространстве стандартизованных вещей. Краусс сравнивает перцептивный акт с действием невидимой камеры^[286]. Таким образом, мы можем заключить, что чисто миметическое свойство фотографии ставится под вопрос неоднократно на четко различимых исторических этапах.

Но вернемся к концептуальному искусству. Как можно охарактеризовать функции фотографии в рамках этой относительно недавней практики? Художественная ценность фотографии явно подавлена. Эстетически (если мы по-прежнему имеем в виду традиционную эстетику) она сливается с необработанностью документа, будь то ориентация на «нулевую ступень стиля»^[287] или попытки создать ширящиеся концептуальные архивы. (Два наиболее ярких примера — это, пожалуй, Московский архив нового искусства, основанный на перформансах группы Коллективные действия, которые проводились за городом начиная с середины 1970-х годов, и широко обсуждаемый корпус визуальных напоминаний, принадлежащих Герхарду Рихтеру и известных под именем «Атлас».) Однако что следует понимать под документальным использованием фотографии? И что на поверку означает «документ»?

Обычно документ рассматривается как беспристрастный — «объективный» — способ фиксации событий. (Можно допустить, что для концептуального искусства фотография была насквозь прозрачной и хотя оно отражало различные формы совместных действий, а также индивидуальные задания, ее референт оставался одним и тем же, именно чем-то вне пределов видимости вообще, а это есть само понятие искусства. Я вернусь к невидимому в изображении через короткое время.) Может показаться, если рассуждать предельно просто, что нет изобразительного средства более близкого к «фактам жизни», чем фотография. И теория подтверждает это наблюдение. Согласно семиотике, фотографический образ — это иконический знак, в котором успешно соединяются форма и содержание. С семиологической точки зрения это точный аналог реальности, или «сообщение без кода», если привести хорошо известное определение Ролана Барта^[288]. Однако этот мощный «эффект реальности» основан на структурной недостатке. Фотография показывает не непрерывность объекта и изображения, а скорее то, что зримый образ всегда приходит с опозданием, что передаваемое им присутствие, какой бы неодолимой силой оно ни обладало, всегда уже отсрочено в бумажном

отпечатке. (Это-то и побуждает Барта говорить о «новой пространственно-временной категории», создаваемой фотографией, а Деррида — настаивать на призраках^[289].)

Означает ли сказанное, что фотография нас обманывает? Что можно вывести из зазора, внедренного в образ? Я буду исходить из того, что прерывность фотографии — структура запаздывания, которую она демонстрирует при более внимательном изучении, — позволяет ей удерживать следы событий. Выразимся по-другому: именно потому, что «объективная» — документальная — природа фотографии с самого начала «подпорчена», ибо изображение отмечено отсутствием внутренней цельности, именно поэтому фотография и может передавать событийность. Это, конечно, требует дальнейших разъяснений.

Другой способ подойти к проблеме сводится к тому, чтобы рассматривать фотографию как гетерогенную в самой своей основе. Данная идея восходит опять же к Беньямину. Мы помним о том, что он провозглашает структурную зависимость фотографии от подписи, которой она неизменно сопровождается в иллюстрированных газетах. Для зрителя текст служит директивой^[290]. Позднее представители концептуального искусства переформулируют этот тезис в терминах гибридности, присущей фотографии. Для Ильи Кабакова, к примеру, фотография и текст «взаимно соположены»^[291]. Его интересуют такие примеры, когда ни текст, ни фотография не являются прямыми иллюстрациями друг друга. Это хорошо передается русской поговоркой «в огороде бузина, в Киеве дядька». Интерпретация Кабакова и в самом деле очень продуктивна. Утверждая, что текст и фото соположены, Кабаков выходит за пределы эмпирического. Взамен он предлагает нам задуматься над границами изображения, вводя новое измерение — измерение текста. Следует, однако, подчеркнуть, что текст не противостоит изображению. Оба тесно переплетены, из чего следует, что образ по своей природе является заведомо гетерогенным. (Эту связь без связи, или хиазм, между визуальным и дискурсивным исследует Мишель Фуко в своем знаменитом прочтении провокативной картины Магритта «Это не трубка».)

Здесь необходимо сделать остановку, чтобы вкратце разобраться со статусом упоминавшегося ранее события. То, что под ним подразумевается, — отнюдь не регулярное явление. Напротив, оно значительно ближе к весьма необычному понятию исторического знака, *Begebenheit*, которое Кант вводит в своей работе «Спор философского факультета с юридическим» (1795). Не буду вдаваться в подробности.

Вопрос, на который предстоит ответить Канту, заключается в том, находится ли род человеческий в постоянном движении к лучшему и чем это можно подтвердить. Согласно доктрине философа, и прогресс к лучшему, и человеческий род суть предметы идей, которые не могут изображаться напрямую. Более того, сама фраза отсылает к фрагменту человеческой истории, имеющему отношение к будущему. В отличие от интуитивно данного (Gegebene), Begebenheit всего лишь указывает, но не дает доказательства того, что человечество способно быть «причиной своего движения к лучшему», равно как и его «творцом»^[292]. Исторический знак есть, стало быть, «изображение» свободной причинности, и в этом качестве он неизбежно обнаруживает свой вневременной характер: Begebenheit может произойти в любой момент развития событий. Канту удастся найти «исторический знак» в его собственное время. Вполне предсказуемым образом он связан с Великой французской революцией, символом республиканства, однако с ней не совпадает. На деле Begebenheit есть не что иное, как «образ мышления» ее многочисленных «зрителей», занимающих различные национальные арены. Чувством, вызываемым зрелищем этого великого преобразования у наблюдающих за ним народов, является энтузиазм, модальность чувства возвышенного.

Здесь я могу лишь намекнуть на парадоксальную природу, какую возвышенное имеет у Канта. Сам по себе полновесный аффект, энтузиазм будет отмечен точно такой же двойственностью. Хотя этически он заслуживает порицания не только как болезненное наслаждение, но даже как безумие, эстетически он отсылает «к идее человечества в нашем субъекте»^[293] — к тому, что мы переживаем, когда воображению не удастся установить отношение к своему предмету, то есть когда оно не может обеспечить чувственное изображение преимущественно для неизобразимых идей. Как убедительно показывает Жан-Франсуа Лиотар, охватывая народы, наблюдающие за зрелищем Французской революции, энтузиазм является потенциально всеобщим. И это неудивительно, ведь его априори, знаменитое *sensus communis* (общее чувство), — «неопределенная норма»^[294], или, согласно Лиотару, «не всеобщее признанное правило, но такое, которое ждет своей всеобщности»^[295]. Получается, что Begebenheit — то, что находится только на стороне народов-зрителей, — составляет «как бы изображение» идеи гражданского общества, а вместе с ней и идеи морали как раз там, где эти идеи изображаться не могут, а именно в опыте^[296]. Указывая на свободную причинность, исторический знак тем

самым подтверждает продвижение рода человеческого к лучшему, хотя бы только в данный момент.

Это довольно беглое изложение позволяет нам подойти к событийности с новых позиций. Событие не имеет ни малейшей временной привязки. Это «действие, само себя отдающее»^[297] (разъяснение, которое мы находим в рукописях Канта), и как таковое оно не может не «распространяться» в трех направлениях — прошлого, настоящего и будущего (Begebenheit прямо определяется как «*signum rememorativum, demonstrativum, prognosticon*»^[298]). В качестве признака идеи — идеи свободной причинности — оно отсылает одновременно к опыту и его «потустороннему»: как мы помним, Begebenheit составляет «как бы изображение» для целого ряда идей. И это осуществляется с помощью приостановленной всеобщности чувства возвышенного, что само по себе может расцениваться как потребность в сообществе. Говоря проще, событие может произойти в любой момент, и наш доступ к нему опосредован одними лишь неполными и даже ложными изображениями (достаточно упомянуть, что Французская революция, как и возвышенное в природе, бесформенна). Однако только они в состоянии удерживать следы событий и, возможно, даже их предвосхищать. А это возвращает нас к фотографии и, в более общем плане, к особой природе современных визуальных искусств.

Эти различные темы замечательно соединены вместе в ремарках Жака Деррида, сделанных по поводу одного документального фильма. В интервью журналу «Cahiers du cinéma» он размышляет над тем, как события Шоа представлены в одноименном девятичасовом фильме Клода Ланцмана. Ничего от самих событий в фильме не найти. Вместо этого он состоит из свидетельств тех, кто прошел через концентрационные лагеря и выжил, в первую очередь самих пострадавших. То, что они вспоминают, действительно непредставимо. Но именно потому, что ни одного изображения событий в фильме нет, зритель и может поставить себя в отношении к Шоа. Другие документальные фильмы, показывающие истребление, предполагают повторение этих сцен при каждом новом просмотре и поэтому удерживают нас на расстоянии от данного события. Для Деррида Шоа «должно в одно и то же время оставаться в пределах „это случилось“ и невозможности того, что „это“ могло случиться и стать изобразимым»^[299]. Конечно, это случай совершенно особый. Однако событие всегда сингулярно и, стало быть, не может повториться. Изображение сингулярного может лишь поставить к нему в отношение, и в

этом оно будет не более чем «как бы изображением». (Знаменательно, что, рассуждая о сущности кино, Деррида использует по сути дела тот же термин — «quasi-présentation». И речь, и образы суть «как бы изображения» непосредственности мира, чье прошлое абсолютным образом отсутствует, являясь «неизобразимым в своем живом присутствии»^[300].)

На этом этапе мне хотелось бы привести два ярких примера из области фотографии, которые могли бы послужить иллюстрациями к заявленному мною тезису. Первый связан с Борисом Михайловым, знаменитым украинским фотографом, который в основном живет сейчас в Берлине. Тематически Михайлов известен своими фотографическими сериями, изображающими позднее советское и раннее постсоветское время. Несмотря на жесткость фотографий, сделанных им в 1990-е годы, похоже, что ничего зрелищного или по-настоящему масштабного в другие десятилетия не происходит. Это особенно верно в отношении так называемого периода застоя — Советский Союз семидесятых и восьмидесятых поистине бессобытиен. Михайловские серии этого времени подпадают под определение концептуального искусства. Такова его классическая работа «Неоконченная диссертация» (1984–1985) и даже более ранние наложения, которые он теперь предпочитает называть «Вчерашний бутерброд»^[301]. Вмешательство фотографа в текстуру образов неоспоримо, будь то постановка как изобразительный прием или манипуляции с самой фотопленкой. Вместе с тем такая недостоверность не опровергает историческую правду — совсем наоборот. То, что Михайлову удастся столь успешно передать, есть неизобразимая сторона советского опыта, остающегося по существу невидимым. В другом месте я обсуждала это в терминах подразумеваемого референта, под чем я понимаю сплетение аффективных и исторических обстоятельств, при котором преходящий коллектив «узнает» себя в фотографии, одновременно позволяя ей прорваться в область видимого^[302]. Тогда-то фотография и проявляется по-настоящему (в химическом, но также и в историческом смысле). Иными словами, подразумеваемый референт выступает тем, что делает фотографию возможной, причем именно в форме документа. Ибо передаваемое ею — не столько набор видимых, легко атрибутируемых знаков, сколько аффективный опыт преходящего, поколенчески определяемого коллектива. Поколения в историю не попадают, они оседают у ее краев.

Жизнь, наблюдаемая Михайловым, бесформенна, более того, она до невозможности банальна. И тем не менее она вызывает к сообществу —

почти так же, как это было с Великой французской революцией по Канту. Только это новое обещание сообщества лишено возвышенных тонов. Выскажу предположение о том, что фотосерии Михайлова — это «как бы изображения» субъективности, имеющей отношение к самому определению переживаемой нами эпохи. «Все стало серым, — гласит одна из строк, открывающих „Неоконченную диссертацию“, — мечта[,] превратившаяся в китч»^[303]. И советская повседневная реальность, и фотографическая практика каждая по-своему стремятся к заведомо частному^[304]. Но выходит так, что частное сохраняется и становится значимым посредством одного банального. В этом отношении последнее, вовсе не являясь эстетической категорией, образует аффективный горизонт, особую форму разделения, объединяющего всех, кто живет сегодня в постиндустриальном мире. Фотографии Михайлова функционируют в качестве образов памяти. Их содержание настолько неясно и размыто, что становится абсурдным, в точности как наложения из серии «Вчерашний бутерброд». В то же время это «тотальные фотографии», по словам Кабакова, то есть их эффект — их правда — в высшей степени неоспоримы^[305]. Память, воскрешаемая так Михайловым, не индивидуальна. Его фотографии напоминают зрителям о том, чего они могут даже не знать и не помнить. Они показывают, в действительности этого не делая, некоторую вовлеченность, то, что «моя» память или опыт индивидуальны лишь в той мере, в какой уже разделяются другими. Зрителем этих фотографий является, следовательно, некое «мы» (весьма далекое от идеологической конструкции).

Другой пример, который мне хотелось бы привести, — это Андреас Гурский. Я не случайно ставлю рядом этих двух художников. Оба — замечательные фотографы, заслуженно пользующиеся международным признанием. И оба — незаурядные документалисты в том смысле, который мне хотелось бы закрепить за этим словом. Однако различия между ними очевидны, и в свете таковых я позволю себе сделать несколько замечаний общего характера. Гурский — это символ совершенно новой художественной практики: речь идет о цифровой фотографии. Он хорошо обучен техникам монтажа. Фактически он работает с отдельными элементами, выбирая фрагмент изображения и воспроизводя его без швов по всей поверхности своих объемных композиций. В последнее время он стал снимать обширные скопления людей, будь то поклонники рок-музыки, собирающиеся на концерты на открытом воздухе, брокеры на бирже или бесконечные гимнасты, образующие своими телами тот или иной

абстрактный узор. Это привело к тому, что ряд критиков начал описывать его работы в терминах орнамента массы, словосочетания, придуманного Зигфридом Кракауэром в конце 1920-х годов. Говоря обобщенно, масса, не имея собственного механизма идентификации, узнает себя в орнаменте, который складывается из ее работающих или «отдыхающих» тел, — аллюзия на конвейерное производство и гимнастическую дисциплину. Вот почему, считает Кракауэр, о месте эпохи в историческом процессе куда больше свидетельствуют ее «незаметные поверхностные проявления», чем «суждения этой эпохи о самой себе»^[306]. Однако фотографии Гурского демонстрируют другое. Своей монтажной техникой и небывалой точкой зрения он создает изображение нового типа, из которого разом исключены и зритель, и фотограф.

Зритель не в силах соотносить себя с фотографиями Гурского — ему никогда не занять предложенную точку зрения^[307]. Мы обнаруживаем нечто вроде подсказки в словах самого фотографа, брошенных им мимоходом: «Меня интересуют глобальные перспективы (globale Perspektiven)...»^[308] Конечно, такие перспективы не могут ни изображаться, ни схватываться невооруженным глазом. Их можно только сконструировать, синтезировать искусственным путем. И снова эта «неистинность» говорит нам больше об истине глобализации, чем любое прямое изображение, передающее ее отдельные проявления или неожиданные следствия. В отличие от массового орнамента, глобализация не есть поверхностное явление *par excellence*. На самом деле она остается неизобразимой, и это отражено во множестве историй о заговоре, которые могут рассматриваться как искаженные попытки символически справиться с тем, что целиком и полностью вне нашей досягаемости (воображение терпит неудачу перед масштабом и эффектами глобализации)^[309]. Создавая отчуждающую и нечеловеческую перспективу, Гурский выступает настоящим документалистом. К тому же он производит новый тип изображения, имеющий мало общего с «классической» (нецифровой) фотографией. Если работы Михайлова подчеркнута горизонтальность: они основаны на отношении между изображением, фотографом и зрителем, — то панно Гурского вертикальны в том смысле, что не предполагают никакого отношения вообще. И именно подобный переход таит в себе возможность неразгаданных событий.

В заключение мне хотелось бы подчеркнуть: то, что так документируется, принципиальным образом невидимо. Тем не менее современному искусству и особенно фотографии удастся передать эту

эфемерную субстанцию, этот «исторический знак». Случается так, что сам знак, как мы в этом убедились, проникает в опыт, хотя он и принадлежит совсем другому порядку. Существуют разнообразные и плодотворные попытки разобраться в знаках, имеющих как бы двойную природу, так как они свернуты вокруг эмпирических вещей и в то же время указывают на область идеальных сущностей^[310]. В самом деле, есть что-то в современном опыте как таковом, что требует ревизии нашего образа мыслей. В двойном обличье материального следа *и* теоретического объекта фотография как раз и позволяет ухватить правду того периода истории, в который мы живем.

К определению события^[*]

Попытаемся, хотя бы в первом приближении, реконструировать логику прочтения Жан-Франсуа Лиотаром понятия события у И. Канта. набросок этого понятия можно обнаружить в «Споре философского факультета с юридическим», второй части «Спора факультетов», опубликованного как отдельное произведение в 1798 году. Как мы увидим, событие будет состоять в непосредственной связи с возвышенным, проблемой, которая для Лиотара является одной из центральных. Надеюсь, что в какой-то мере прояснится, чем обусловлен этот интерес.

Итак, вопрос, который предстоит решить, сводится к тому, находится ли род человеческий в постоянном движении к лучшему и если да, то каким образом это возможно. Ситуация осложняется рядом обстоятельств. Во-первых, человеческий род и прогресс к лучшему суть предметы идей, не имеющих прямых изображений. Во-вторых, подразумевается тот фрагмент человеческой истории, который относится к будущему, а стало быть, искомое подтверждение (по Лиотару — «фраза»^[312]) является в своей основе предсказующим. Не будем забывать, что и историю будущего времени, согласно Канту, «невозможно представить»^[313].

Чтобы приблизиться к решению задачи, необходимо искать опыт, но только особый. Следует переключиться с интуитивно данного (Gegebene) на то, что Кант назовет Begebenheit, а именно событием. Лиотар приводит вариант определения этого события, которое в рукописях именуется Ereignis: «действие, само себя отдающее». Оно, подчеркивает Лиотар, также является «действием освобождения, сдачей (une donne), если угодно...»^[314]. Особенность данного события заключается в том, что оно всего лишь *указывает*, что человечество способно быть «*причиной* своего движения к лучшему» и одновременно его же «*творцом*»^[315]. Говоря точнее, Begebenheit, высвобождающее себя в человеческую историю, указывает на причину, действие которой остается «без определения во времени»: речь идет о свободной причинности, о будущих деяниях наделенных свободой существ. Поэтому сказать, когда именно событие произойдет — «произойдет ли это в моей жизни и будет ли оно дано мне в опыте» — не представляется возможным^[316].

Лиотар заостряет внимание на том, что Begebenheit — никак не причина прогресса, но всего лишь *знак* такового. Согласно Канту,

«исторический знак» указывает сразу в трех временных направлениях: «*signum rememorativum, demonstrativum, prognosticon*» подразумевает функции воспоминания, показа и предвосхищения. Следовательно, с помощью *Begebenheit* свободная причинность сможет обрести свое «изображение» в настоящем, будущем и прошлом. И все же — как понимать это неординарное событие?

Нетрудно догадаться, что с таким событием у Канта связана Великая французская революция, воплощающая республиканский идеал. Однако связана лишь по касательной. Ибо событием не может быть ни отдельное деяние, позволяющее толковать его по-разному, ни даже историческое преобразование масштаба революции. В игре великих преобразований, замечает Кант, «открыто проявляет себя лишь образ мышления зрителей и заявляет во всеулышанье о таком всеобщем и вместе с тем бескорыстном их сочувствии играющим на одной стороне против играющих на другой, что такая партийность может оказаться опасной и очень навредить им; это доказывает (своей всеобщностью), что человеческий род в целом обладает характером, и — (своим бескорыстием), что этот характер, по крайней мере в задатках, морален; и он не только позволяет надеяться на продвижение к лучшему, но уже сам по себе есть таковое, насколько это возможно для него в данный момент»^[317]. Революция «духовно богатого народа», происходящая на глазах Канта и его современников, с равным успехом может победить или потерпеть поражение, но несомненно то, что она «находит в сердцах (*in den Gemütern*) всех зрителей (не вовлеченных в эту игру) равный их сокровенному желанию *отклик*, граничащий с энтузиазмом, уже одно выражение которого связано с опасностью и который не может иметь никакой другой причины, кроме морального начала в человечестве»^[318].

Лиотар напоминает нам о том, что энтузиазм является модальностью чувства возвышенного. Воображение стремится обеспечить непосредственное изображение идеи разума (целое выступает предметом идеи). И хотя ему это не удастся и оно сталкивается со своей ограниченностью, воображение вместе с тем обнаруживает и свое назначение, а именно достижение соответствия с идеей разума через достойное ее изображение. В результате этого прерванного отношения мы испытываем чувство уже не к объекту природы, но «к идее человечества в нашем субъекте»^[319]. Под чувством Кант здесь подразумевает уважение. Впрочем, это верно и для любого чувства возвышенного: примирить субъект с объектом невозможно, зато «наладка» наших познавательных

способностей становится вполне наглядной.

Правда, приходится признать, что в случае возвышенного внутреннего примирения не происходит. В нем удовольствие переплетено с неудовольствием, а целесообразность определяется через ее отсутствие: «...неудовольствие в отношении необходимого расширения воображения до соответствия с тем, что в нашей способности разума безгранично, а именно с идеей абсолютного целого, стало быть, нецелесообразность способности воображения все же для идей разума и их порождения представляются целесообразными <...> и предмет воспринимается как возвышенный с чувством удовольствия, которое возможно лишь посредством неудовольствия»^[320].

Итак, воображение, даже при наибольшем его расширении, не в состоянии изобразить объект, который мог бы подтвердить или «реализовать» идею. Отсюда боль, связанная с неспособностью представить. Однако к боли примешивается наслаждение. Это наслаждение обусловлено тем, что даже самое великое в природе (включая как человеческую природу, так и естественную историю человечества, выраженную в великих революциях, поясняет Лиотар), даже самое великое, что природа имеет для нас, является «малым в сравнении с идеями разума»^[321]. Так обнаруживается непреходящее значение идей, несоразмерность их с любым изображением, но вместе с тем и назначение субъекта, «наше» назначение, которое и состоит в том, чтобы по части идей превосходить все, что может в принципе изображаться.

Энтузиазм — это предельная форма возвышенного. Попытка представления не только терпит неудачу, вызывая вышеуказанное напряжение, но и как будто переходит в свою противоположность. Составляемое в этом случае изображение в высшей степени парадоксально: Кант называет его «чисто негативным», или своеобразной «отвлеченностью», необычно определяемой им через «изображение бесконечного»^[322]. Кант даже приводит пример такого «возвышенного места» из иудейской книги законов: это известная заповедь «не создавай себе кумира». Только ею, по мнению Канта, можно объяснить энтузиазм, с которым иудеи «в период расцвета своей жизни относились к своей религии, когда они сравнивали себя с другими народами...». «То же самое, — продолжает Кант, — можно сказать и относительно представления о моральном законе и задатках моральности в нас». Для такого отвлеченного способа изображения требуется лишь одно — чтобы изображение было «безграничным»^[323].

Крайне болезненное наслаждение, каковым является энтузиазм, есть не что иное, как аффект, сильное (или, по-другому, бурное) движение души. В этом качестве он «слеп» и «не может вызвать удовольствия разума»^[324]. Более того, энтузиазм сопоставим с безумием, когда воображение «безудержно»^[325]. Однако он безусловно предпочтительней «мечтательности», которая граничит с сумасбродством. Здесь воображение «не знает правил», это укоренившаяся и застарелая «болезнь». Энтузиазм же — «преходящая случайность, которая иногда поражает самый здравый рассудок». И если мечтательность, этот томный аффект, делает душу «фантастической», то есть верящей в положительное изображение, когда таковое отсутствует (душа питаема иллюзией сродни трансцендентальной), то энтузиазм, по Лиотару, «ничего не видит», или скорее видя то, что видеть нечего, связывает его с неизобразимым^[326]. Кант заключает, что хотя этически энтузиазм как отклонение заслуживает порицания, «эстетически энтузиазм возвышен, так как он есть напряжение сил через идеи, вызывающие такой порыв души, который действует гораздо сильнее и длительнее, чем побуждение, получаемое от чувственных представлений»^[327].

Таким образом, историко-политический энтузиазм также граничит с безумием; будучи патологической вспышкой, он не оправдан этически, поскольку этика, требуя свободы от каких-либо мотивирующих страстей, допускает лишь тот «апатичный пафос», сопровождающий долг, каким выступает уважение. Однако, заявляя о себе периодически, энтузиастический пафос сохраняет эстетическую силу, он есть «энергетический знак»^[328]. Бесконечность идеи, поясняет Лиотар, притягивает к себе все прочие способности и производит «энергичный аффект», характеризующий возвышенное. Душа испытывает то, что Кант называет волнением, сравнивая его с «быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта»^[329]. Это своего рода волнение на месте: расположенное над «бездной» (то есть над чрезмерным для воображения), оно ни к чему не ведет, не позволяет совершить перехода. Именно таким образом настроены «сердца» (Gemüt) зрителей Французской революции.

Очевидно, что великие перемены вроде Французской революции не являются возвышенными сами по себе. Скорее, по характеру предмета они напоминают те картины физической природы, которые вызывают в зрителе чувство возвышенного («...природа именно в своем хаосе или в своем самом диком и лишенном всяких правил беспорядке и опустошении, если

только видны величие и мощь, сильнее всего вызывает в нас идеи возвышенного»^[330]). Возвышенное лучше всего определяется через неопределимое, или «бесформенность»^[331]: «...возвышенное в природе <...> можно рассматривать как целиком лишенное формы или фигуры...»^[332]. То же должно распространяться и на революции, а также иные исторические преобразования: в них явлено то, что лишено фигуры и формы в исторической человеческой природе. С этической точки зрения они не подлежат одобрению.

Неудивительно, что *Begebenheit*, которому предстоит стать историческим знаком, находится только на стороне публики, наблюдающей за зрелищем великих преобразований. На сцене, среди самих актеров, интересы чистого морального разума и требование, исходящее от идеи республиканского порядка, тесно переплетены с обычными страстями и системой эмпирической каузальности. Зрители-нации, образующие арену, где и разворачивается действие, не могут, напротив, быть заподозрены в том, что за открытым выражением их симпатий стоят эмпирические интересы — ведь они рискуют пострадать от рук своих по большей части абсолютистских правительств. Их энтузиазм выступает эстетическим аналогом чистого республиканского рвения. К тому же вполне может быть так, что деятельность французских революционеров направлена не только на утверждение политической конституции на основании единственно законного правления народа, но и на установление всемирного гражданского общества в условиях всеобщего мира. В этом случае неважно, что действия революционеров ограничены французской национальной сценой и что сторонние наблюдатели, согласно Канту, не имеют «ни малейшего желания в них участвовать»^[333].

Сочувствие зрителей не назовешь по-настоящему участием. По Лиотару, однако, оно стоит куда большего, ибо в этом случае чувство возвышенного распространяется на все национальные арены. Потенциально оно является всеобщим. Но правила этой всеобщности имеют особый характер — в отличие от когнитивной фразы (от познавательных суждений) чувство возвышенного судит в отсутствие правил. Впрочем, как и у чувства прекрасного, у него есть свое *a priori*: это не правило, которое является всеобщим признанным, но такое, которое лишь *ожидает* этой всеобщности. Такая «приостановленная», «неопределенная» всеобщность — не имеющая применения и в некотором отношении владельца — связана с эстетическим суждением; Кант определяет ее как «*sensus communis*» или «идею *общего для всех* (*gemeinschaftlichen*)»

чувства». Для него это способность суждения, «которая в своей рефлексии мысленно (a priori) принимает во внимание способ представления каждого другого»^[334]. Это общее — по Лиотару, «общинное» (communautaire) — чувство не гарантирует, что «каждый будет согласен с нашим суждением, а говорит, что он *должен* согласиться»^[335]. Это всего лишь «идеальная норма», «неопределенная норма»^[336]. Таким образом, если энтузиазм зрителей служит доказательным *Begebenheit* для фразы, утверждающей, что человеческий род шествует к лучшему, то объясняется это тем, что энтузиазм как чистое эстетическое чувство подразумевает общее чувство и вызывает к такому консенсусу, который есть не более чем *sensus*, чувство «неопределенное», однако же «законное». Словом, речь идет о «чувственном» (эмоциональном) предвосхищении республики.

Какие выводы можно сделать из предложенного рассмотрения? Во-первых, безусловно обращает на себя внимание статус сообщества. Как показывает Лиотар, в кантовской эстетике всеобщность, связанная с прекрасным и возвышенным, является лишь идеей сообщества, для которой доказательств, то есть каких-либо прямых изображений, в принципе не существует. Не опосредованное понятием, сообщество вызывается к жизни с помощью одного лишь чувства — в той мере, в какой последнее может разделяться a priori. Стало быть, сообщество уже присутствует как вкус, хотя и не достигает уровня рационального консенсуса. Думается, такое понимание сообщества, выводимое Лиотаром из «Критики способности суждения», перекликается с онтологией сообщества в интерпретации одного из его главных теоретиков Жан-Люка Нанси.

Во-вторых, Лиотар отводит первостепенное место возвышенному, этой области гетерогенного, при истолковании события. Именно потому, что чувство возвышенного образует «аффективный парадокс»: это публичное и разделяемое группой чувство того, что нечто бесформенное указывает на потустороннее опыта, — именно поэтому данное чувство выступает «как бы изображением» идеи гражданского общества и даже всемирно-гражданского целого, а следовательно, и идеи морали, причем там, где идеи эти не могут быть изображены, а именно в опыте. Так, по Лиотару, возвышенное становится знаком^[337]. Как мы помним, этот знак только указывает на свободную причинность, однако в отношении фразы, постулирующей прогресс человечества, он обладает доказательной силой, поскольку наблюдающее человечество уже должно было пройти некий путь культурного прогресса, чтобы сформировать этот знак посредством

своего «образа мышления» о Революции. (Напомню, что последней целью природы в лице человечества является как раз культура.) К этому можно добавить лишь то, что знак совпадает с невысказываемым, но выражаемым открыто в качестве чувства суждением народов о том, что прогресс существует.

Begebenheit, согласно Канту, остается событием, не определенным во времени и случайным^[338]. Этими двумя характеристиками выражается необходимо неопределенный переход от природы к свободе. Иначе говоря, Революция и патологический аспект чувства, вызываемого ею, поставлены в открытую, но несомненную связь со стремлением к моральной идее абсолютного блага, что является обратной стороной — отмеченной всеобщностью и бескорыстием — того же самого чувства. Объединение природы и свободы «по внутренним правовым принципам» по-другому можно назвать кантовской социально-политической утопией. Или тем, что составляет горизонт искомого философом прогресса.

В заключение позволю себе небольшой комментарий. Как можно удостовериться в событии, которое, по Лиотару, сингулярно и в силу этого непредставимо? По-видимому, только поставив себя в некоторое к нему отношение. Для Лиотара условием последнего является разделяемое чувство — оно и обеспечивает работу механизма узнавания. Но что именно «узнает» аудитория? Как из бесформенности, этого пустого знака события, появляется «исторический» знак? Рассуждая о фильме К. Ланцманна «Шоа», упоминание которого в данном контексте отнюдь не случайно (Лиотар посвящает многие страницы книги «Распря» осмыслению события Освенцима), Жак Деррида говорит о том, что сила фильма и вызываемых им эмоций состоит в сохранении следов, «фантомальных следов без изображения»^[339]. Дело не только в том, что в фильме показаны те, кто выжил (в основном жертвы концлагерей), и что в нем нет прямых изображений вспоминаемых ими событий. Само по себе это, бесспорно, очень важно, поскольку прямое изображение, подлежащее воспроизведению, наносит урон памяти и максимально отдаляет нас от события. Однако «прежде чем стать исторической, политической, архивной, — утверждает Деррида, — сила „Шоа“ является... по существу кинематографической. Кинематографический образ позволяет самой вещи (свидетелю, который когда-то где-то говорил) быть не воспроизводимой, но производимой заново в ее „вот она сама“»^[340]. Непосредственность такого «вот оно», но без изображимого присутствия, возникающая при каждом просмотре, и есть, согласно Деррида, сущность самого кино. В этом

смысле оно является свидетельством чистого выживания.

Такого эффекта кино добивается с помощью образов и голоса, двух главных типов «квазиизображения» («quasiprésentation»)^[341]. Именно эти «как бы изображения» (вспомним Лиотара) позволяют увидеть «вот он» мира, прошлое которого радикальным образом отсутствует. В этом смысле о том, что остается неизобразимым, они свидетельствуют через разрыв, можно сказать — на самом пределе звука и изображения. Что кино безусловно вызывает в нас при этом, это разделяемый сколь обширной, столь и анонимной зрительской аудиторией аффект. Мне думается, что возвышенное, отмеченное двумя основными признаками — гетерогенностью и сообщаемостью, — перемещается сегодня в область новых стремительно осваиваемых технологий. Похоже, что именно они, причем имманентным образом, находятся в согласии с событием. И если оно по-прежнему есть отголосок *Begebenheit* (в его конкретно-историческом истолковании), то речь может идти о выходе на историческую арену множественных и ранее неопознаваемых актантов. Это те другие, о которых мы всегда узнаем по косвенным знакам и чье вхождение в историю меняет образ наших мыслей.

Ностальгия по авангарду^[*]

Предметный разговор об авангарде требует прояснения того, в каком смысле употребляется сам этот термин. Хотелось бы оттолкнуться от простого: авангард — явление историческое, более того — явление социально-историческое. Нет сомнений в том, что мы имеем с ним дело как с конструктом, ведь другого способа зафиксировать «утрату оснований» (*crise du cadre*)^[343] у нас, по-видимому, нет. Однако следует разобраться, что это за конструкт, что уже в самом авангарде выносится на передний край (если отдавать должное этимологии данного слова). В этой связи обозначим бегло два момента. Во-первых, художественный авангард в его исторически исходной форме тесно переплетен с практикой социальных преобразований. Этот довольно очевидный тезис можно выразить короткой формулой: авангард и революция. Во-вторых, с точки зрения их содержания авангардные практики являются, по существу, предельными. Вслед за Жоржем Батаем их можно определить как «опыт-предел»^[344] или, если воспользоваться характеристикой Филиппа Серса, как «радикальный авангард»^[345]. Тут же возьмем на заметку другую мини-формулу: авангард и опыт. Если в первой формуле историческая привязка очевидна, выступая в качестве детерминанты, то во второй, как нетрудно догадаться, она носит уже менее жесткий характер — авангардные практики продолжают на протяжении многих десятилетий XX века. Как бы то ни было, эти два момента позволяют поставить авангард в непосредственную связь с утопией, о чем нам предстоит еще сказать.

Однако начнем с другого — с прояснения создаваемой авангардом образности. Именно авангард позволяет установить базовую оппозицию «образ — изображение», которая будет играть существенную роль, практическую и теоретическую, во все последующие годы. На излете XX века это повлияет на формулирование предмета нарождающейся дисциплины, а именно так называемых исследований визуального. По крайней мере напряжение, заложенное в этой паре, не пройдет мимо тех адептов дисциплины, которые отказываются семиотизировать любое, в том числе и виртуальное, изображение. В самом деле, если внимательно присмотреться к художникам авангарда, то мы увидим, что вместо изображения они конструируют образ. Авангардистский образ находится на стороне невидимого. Однако это невидимое лишено каких-либо

мистических, а точнее — трансцендентных оснований^[346]. Постараюсь пояснить, о чем идет речь, сославшись на труды двух современных французских исследователей, работающих в общем для них феноменологическом ключе. Такая общность означает только одно: оба озабочены проблемой видимости, а также тем, каким образом создается (конституируется) зрительский взгляд. Это Жан-Люк Марьон и Мари-Жозе Мондзен. Ограничусь фрагментами их рассуждений.

В одной из глав своей книги «De surcroît» («Об избытке») Марьон разбирает творчество известного абстракциониста Марка Ротко. Говоря о Ротко, будем держать в голове определение радикального авангарда из словаря Филиппа Серса — Ротко продолжает экспериментировать и тогда, когда решительно изменился исторический контекст. Иными словами, он сохраняет авангардный импульс несмотря на то, что сами интересующие нас беспредметные работы появляются не раньше второй половины 1940-х годов. То, к чему приходит Ротко — не сразу, после попыток выразить себя языком фигуративной живописи, в том числе и с помощью портрета, — это отказ от изображения человеческих фигур и лиц. Критики утверждают, что картины Ротко суть «фасады», и художник соглашается с таким определением. Однако надо понимать, что движение в сторону беспредметности оказывается вынужденным, что Ротко, по его собственным словам, не желает «калечить» человеческое тело. Вместо этого он сосредоточивается на «масштабе человеческих эмоций», подбирая для них иной — цветовой, абстрактный — «способ выражения»^[347].

Марьон комментирует это таким образом, что живопись не может показать человеческую фигуру и в еще меньшей степени — лицо. В самом деле, живопись осуществляет феноменологическую редукцию того, что себя (от)дает, к тому, что себя показывает, потенциального видимого к чистой видимости. В результате видимое сводится к плоскому характеру самой поверхности и живопись с неотвратимостью превращается в фасад. (Здесь следует остановиться и сказать, что феноменологическая «данность» трактуется Марьоном как «отдавание, дар»; оба эти значения совмещены в употребляемом им французском слове «donné».) Превращение в фасад, уплощение есть насильственное искажение человеческих фигур и лиц, сведение их до уровня плоской видимости — единственной, какая только существует, тут же добавляет Марьон. Ротко не идет по пути, насильственно открытому «Герникой» Пикассо, поскольку ущерб, наносимый человеческому (болезненное искажение фигур и лиц), не

преодолевается его собственными средствами. Не желая действовать аналогичным образом, Ротко совершает *этический* выбор.

Марьон приводит пример Ротко в подтверждение своих исходных аргументов: живопись, будучи реализованной редукцией, возвращает к плоской поверхности, иначе говоря — фасаду, фасад же упраздняет любую глубину. Подобная отмена глубины отнюдь не пагубна для вещей мира, или объектов: теряя перспективу, искажаясь, они, однако, открыты новым формам проявлений. Совсем не так обстоит дело с человеческой фигурой и лицом. Для того чтобы в этом убедиться, необходимо обратиться к идеям Эммануэля Левинаса, установившего абсолютную несопоставимость между фасадом и лицом. Интересно, что Левинас, как будто вдохновленный Ротко, тоже использует слово «фасад», понимая под этим вещь, которая хранит свой секрет, то есть, показывая себя как замкнутую сущность или миф, тем не менее себя не раскрывает. По Левинасу, расположенный в пределах видимого и от этого плоский, фасад закрывает доступ к сокровенному. Впрочем, в понятии сокровенного нет ничего от спиритуализма или субъективизма. Вместо этого речь идет о двух способах явления, о двух разновидностях явленности, не подводимых под общую меру.

Выясняется, что у вещи (в живописи) есть фасад, но нет лица — ведь смотреть может только лицо, и только оно раскрывается в модусе встречи. Человек является не так, как вещь, — недостаточно распластать его на поверхности плоской картины. Более того, это означало бы объективировать другого человека. Надо понимать, что, являясь, он навязывает себя именно как другой человек (*autrui*), а отнюдь не другое (*l'autre*), это «нейтральное видимое, не умеющее отступать (*sans retrait*)»^[348]. Как такое появление возможно? Я навязываю себя миру через мою интенциональность, но и другой предоставляет мне себя вовсе не как еще одно видимое наряду с другими. Дабы он мог вообще себя явить, необходимо, чтобы другой показал меня, проявляя в отношении меня интенциональность столь же уникальную, неповторимую, как и моя собственная. (Замечу в скобках, что в такой формуле мы сталкиваемся со складкой, с перекрестной по сути структурой.) Так возникает лицо в качестве *контринтенциональности*, которая себя не показывает, делаясь видимой, но адресует мне свой взгляд. На языке Левинаса это передается понятием ответственности за другого, когда я показан другому, причем показан до принятия любого решения (относительно него), до любого акта волеизъявления. Отсюда ясно, почему лицо не должно становиться видимым — ни на самой картине, ни в пределах того, что мы видим. Оно

проявляет себя только через эпифанию, несводимую к зримости, через молчаливый призыв «Не убивай (меня)!». Лицо не является — оно обнаруживает себя в той ответственности, какую мне внушает. Ротко, заключает Марьон, предвосхитил ход мысли Левинаса. Он был поставлен перед неизбежным выбором — или убить лицо, заключив его в плоскую рамку картины, или «изувечить» себя как художника, отказавшись от прямой передачи лица. Ротко выбрал второе.

Итак, лицо остается в своей основе невидимым, а доступ к нему, согласно Марьону, может открыть лишь икона (но не идол, каковым является картина). В этой связи я хочу упомянуть другого автора, показавшего связь иконописной традиции с абстрактной живописью начала XX века. Это Мари-Жозе Мондзен, чья книга «Образ, икона, экономия: византийские истоки современного воображаемого» выступает развернутым и убедительным доказательством приведенного тезиса^[349]. Как показывает Мондзен, икона не имеет отношения ни к порядку референции, ни к порядку представления. Она передает не что иное, как благодать отсутствия и делает это с помощью системы графической записи. Понимать это можно следующим образом: «Христа в иконе нет, икона направлена к Христу, не переставая от нее удаляться»^[350]. Идея направленности есть в своей основе идея *отношения*: иконический образ устремлен к первообразу, направлен к нему, притом что сам первообраз, Бог, по необходимости отсутствует.

Говоря еще точнее, речь идет об отсутствующем присутствии, знаком которого — но в очень специфическом смысле — и становится икона. Пределом иконического видения, согласно Мондзен, выступает взгляд самой иконы, а поскольку «подражательная» функция иконы состоит в соединении человеческой формы с божественным Словом, речь идет не больше и не меньше как о мимесисе воплощения. В самом деле, икона представляет собой часть всеобщей «экономии», понимаемой как «отношение». Икона не является пассивным предметом замороженного созерцания. Она преобразует смотрящего, действуя как «эффективный оператор». Тот, кто смотрит на икону, видим сам. Более того, плоть смотрящего преобразуется, попадая в «кругооборот информационных и трансформационных отношений»^[351] — ведь крайний полюс иконы занимает естественный образ, или Бог.

Общим для всех иконопочитателей, по мысли Мондзен, является их отношение к отсутствию — оно превращается для них в специальный объект. Любой иконический символ, будь то икона или абстрактная

картина, «производит его след, озаряет отпечаток и готовит его воскрешение»^[352], отчего поклонники образа объединены чем-то вроде ностальгии: утраченное должно быть обретено заново, возвращено. Это путешествие в родную землю, воспоминание о том, что оказалось забытым. Древний и современный иконопочитатель движим поиском истины, в первую очередь истины образа. Он не устает вопрошать образ о его истоках и назначении. Вопрос о том, каким является изображение — предметным или абстрактным, — отступает на второй план по сравнению с категориями, которыми иконопочитатель оперирует и которые должны незамедлительно раскрыться, а это «жизнь», «истина» и «смысл». Отличительная особенность иконофилов всех времен — вера в образ и воображаемое, в видимое, рассказывающее о невидимом.

Возвращаясь к положению, прозвучавшему в начале, можно заметить, что иконический символ^[353] (в нашей терминологии — образ) имеет две стороны — материальную и идеальную, которые напрямую связаны друг с другом. Но авангардный образ — еще и «исторический знак», если вспомнить его интерпретацию Жан-Франсуа Лиотаром^[354]. Как таковой этот знак совмещает эмпирическую данность и отсылку к исторической причинности. Любопытно, что если у Канта, у которого Лиотар и заимствует подобное определение, эмпирическое совпадало с бесформенным — таковы объекты природы, вызывающие чувство возвышенного, но таковы же и революции, являющие собой зрелище поистине хаотическое, — то в данном случае бесформенность, точнее беспредметность, становится формальной характеристикой самого революционного искусства. Говоря строго, исторический знак находится на стороне аудитории, наблюдающей за великими историческими преобразованиями (Кант строит свою модель, отталкиваясь от событий Великой французской революции). Именно зрители испытывают специфический энтузиазм, являющийся модальностью чувства возвышенного, и именно энтузиазм вызывает к «общему чувству» как предощущению республики, а в более широких терминах — прогресса. Иными словами, бесформенное указывает на то, что находится по ту сторону опыта и для чего вызываемое им чувство — в пределах опыта — выступает «как бы изображением». Что же выполняет роль этой «регулятивной идеи» в условиях совсем другой революции или, выражаясь конкретнее, на что указывает бесформенность интересующих нас авангардных творений?

Мне думается, что потусторонним опыта (по-прежнему в кантовском

смысле) выступает в данном случае утопия. Иначе говоря, искусство занято тем, что размечает пространство для новых типов социальных связей. В самом деле, авангард ассоциируется с жизнестроительством, и революционное искусство в целом подчинено целям переустройства социальных отношений. Оно создает для них пустую — «нулевую» — форму. Таким образом, если утопия и не входит в сам состав изображения (утопия, мы знаем, изображаться не может), то она пронизывает его своими токами, удерживает в поле беспрецедентной близости к себе. Это может означать, что авангардное искусство картографирует новое сообщество, опережая в этом появление форм, призванных закрепить его на чисто институциональном уровне. Авангард — это живая плоть революции. (Замечу, что последующие изменения, в том числе и социального уклада, передаются в категориях затвердевания, если взять один, но наиболее показательный пример^[355].) То, что по остаточному принципу или в силу инерции воспринимается зрителями как предметность авангарда, есть лишь отпечаток невидимого, а им является утопия. По существу, авангард реализует предписание «Не сотвори себе кумира» и выступает «как бы изображением» в собственном смысле этого слова. (У Канта, согласно Лиотару, таким «как бы изображением» идеи гражданского общества служил как раз энтузиазм^[356].)

Скажем об этом еще раз, более простыми словами. Авангард — уникальный опыт отказа искусства от языка наглядных форм во имя сил, стоящих над искусством. Все используемые авангардом элементы — живописные, графические, театральные, архитектурные и др. — это азбука иного языка, из которого составляются значимые в социальном отношении высказывания. Авангард являет зрителю другое самого искусства. В этом, перефразируя слова, приведенные чуть выше, заключены его исток и назначение. Вместе с тем утопию, повлиявшую на авангард, нельзя интерпретировать в смысле проективно-футурологическом. Совсем наоборот — она есть *условие возможности* авангардного искусства, а не производимый с его помощью идеологический эффект. Пожалуй, именно благодаря тому, что исторический авангард теснейшим образом связан с реализуемой утопией, в XX веке она мыслится неотъемлемой частью современных нам культурных артефактов, включая откровенно «низовые». В виде многочисленных, хотя бы и разрозненных фрагментов утопия отныне располагается всецело в настоящем времени — это уже не смещенный в будущее и в принципе недостижимый горизонт.

Утопическое в массовой культуре

Для удобства рассмотрения предмета позволю себе с самого начала ввести различие между утопическим сознанием и утопическим в собственном смысле. Если воспользоваться определением, предложенным известным исследователем утопии Эдуардом Яковлевичем Баталовым, утопическим можно называть сознание, «порывающее с объективными законами функционирования и развития общества и полагающее его идеальный образ путем произвольного конструирования»^[357]. Согласно этой логике, утопия мыслится как одна из превращенных форм сознания наряду с идеологией и мифом^[358]. В отличие от такого понимания утопии через ее носителя (субъекта) мне хотелось бы связать утопическое с тем, что Эрнст Блох, автор целой философии надежды, комментируя реализацию утопии, называл остатком. Для него остаток — не просто противоположность того, что реализуется и через это становится банальным. Остаток оказывается необходимым — конститутивным — условием претворения утопии в жизнь. Без него, поясняет Блох, сама реализация является все еще недействительной или невообразимой, и ее невозможно констатировать^[359].

Другим способом говорить об остатке, а значит и об утопическом, можно считать запрет на изображение утопии, позитивное в первую очередь. Это следует понимать как предостережение против опрощения утопии, что проявляется в попытках освободить ее от драматизма смерти или придать ей характер дешевого расхожего товара. Запрет на изображение утопии передается старинным предписанием «Не сотвори себе кумира». Участвующий в диалоге с Блохом Теодор Адорно, по существу, предлагает рассматривать это предписание как меру «истинной вещи». Поскольку нельзя изображать утопию, то есть поскольку неизвестно, каковой будет истинная вещь, постольку мы наверняка знаем, что является ложным^[360]. Оба мыслителя отводят первостепенную роль критической функции утопии по отношению к существующему положению вещей.

Отталкиваясь от этой общей рамки, зададимся вопросом о том, как в контексте массовой культуры, о которой речь пойдет ниже, надлежит интерпретировать остаток. Уже в шестидесятые Блох подмечает распыление утопии, равно как и то, что происходит овеществление тенденций, как слабых, так и более устойчивых, как если бы желанный

день уже настал. Именно поэтому «восстание иконоборцев» — борьба против присвоенного будущего — и кажется ему столь справедливым и уместным^[361]. К теме опредмечивания я вернусь чуть позже. Очевидно, что к процессу опредмечивания остаток не имеет отношения. И тем не менее он неотделим от артефактов массовой культуры, в которых утопическое продолжает оставлять свои следы. Таким образом, сам остаток отмечен как бы двойным измерением. С одной стороны, это то, что противится переводу на язык объективированных форм, включая жанровые формы самой же утопии (социальная утопия в ее литературном исполнении, антиутопия и др.). С другой, однако, он не отделен полностью от собственной материальной подосновы. Применительно к массовой культуре мне представляется возможным говорить о банальном — клише — как о *непотребляемом* в самом потребляемом продукте, который, как нетрудно догадаться, выступает разновидностью товарной формы. Понятое так клише помечает область коллективной аффективности (существует, например, эмоция, разделяемая покупателями ширпотреба^[362]). Поскольку эта последняя не принадлежит никому по отдельности, но является принципиально сообщаемой, через нее обнаруживается утопическое, обретающее контуры сообщества. При этом утопический образ «первичных» связей или некоего изначального «мы» (впрочем, без содержательного наполнения) противостоит реально существующему обществу, низводящему его до системы институционально закреплённых — «ложных» — отношений. Так утопическое сопresentствует в обыденном и повседневном, в том, что может показаться от него предельно удаленным.

Теперь мне хотелось бы обратиться к феномену массовой культуры, тем более что у нас практически всегда возникают непреодолимые трудности с его пониманием. В пропедевтических целях напомним несколько базовых методологических указаний на сей счет. В своем классическом эссе «Опредмечивание и утопия в массовой культуре» американский теоретик Фредрик Джеймисон выдвигает важнейший тезис о том, что высокая и массовая культура конституируют друг друга. Этим снимается жесткая оппозиция той и другой, дающая повод для диаметрально противоположных и нередко вкусовых оценок: либо приоритет отдается массовой культуре как культуре «низовой», а стало быть и более «аутентичной», либо, напротив, похвалы удостоивается высокая культура в качестве автономной, то есть не подверженной всеобщему упадку. Идея Джеймисона состоит в том, что эти культуры объективным образом взаимосвязаны — они суть «парные и неразделимые

формы» раскола эстетического производства при капитализме^[363]. При этом подход исследователя является в своей основе историческим. Речь идет не о высокой и низкой культуре вообще, но об их конкретно-историческом соединении, когда высокое синонимично модернистскому. (Собственно, уже в самом словосочетании «массовая культура» мы обнаруживаем необходимый индикатор времени.) Обосновывая свой способ анализа культурного производства в условиях позднего капитализма, Джеймисон полемизирует с Франкфуртской школой, хотя и признает правомерность ее гипотезы о том, что товарная структура начинает определять саму форму и содержание продукции масскульта. С чем Джеймисон не может согласиться, так это с приданием ею особой ценности высокому искусству модернизма, что в конечном счете не позволяет рассматривать его как преходящее явление, то есть исследовать в необходимо историческом ключе. Сам Джеймисон исходит из того, что при тотальном господстве товара, когда формы деятельности окончательно утрачивают свои качественные характеристики, абсолютно любая вещь становится не чем иным, как средством своего же потребления^[364].

Тезис о диалектической взаимосвязи высокой и массовой культуры влечет за собой серьезные методологические следствия для тех, кто намеревается анализировать продукцию масскульта. Во-первых, произведение масскульта не дается натуральным образом — его, как и всякий объект исследования, необходимо построить или создать. Во-вторых, задача усугубляется тем, что в случае текста массовой культуры отсутствует «оригинал». Способом функционирования продукции масскульта является повтор, повтор, становящийся определяющим как для структуры обсуждаемых произведений, так и для самой нашей чувственности^[365]. (Та же идея выражается и с помощью понятия симулякра — копии, лишенной всякого оригинала.) Впрочем, «методологическая дилемма» — невозможность полагания устойчивого объекта исследования в форме «первичного текста»^[366] — благополучно разрешается, когда мы вспоминаем о том, что в соответствии с предложенной схемой этот текст (в виде уникальных авторских творений) располагается на другом полюсе культурного производства, а именно на стороне высокого искусства. Давно было замечено, что высокая и массовая культура все больше проникают друг в друга. Сегодня, как мне кажется, они образуют единое поле, топологическим обозначением которого выступают не столько два полюса, сколько палимпсест — запись одного поверх другого, когда оба текста вступают друг с другом в

непреднамеренные отношения.

Наконец, дабы связать сказанное с темой утопического, необходимо понимать, что массовая культура — это не объект чистого манипулирования, но область активной переработки фундаментальных социальных и политических тревог, фантазий и переживаний. На уровне отдельного произведения эта переработка осуществляется таким образом, что «сырой материал» фантазий и желаний часто архаического толка выходит на поверхность только для того, чтобы подвергнуться вытеснению со стороны символических структур произведения, которые обеспечивают реализацию желаний лишь в той мере, в какой их можно тут же нейтрализовать. Так вытеснение и исполнение желаний становятся двумя сторонами одного и того же механизма. Для Джеймисона особенность произведений массовой культуры состоит в том, что ее содержательный материал — «социальные тревоги и заботы, надежды и мертвые зоны, идеологические антиномии и образы катастроф» — подавляется посредством воображаемого разрешения реально существующих противоречий, что достигается в первую очередь благодаря выстраиванию самого повествования^[367]. Здесь важно подчеркнуть две вещи. Прежде всего, перед тем как стать предметом вытеснения, тревоги и надежды должны как-то заявить о себе в произведении масскульта; дешифровка следов этого присутствия и составляет задачу критика современной культуры. Во-вторых, Джеймисон настаивает на том, что каждое из произведений массовой культуры, каким бы ущербным оно ни казалось, сочетает в себе две функции — идеологическую (манипулятивную) и утопическую (критика социального порядка). Иначе говоря, само манипулирование в конце концов зависит от того, насколько произведению удастся предложить некую «фантазийную приманку» (fantasy bribe) в виде подлинного, хотя подчас скрываемого содержания^[368].

Постараюсь в общих чертах набросать особенности переживаемого нами момента с точки зрения наличия утопического в массовой культуре. Не стоит забывать о том, что при всех условиях утопия обращена к целокупности — ею подразумевается преобразование социального целого^[369]. Если рассматривать утопию под этим углом зрения, то можно высказать предположение, что в нашем контексте она переплетена с меланхолией, причем особого рода. Данное чувство вызвано утратой объекта, отношение к которому было всегда амбивалентным (речь идет о земле воплощенной утопии, а именно об СССР). В этом случае утрата переживается как болезненный внутренний раскол, поскольку объект

овнутряется и остается тем самым «живым». Вместе того, чтобы разобраться со сложными чувствами, которые он когда-то вызывал, субъект ополчается на себя самого, подвергая себя тому унижению, которое должно было выпасть на долю объекта. В результате траур перерастает в депрессию^[370]. По-видимому, для бывших граждан Советского Союза, чья человеческая и историческая идентичность необратимо расколота, любая критика утвердившегося строя будет иметь ретроспективный характер, то есть отталкиваться от образца иных социальных отношений, которые при этом отнюдь не выглядели «образцовыми». (Отсюда, в частности, ироническое или заведомо непсихологическое изображение событий недавней истории, будь то синтетические по жанру романы В. Пелевина или нашумевший фильм «Груз 200» режиссера Алексея Балабанова. Эти вещи интересны как иллюстрации работы коллективной памяти, что, впрочем, только подтверждает их укорененность в настоящем.)

Что же в этом случае считать остатком, если вспомнить об утопическом, как оно определялось в самом начале? Ведь то, о чем только что шла речь, относится скорее к образам утопии. Полагаю, что остаток — это то невысказанное в самой прежней — утраченной — жизни, что и составляет позитивное ядро критики новейших буржуазных отношений. Именно потому, что это содержание определить (назвать) очень трудно, оно может преподноситься как «ценности», закономерно противостоящие тем, что возобладали и пропагандируются ныне. Любые дальнейшие спецификации воображаемой общественной альтернативы относятся к разряду изображения неизобразимого. И тем не менее напоследок я попробую указать на трансформацию самого утопического, рассмотрев один, но весьма показательный пример.

В 2006 году уже упоминавшийся Виктор Пелевин публикует роман с анаграмматическим названием «Ампир В». Несложно догадаться, что его герои — вампиры, правда весьма необычные. Их пищей служит не человеческая кровь, но так называемый баблос, и вновь посвященный вампир Рама, от лица которого ведется повествование, проходит долгий путь умозрительного и практического постижения того, из чего же сделан жизнетворный эликсир. Стоит сказать два слова о том фоне, на котором разворачивается действие. Это «развитой постмодернизм», эпоха Vampire Rule, или, по-русски, «вселенской империи вампиров»^[371]. Главными орудиями господства вампиров являются гламур и дискурс — именно с обучения этим двум «вампирическим наукам»^[372] и начинается юный Рама свое знакомство с новым образом жизни. Роман Пелевина заслуживает,

конечно, неторопливого разбора. Ограничусь лишь продиктованными нашей темой замечаниями. Как видно из сказанного, действие романа вроде бы отнесено к воображаемому времени и вместе с тем явно пародирует сегодняшнюю жизнь. Сам факт перехода героя из состояния человеческого в вампирическое (после открывающего рассказ инициационного укуса) как будто четко разграничивает два времени — прошедшее советское и неопределенно-настоящее^[373]. И хотя книга написана в своего рода метажанре, преобладающей в ней можно посчитать антиутопию. Поясню вкратце почему.

Ближе к концу книги выясняется, из чего сделан заветный баблос, объект интриг и политической борьбы самих вампиров. Это момент в некотором роде кульминационный. Приведу довольно длинную цитату:

Я чувствовал себя тенью, летящей через тысячи снов и питающейся ими. Чужие души казались мне раскрытой книгой — я понимал про них все. Моей пищей были те самые сны наяву, в которые человек незаметно проваливается много раз в день, когда его взгляд движется по глянцевой странице, экрану или чужим лицам. В каждом человеке распускался алый цветок надежды — и, хоть сама эта надежда чаще всего была бессмысленной, как прощальное «кукареку» бройлерного петуха, цветок был настоящим, и невидимый жнец, который несся на моей взмыленной спине, срезал его своей косой. В людях дрожала красная спираль энергии, тлеющий разряд между тем, что они принимали за действительность, и тем, что они соглашались принять за мечту. Полюса были фальшивыми, но искра между ними — настоящей. Язык проглатывал эти искры, раздуваясь и разрывая мой бедный череп^[374].

Итак, выясняется, что пищей вампиров являются «сны наяву». Интересно, что для Блоха «дневные мечты» (Tagtraum) служат формой существования надежды, поскольку обращены к будущему и соприкасаются с ним. Более того, в дневных мечтах человеческое Я раскрывается другим, а сами мечты, имеющие в виду улучшение мира, вызывают к сообщаемости^[375]. Иначе говоря, они и образуют трудноопределимое содержание утопического, о котором говорилось выше. Язык — извечный вампир, меняющий лишь человеческие оболочки, — и поглощает эти ярко-красные капли надежды^[376]. Выходит, что пищей

вампиры являются само утопическое или тот неуничтожимый остаток, который и определяет человеческую сущность. Согласно такой интерпретации, в типичной для себя сатирической манере Пелевин изображает тотально опредмеченное общество, где даже мечта, встроенная в безотходный и сверхразумный обмен, становится предметом воистину чудовищного потребления. Это означает, что в этом «последнем» обществе, которое совпадает с нашим собственным, отнят — полностью отсутствует — утопический горизонт. Таким образом, новейшая антиутопия повествует об уничтожении остатка, о расставании с утопией как таковой. К этому остается лишь добавить, что по-другому и не может преломиться мир в сознании поколения, оказавшегося в плену у того безальтернативного времени, которое знаменует вхождение в новую систему экономических и социальных связей.

«Искусство как фотография» (перечитывая «Краткую историю фотографии» В. Беньямина)^[*]

На фоне дальнейшей коммерциализации фотографии как разновидности высокого искусства — этим косвенно признается ее музейная, то есть общекультурная, ценность — размышления Вальтера Беньямина о способах вхождения фото в символическое пространство культуры звучат особенно свежо и отрезвляюще. «Краткая история фотографии» была написана в 1931 году, за пять лет до выхода в свет знаменитого эссе, не только обсуждающего статус произведений искусства под углом зрения их воспроизводимости, но и открыто ставящего задачу политизации искусства. Однако уже в небольшом наброске к истории фотографии присутствуют многие из мотивов и сюжетных линий, которые будут развиты в более позднем сочинении. Достаточно отметить лишь то, что фотография — техника фотографирования — рассматривается как эмблема воспроизведения в собственном смысле этого слова. Хотя не следует забывать, что дагерротипия (а ранней фотографии будет отведено особое место) не предполагала создания копий.

Что же является сквозной нитью упомянутой «Краткой истории»? Противопоставление фотографии и искусства, понимаемого антитехнически, а именно как боговдохновенный порыв. Около столетия, считает Беньямин, фотография пытается добиться признания от той инстанции, которую сама же отменяет^[378]. Но пройдет еще больше времени, прежде чем она добьется на этом поприще настоящего успеха. Только парадокс новой ситуации будет заключаться в том, что в тот самый момент, когда фотография победоносно утвердится в качестве искусства (то есть когда она займет свою нишу в музеях и удостоится внимания кураторов и критиков), в это же самое время она окончательно расстанется со своей спецификой — в качестве изобразительного «средства»^[379]. Но не будем забегать вперед. Итак, фотография будет бороться за то, чтобы ее признали полноправной отраслью искусства. Однако именно такая идентификация противоречит функциям и целям фотографии, заявляет с самого начала Беньямин. Проследим за тем, как будет раскрываться этот тезис.

Особого внимания в «Краткой истории фотографии» удостоивается фотография ранняя. Беньямин приводит имена Дагерра, Хилла, Даутендея,

Надара, Штельцнера и ряд других. Но эти имена нужны лишь для того, чтобы обозначить время (первые декады существования вновь изобретенного технического аппарата), а также воссоздать неповторимую атмосферу ранних фотоснимков. Ведь именно эти изображения анонимных людей, изображения, лишенные текста, молчаливые и в этом смысле как бы обрамлявшие запечатленный в них взгляд, наделяются Беньямином редким и в остальном навсегда утраченным свойством ауратичности. Мы знаем, что аура у Беньямина — не просто синоним среды, или, по-другому, атмосферы, и что в «Краткой истории фотографии» можно обнаружить одно из немногих ее развернутых определений. Появляется оно, правда, в контексте рассмотрения таких фотографий, которые не просто ее лишены, но «высасывают ауру из действительности»^[380], как это видно на снимках парижанина Атже, фиксирующих опустошенность и заброшенность участков городского пространства. Если следовать логике самого изложения, то виды безлюдных кварталов и улиц, на которые намекает Беньямин, словно по контрасту вызывают к жизни воображаемый полуденный пейзаж, когда взгляд наблюдателя скользит по горной гряде в отдалении или по очертанию ветви, в тени которой он прилег отдохнуть: он (наблюдатель? Беньямин?) вдыхает их ауру, не надеясь сколько-нибудь приблизить к себе эти одномоментно возникшие явления. Аура и есть «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был»^[381]. Иначе говоря, аура — это *дистанция*, и узнаем мы о ней, как показывает рассматривание фотографий Атже, лишь в ситуации ее утраты и исчезновения.

Однако ранние фотографии сообщают нам об ауре как будто напрямую, ведь люди, на них изображенные, окружены этой аурой, или средой, и именно она придает их взгляду характерные «полноту и уверенность»^[382]. Впрочем, и в этом случае аура действует скорее наподобие реле, не только пропуская через себя этот взгляд, но и складываясь из благоприятного сочетания совершенно разнородных элементов. Остановимся на них подробнее. Во-первых, некую интимную сплоченность, бросающуюся в глаза на первых групповых изображениях, Беньямин объясняет причинами чисто техническими: долгая выдержка приводит к тому, что лицо, как на рисунке и живописном портрете, демонстрирует «синтез выражения»^[383] — модели вживаются в каждый миг, по существу вырастают в фотографию. Моментальный («оригинальный») снимок не замедлит разрушить этот исключительный эффект. Сюда же следует отнести и так называемую обобщающую

светокомпозицию, когда переход от яркого света к наиболее темной тени ничем не прерывался из-за нечувствительности к свету применявшихся тогда фотопластинок. Интересно, что уже после 1880 года этот сумеречный тон станет объектом подражания, а значит, и текущей моды. Иными словами, при дальнейшем развитии технических средств симуляция несовершенства первых фотографий будет с легкостью приравнена к искусству.

Во-вторых, первые фотографии делают техники «нового поколения»^[384], но только не художники. Техники, изобретатели, любители — в данном случае эти слова образуют синонимический ряд. С этим обстоятельством тесно связан и выбор самого объекта съемки, а именно восходящего класса империалистической буржуазии с аурой, свойственной ему на тот момент. Бенъямин настаивает на том, что аура не является порождением примитивной камеры. Напротив, аура — это идеальное совпадение объекта и техники его воспроизведения, социальной силы на подъеме и тех способов уловить «мимолетное единение» ее агентов^[385], которые обусловлены одновременно новизной и ограниченностью используемых технических приспособлений. Несмотря на всю их новизну, эти снимки *неоригинальны*. Техник пробует возможности вновь изобретенного устройства, не претендуя ни на художественность, ни на авторство произведений (если, конечно, сам он не является изобретателем). Его клиентура не рассчитывает сохранить свой образ для потомков — свое неловкое приветствие сквозь время она посылает им случайно. Где-то по-прежнему маячит живописный портрет как полюс высокого искусства, но уже совсем близка индустрия визитных карточек с фотографическим оттиском лиц их владельцев. Дело не в том, что продукт технического аппарата не может быть наделен художественной ценностью; дело в том, что она ему чужеродна с самого начала.

Именно в этих терминах Бенъямин высказывается и о знаменитых фотографах своего собственного времени. Так, Август Зандер, создавший галерею социальных типов, поделенных на семь групп по числу общественных укладов, скорее следует Эйзенштейну и Пудовкину, показавшим лица тех, кто не нуждается в фотографировании, — род социальной экспертизы, если угодно. Потому-то на выходе получается не портрет, этот хорошо известный жанр искусства, но «сравнительная фотография»^[386], или разновидность знания. Непосредственные наблюдения фотографа, положенные в основу его впечатляющей коллекции, соответствуют той деликатной эмпирии, по выражению Гёте,

которая, отождествляясь с предметом, уже есть теория. Но этого мало. Фотографии Зандера, обостряя наши аналитические способности, учат распознавать физиогномику власти: по ним можно безошибочно установить, какое крыло — правое или левое — представляет тот или иной политик. Вот почему это «учебный атлас»^[387], а не альбом, состоящий из развлекательных снимков.

Беньямин не устает подчеркивать, что исследование фотографии из области «эстетических признаков» должно быть последовательно переведено в область «социальных функций»^[388]. Отсюда первостепенный интерес к тому, как меняются функции искусства под воздействием техники репродуцирования в противовес формально-эстетическому анализу отдельных фотографий. В самом деле, техника репродуцирования, эмблематично представленная фотографией, приводит к зарождению нового типа восприятия. Оно отмечено чувством однотипного. Причем очищение вещей от их оболочек — иначе говоря, разрушение ауры — идет настолько интенсивно, что с помощью репродуцирования это же чувство извлекается из уникального объекта, каковым является произведение искусства. Неудивительно, что все великие произведения искусства «стали коллективными творениями»^[389]. Беньямин добавляет к этому диагнозу еще и важный штрих: техника действует по линии умаления размеров, уменьшения, но только так и можно добиться господства над произведениями искусства, без чего они «не могут найти применения» (курсив мой. — Е.П.)^[390]. Следовательно, разрушение ауры, охватывающее уже всю сферу культурного производства, не просто помечает собой переломный момент, но создает новые условия для бытования самих деауратизированных объектов.

Нехудожественному предназначению фото отвечает и вводимое философом понятие оптически-бессознательного^[391]. Аналогия с психоанализом здесь очевидна: фотография показывает нам такой момент, который мы не в состоянии уловить невооруженным глазом, например начальную точку ходьбы. Но разве только этим исчерпывается невидимое, которое она делает видимым? Разве фотография соприродна только организованным структурам, ячейкам и клеткам, известным из естественных наук? Еще раньше Беньямин намекает на *особое время фотографии*, говоря о «так-бытии» давно прошедшей минуты. Главное в том, что фотография образует нечто наподобие петли, поскольку будущее, предвосхищаемое ею, но фактически уже прошедшее, продолжает таиться в ней и сейчас, в момент разглядывания снимка, притом столь же

красноречиво, как и в актуальном прошлом. Так с фотографии смотрят глаза женщины, невесты фотографа Даутендея, которая годы спустя покончит с собой. Она уже это сделала, но фотография по-прежнему предвосхищает событие из отдаленного прошлого. Осознание будущего в прошлом в сочетании с искоркой случая, которым «действительность словно прожгла» изображение^[392], придает фотографии особую магию, несопоставимую с эффектом от рисованной картины. Стало быть, оптически-бессознательное обнажает еще одну структуру, а именно время, внутренне присущее фотографии как новой разновидности изображения^[393].

Если фотография находится на стороне теории (по Гёте — деликатной эмпирии), если вдохновляется она идеалом научного знания, если меняет, наконец, сам контекст существования произведений искусства, а заодно и содержание последних, то это не может не сказываться и на формах самого искусства. В «Краткой истории фотографии» Беньямин приводит имена художников, пришедших в фотографию из живописного цеха. Его версия такого обращения сводится к тому, что современное ему изобразительное искусство менее восприимчиво к жизни, нежели фотография, вернее, что оно неспособно установить с ней «живую, ясную связь» с помощью своих «выразительных средств»^[394]. Это положение подкрепляется идеей о необходимости фотографического конструирования в противовес простому воспроизведению реальности. Хотя идея конструирования восходит напрямую к Брехту (он понимал, что изображение фабрики, к примеру, не передает характера сложившихся на ней отношений), ее провозвестниками оказываются сюрреалисты, ведомые все тем же Атже. Атже снимает город без людей и тем дезинфицирует удушливую атмосферу, распространяемую фотопортретом эпохи упадка; его работы сравнивают с фотографированием места происшествия. Сюрреалисты продолжают это «освобождение объекта от ауры»^[395], то есть будут и дальше вбивать оздоравливающий клин между человеком и его (городским) окружением. Отныне на авансцену выдвигаются детали, предназначенные для «политически наметанного глаза»^[396].

Если подумать, то такая фотография документальна: она документирует не что иное, как разрушение ауры в конкретный исторический момент — эффект, вызванный ее же появлением в качестве новейшего технического аппарата. Говоря шире, весь антихудожественный пафос Беньямина можно трактовать как утверждение документальности, притом что документ — в сфере самого искусства или за его пределами —

выступает у него под знаком политического. Можно это выразить и по-другому: фотография в своей основе политична, ибо ее восприятие задается навыками грамотного чтения, — не случайно «Краткая история» завершается прославлением подписи, без которой фотографии грозит неполнота. Только эта подпись — не простая дань литературе, не виньетка, появившаяся на полях. Скорее, это название виновных, о деяниях которых повествуют фотографии Атже. Таким образом, подпись оказывается не дополнением к изображению, но директивой^[397], причем директивой, идущей от него самого.

Перечитывая сегодня «Краткую историю фотографии», нельзя не подивиться тому, насколько это небольшое сочинение актуально для прояснения ситуации постконцептуального искусства. Среди многих продуктивных положений, высказанных Беньямином по поводу современной техники и ее воздействия на восприятие и мышление человека XX века, выделим такое: техническое средство, уходя — становясь старомодным, уступая новым, более совершенным аппаратам, — обнажает, пусть и на кратчайший миг, утопическое обещание, которое было в нем заложено в момент его возникновения. Фотография, по крайней мере в том виде, в каком она была нам известна до появления цифровых аппаратов и видеокамер, безусловно устарела. Это понимал еще и Барт, когда в своей знаменитой книге 1979 года признавался в том, что его интересует такая фотография, которой фактически уже не существует^[398]. Но еще раньше, а именно в конце 60-х, фотография была наконец-то официально признана искусством, и это в то самое время, когда методы ее использования концептуальными художниками — будь то фоторепортаж или любительская съемка — поставили под вопрос саму ее специфику в качестве изобразительного средства. В самом деле, фотография использовалась не как отдельный вид искусства, а в контексте того, что можно было бы назвать «искусством-вообще»^[399] — для деконструкции как распространенных практик, так и самого понятия искусства. В этом смысле фотография выступила в роли «теоретического объекта»^[400], а потому сама по себе никак не подлежала эстетической оценке.

Нынешнюю ситуацию американский теоретик Розалинда Краусс определяет как этап переизобретения средства. Если что и сохранилось после беспощадной критики новейшего искусства самими же художниками, то это идея (выразительного) средства, полагает Краусс. Правда, искать его приходится уже в областях от искусства далеких — новое средство может возродиться лишь из коммерциализированных,

нередко низкотехнологических форм. Кто-то из художников заимствует технику показа диапозитивов, проводимого в коммерческих целях, кто-то использует светящиеся коробки как разновидность рекламы, типичной для аэропортов и вокзалов, кто-то прибегает к услугам фоторомана, этого надежного жанра масскульта, а кто-то демонстрирует возможности телевидения повышенной четкости при помощи *tableaux vivants* или образа оптических игрушек. Примеры требуют неспешного и индивидуального разбора. Однако ясно одно: новое определение искусства или, говоря скромнее, «средства» приходит из областей *неспецифических* с точки зрения искусства. Оно приходит из такого «места», которое принадлежит всем, не принадлежа никому по отдельности: сегодня это телевидение, реклама, комикс.

Но это явственно напоминает нам о первых декадах существования фотографии, когда снимки делались изобретателями, техниками — теми, кто не торопился называть себя художником. И именно потому, что все в этих снимках, как мы помним, было неоригинально: их автор, сам анонимный объект фотографирования, сумеречный тон как эффект невосприимчивости к свету первых фотоаппаратов, — потому, иначе говоря, что они не притязали быть произведениями, они парадоксальным образом и сохраняли свою особую ауратичность. А это и есть обещание, заложенное в фотографии, которое обнажается с новой силой только теперь, в момент ее устаревания: не одно Искусство, но множественность муз, не художники, но делатели, непрофессионалы. Из этого можно заключить, что отношение к искусству было неспециализированным^[401] — оно не предполагало ни оформления искусства в институт, ни тем более его функционирования в этом исключительном (и исключаящем) качестве. Словом, фотография тогда была *демократичной*. Но и сегодня, отступая под натиском новых технических средств, приборов и изобретений, она, пусть на короткое мгновение, обнажает старую мечту, никогда не становящуюся предписанием: художником может быть каждый, то есть ты или я, вернее — и ты и я вместе.

Показывать не изображая^[*]

Позволю себе начать с мотива, который явственно звучит в предлагаемой вниманию читателя беседе^[403]: «левое», в том числе и искусство, охарактеризовано через внеинтеллектуальность (= «жертвенность») и форму, своевременность и точность которой обусловлена конкретным политическим посылом. (Сразу же два уточнения. Во-первых, «левое» — изначально заданная разговором рамка; употребление термина, как это происходит и в более широком контексте, нестрогое, скорее метафорично. В самом употреблении есть элемент реди-мейда: возьмем то, что как будто всем известно, и попытаемся применить этот масштаб к новой ситуации, притом что для анализа этой ситуации у нас нет адекватного ей языка. В самом деле, то, что происходит сегодня, вряд ли схватывается и исчерпывается парой «левое — правое», и попытка многих художников расположить себя «слева» — всего лишь способ заявить о своем критическом отношении к происходящему. Во-вторых, статус формы предельно подвижен: это не только напряжение между символическим и антисимволическим, но и зависимость самого художественного жеста от предметности, с которой он имеет дело. Особенно когда есть понимание того, что она включена в более широкий исторический и политический контекст. Но обо всем об этом ниже.)

То, о чем здесь говорит Борис Михайлов, — это попытка обсуждать предметность современного искусства исходя из неявной посылки, что предметность эта находится у границы самого изображения: это не только то, что мы видим, но и то, что искусство помогает нам увидеть — некая промежуточная зона, где действует иная логика, нежели логика бинарных пар (правое — левое, символическое — несимволическое и т. п.). В этой зоне отсутствуют готовые определения. Это область поиска, исследования, зондирования еще не устоявшегося социального смысла при ясном понимании того, что положение дел радикально изменилось и что для выражения такой перемены нужны и новые средства. Стало быть, речь идет о «сдвоенном» поиске, о двойном движении: нащупать саму предметность, но и сказать о ней тем языком, который, собственно, и сумеет дать ей выражение. Наша задача, уже как зрителей (читателей), — внимательно смотреть и чутко слушать, не накладывая своего знания (своих предубеждений, установок) поверх возникающих форм.

Что же является нашему взгляду? О чем нам говорит Борис Михайлов

— как с помощью фотографий, так и в комментариях к ним? Он говорит о *безличной личности*, о том, что не является ни «личностью... отдельного человека», ни социальным или психологическим типом. Человек Михайлова — будь то невидимый харьковский бомж, вдруг обнаруживший свое присутствие, люди, спящие и умирающие на улицах пустынных постсоветских городов, или даже умиротворенные купальщики периода советского застоя, — такой человек есть тот «собираемый образ», по которому каждый раз узнается *другая социальность*. Подобный тип связи является дополнительным по отношению к тому, что мы привыкли называть именами: социализм, капитализм и т. д. Это объединение людей, выявляющее их изначальную связанность, но при этом специфичное в отношении обстоятельств времени и места. Показать это прямо невозможно. Значит, речь идет о таком способе построения — и восприятия — изображения, который определяется некоей невидимой формой. «Собираемый образ» Михайлова и есть та рамка, неотделимая от социально-исторического опыта, которая удерживает конкретное изображение в его документальной достоверности и в то же время изображение это постоянно смещает. Такого рода смещением предметности достигается следующий эффект: на авансцену выходит не индивид и не масса, но сама анонимность, которая утверждает социальное до всяких его воплощений.

Не стирается ли словом «анонимность» специфика тех или иных коллективов? И вообще, в каком смысле мы можем употреблять этот термин? На уровне чисто изобразительном, что подкрепляется и комментарием фотографа, серия «Case History» («История болезни», или «Реквием») не только фиксирует первый этап огромного социального раскола, но и показывает, что это событие (все еще) обратимо: бомжи в своей основе неотличимы от «нормальных» людей, они способны даже на инсценировку. (Однако по горькой иронии им в конце концов приходится инсценировать — представлять перед другими — саму свою человечность. Без этого представления она осталась бы не опознанной зрителем, чувственный аппарат которого приучен исключать. Бомж невидим именно потому, что является такой исключенной фигурой.) К бомжам естественным образом, без сбоев зрительного ряда, примыкают совсем другие персоны: сам фотограф, его жена, ее отец. Дело не только в том, что любой из «нас», благополучно осевших на этом берегу, потенциально может оказаться «там», хотя социальная критика здесь безусловна. Дело еще и в том, что есть континуум самой жизни: выбор позиций случаен, и «мы» в принципе не противопоставлены «им». Мы в качестве других и

всегда как эти другие; мы, способные к связи с ними и всегда уже включенные в данную связь. Кант называл это способностью суждения, выводя ее из вкуса, этого, казалось бы, наиболее субъективного из человеческих чувств. Есть предварительное *совместное* условие частного, или отдельного, переживания — презумпцией существования отдельного человека является существование других людей. Люди, и это было понятно давно, изначально совместны.

Однако у того же Канта мы обнаруживаем непреодолимый разрыв между актантами, участниками исторических событий, и зрителями, смотрящими на них со стороны — теми, кто в свете телеологии прогресса и наделяет реальное событие значением. Этот разрыв (если допустить его наличие) сегодня полностью преодолен. А вот «энтузиазм»^[404], охватывающий зрителей — модальность чувства возвышенного — и несущий в себе потенцию универсальности, приближен к нам тем, что исходит из предпосылки возможного сообщества, у которого нет ни заранее установленных правил, ни конкретных воплощений. Этот аффект определяется той «сообщаемостью», что позволяет априорно разделять любое суждение вкуса. И принадлежит он, согласно Ж.-Ф. Лиотару, к таким «как бы изображениям», благодаря которым — через совместное чувство и изнутри переживаемого опыта — можно научиться представлять само непредставимое^[405]. Или, по крайней мере, получить представление о нем.

Хочу предложить относиться к фотографиям Бориса Михайлова как к таким *как бы изображениям*. Это значит, что в самом изображении открывается дополнительное измерение. Это значит также, что постулируется связанность аффектом тех, чью (историческую) правду эти фото выражают. Возникает вопрос: о каком аффекте ведется здесь речь?

Мне хотелось бы вернуться к слову «жертвенность», прозвучавшему в самом начале. Это слово произносит сам фотограф. Из того, что он говорит, если быть внимательным, вытекает следующее: жертвенность — готовность проиграть. Готовность оказаться неслышанным, быть непонятым, остаться незамеченным. Это риск, вытекающий из действия и связанный с тем, что действие требует продолжения, а в продолжении как таковом исчезает, теряет значение любая индивидуальная ставка. Действие в перспективе анонимно и внеинтеллектуально. Внеинтеллектуально в том смысле, что утрачивает авторство, предполагая постоянное возобновление. Так и фотография: она существует сегодня только как развернутый во времени проект, не исчерпываясь созданием и завершением конкретных

фотографических серий.

Но у слова «жертвенность» есть еще один оттенок: жертвенность как род пассивности. Это, казалось бы, противоречит тому, о чем было сказано выше. Однако и в пассивности можно различить действие тех же самых сил, какие мы привыкли связывать только с целенаправленными актами. Эти силы создают свои особые, в том числе и аффективные, конфигурации. «Левое» Михайлова и его «жертвенность» — не что иное, как указания на различные модусы социальной субстанции, которая разворачивается всегда и исключительно в своих простейших формах. Быть на стороне этой субстанции, или жизни (уже в другой терминологии), — это занимать позицию «угнетенных»: всех тех, кто не успевает оформиться в общественно санкционированные группы.

Вот почему, если продолжить линию предыдущих рассуждений, Борис Михайлов — это *фотограф сообщества*, того самого сообщества, у которого нет воплощений. Остающееся горизонтом всех мыслимых коллективов или неизобразимой идеей, сообщество, однако, провозглашает свой этический императив. Левое есть крайнее, настаивает Михайлов, и это утверждение не стоит сводить к крайности сугубо политической. Это не то, что примкнуло к одному из полюсов только потому, что на другом расположилась его антитеза. Михайловское «левое» — это скорее *ресурс* самой левизны, то, для чего «левое» будет неполным — всего лишь политическим — определением. А вот левизна и жертвенность (последней отказано в теологизме, как первой в интеллектуальности) — то особое сочетание силы и слабости, вернее сил слабых и сильных, благодаря которому в наличном сохраняется прообраз иного типа социальной связи.

Эта связь не может реализоваться. Мы знаем о ней только по тем трансляциям — переводам, — которые идея сообщества имеет в человеческой культуре. Но, похоже, именно сегодня идея эта получает новое развитие — как в связи с изменившимся субъектом самого глобального мироустройства, так и в свете новейших попыток осмыслить этот субъект. Не случайно мы все чаще слышим разговоры о «множестве» (multitude): о «толпе» периода буржуазных революций, эволюционирующей в понимании ее нынешних теоретиков в направлении спонтанно возникающих, неустойчивых объединений. Что делать, когда меняется — уже изменилось — традиционное разделение труда и отмирают многие из известных прежде профессий? Что такое мир, где связь проходит не по линии национальных государств и их границ, но буквально поперек всех принятых определений? У нас (пока) нет языка для выражения этой становящейся реальности. Однако искусство показывает

— не изображая, — какие очертания принимает сегодняшний мир.

Что возвращает нас в очередной раз к фотографии. Так уж случилось, что невозможно не эстетизировать даже наиболее радикальное искусство. В открывшемся недавно после реконструкции Музее современного искусства в Нью-Йорке есть фотографическая секция: в ней оставлены только «классики», да и те низведены до уровня авторской подписи. (Это означает: никаких серий — а только так и возникает фотография; взамен процессуальности, стало быть художественной и смысловой открытости, — один-единственный кадр, кадр-подпись: по деталям изображения, сведенным к нарочитой авторской гримасе, предстоит реконструировать уже не мир, но пустой его осколок. Такова логика, диктуемая экспозицией.) Среди выставленных фотографий зритель видит одну из серии «История болезни». Но какую невиданную трансформацию претерпевают уже обсуждавшиеся нами бомжи! Их настигает смерть от шаблона, шаблона высокого искусства. В этой выхваченной наугад фотографии читается одно: живописная иконография оплакивания, отчего инсценировка человечности — ироничная, вызывающая, проходящая по краю нормы, опрокидывающая нормативность, — превращается в безжизненную иллюстрацию большой истории искусства. Вся та промежуточность, которую утверждает современное искусство, зона неразличения, она же зона высочайшего напряжения и риска, — все теряется из-за того, что зрителю предписаны правила чтения, общекультурные и поэтому ущербные. Музей, даже самый современный, занимается постоянной перегонкой: боли — в допустимый образ боли, невидимого — в видимое, угаданного — в постулаты и максимы здравого смысла.

«Пустое место» изображения и есть тот участок, где располагается аффект. Это не столько момент разрыва семантической полноты внутри отдельной фотографии (*ripstun* на языке Ролана Барта), то есть не столько то, что поражает зрителя мгновенным чувствительным уколом. Это скорее способ понимания, способ выявления самой исторической правды. Только правда эта не приходит к зрителю рациональными путями. Речь идет о действии своеобразной памяти. Изображение мобилизует ее постольку, поскольку не отдельный человек, но целая общность узнает себя в изображенном. Именно потому, что общность проникает в фото *до того*, как отдельный зритель успевает им распорядиться, изображение настигает зрителя, накрывает его с головой. Он соучаствует в опыте многих. Для передачи этого опыта одних деталей — этнографических, пейзажных, цветовых — явно недостаточно. Этот опыт может быть и симулирован

(Михайлов часто использует постановочные кадры). Важно, что фотография раскрыта некоторой коллективной чувственностью, и поэтому она изображает время. Она изображает его на уровне той аффективной связанности, которая различает коллективы, внося в них внутреннюю дифференциацию. Фотография, стало быть, исследует границы самих социальных единств: от советского народа, которого никогда и не было (зато были жившие в ту эпоху люди, люди, писавшие свои индивидуальные истории с помощью заимствованных штампов^[406]), через бомжей (но и те, как мы помним, играют со своим определением) и до предоставленных самим себе жителей неокapиталистического строя (а они со своей стороны объединены аффективной сопричастностью повсюду проникающим стереотипам). Всякий раз полагаемый в своем единстве коллектив производит из себя как будто зрителей; только и этих зрителей, и участников событий (если вернуться к прозвучавшей раньше оппозиции) объединяет не возвышенный, но ослабленный, так сказать «приниженный», аффект. Вспоминающая память. Не та, образы которой потребляет общность, но та, что в принципе эту общность создает. Советские люди Бориса Михайлова рождены подобной памятью: мы, зрители — не знающие и не помнящие, — ее удерживаем сообща.

Что сумеет увидеть фотография в изменившемся мире? Как сумеет его показать? Можно сказать без всякого преувеличения, что так же, как и живопись, фотография исчерпала себя в качестве выразительного средства. Это не означает, что больше не делают фотографий или не пишут картин. То и другое, безусловно, продолжается. Это значит лишь, что различные формы искусства исчерпали свою автономность, что фотографичность фотографии — как когда-то живописность живописи — уже не есть некий содержательный или даже политически окрашенный посыл. Из чего следует, что для использования фотографии в нынешних условиях требуется переопределение ее как средства, и даже больше — плюрализация и размывание, еще точнее — размыкание присущего ей языка. И это уже происходит.

Какими путями пойдет творчество Бориса Михайлова? Какой опыт захочет он передать — биографию как визуальный анекдот, это малое повествование, чья структура отличается универсальностью, стало быть доступна всем, или еще более драматичное неимение собственного места, когда единственное место, где мы хоть как-то обустроены, — это высокоскоростные средства передвижения по поверхности нашей планеты? Предсказывать я не берусь. Однако ясно одно: те, кого интересует современность — а Борис Михайлов очевидным образом из их числа, — не

смогут обойти проблему новой субъективности, формируемой в масштабах целого мира. И именно таким художникам предстоит продемонстрировать ее в обход изображения — ибо дробление и плюрализация самих изобразительных средств приводят к энергичному вторжению в искусство того, что не является искусством и что единственно ему и продлевает жизнь.

Фотография в биографическом контексте^[*]

По-видимому, понятие биографического контекста, как и самой биографии, не вызывает особых затруднений: с одной стороны, имеется обширный корпус текстов, где биография как род высказывания вводится в определенные аналитические рамки, с другой — сама биография, то, что мы склонны называть этим вполне привычным словом, предстает в качестве последовательности жизненных фактов, достоверность и значимость которых не подвергаются сомнению. Итак, есть способы писать биографию, и есть биография, которая пишется. Однако этим не исчерпывается основной вопрос: что именно пишется и как? И какова роль таких документальных свидетельств, которые говорят на им одним присутствием языке (я имею в виду в том числе и фотографию)?

Биография — запись, которая ведется из времени «после». В самом этом слове присутствует внутреннее напряжение: «био» — то, что относится собственно к жизни, а «графия» — это фиксация, запись, рассказ. «Графия» как будто оберегает и ограждает «био» от любой случайности: распоряжаясь всем материалом жизни, она наделяет проживаемое полнотой и ценностью смысла. Но что значит придать жизни смысл? Это значит увидеть в ней цепь закономерностей, установить причинно-следственные связи, показать, как одно событие необходимо вытекает из другого. Это значит, иными словами, придать необходимо хаотическому *форму*. А такое придание формы, независимо от того, на каком этапе жизни оно происходит, есть неизбежный взгляд на жизнь как на завершённую. В самом деле, «графия» — запись — не имеет дела с жизнью как набором возможностей, с ее проективной открытостью будущему, ее множественными временами. Вместо многих сценариев жизни — а таковой по меньшей мере она предстает по ходу ее проживания — непреложность и всевластие интерпретации. И даже когда за жизнь борются разные интерпретации, то происходит это не в пользу жизни, а в пользу записи — одна интерпретация стремится отстоять свою истинность (читай превосходство) перед другой.

Есть попытки записать и то, что относится к невидимым проявлениям жизни: психобиографии призваны описывать *желания*, или тот уровень реальности, который остается неформализуемым, невыразимым. Еще более тонкие анализы подводят к пределам собственно рефлексии, показывая, что любая попытка ввести опыт жизни в контекст осмысления неизбежно этот

опыт *переписывает* в терминах ему предельно чужеродных — никакой единый образ и никакая фигура не передает становление субъективности в качестве утраты или, по крайней мере, в виде постоянного ускользания от самой себя. А если и передает, то это неудачная запись, запись как *неудача*, такая, которая подводит к самым границам языка и представления. Следовательно, между записью и жизнью сохраняется неустранимый разрыв.

Но, возможно, существуют иные виды записи, иные формы самого графизма? Может быть, в пределе необходимо отказаться от языка, чтобы приблизиться к опыту жизни? Или, наоборот, освоить этот язык настолько — овнутрить биографию как жанр, — чтобы из подобного шаблона чтения (и восприятия) родилось то, что не в силах в него поместиться? Короче, как обмануть запись, чтобы восторжествовала жизнь? Наша культура существенно расширила диапазон свидетельств. К числу последних относятся и фотографии, чья документальность считается неоспоримой. (И это вопреки всем новейшим способам манипулирования фотоизображением: документальность в данном случае есть вчитываемое в них значение, их общественно востребованный смысл.) И какие бы подписи ни ставились под отдельными карточками, фотография, что называется, говорит сама за себя. Более того, фотография *и есть* вместительница локальной памяти: именно такую роль выполняет семейный альбом.

Однако уже ранние теоретики фотографии понимали, что если что и показывает фотография, то только меру несоответствия самой себе: не единство референта и изображения, но разрыв — именно так трактуют фотографию ее наиболее вдумчивые исследователи от Вальтера Беньямина до Ролана Барта. Предъявить невидимое обычным глазом («оптическое бессознательное»); остановить, а стало быть и омертвить, живое; показать присутствие как заведомо утраченное (такова, по Барту, новая пространственно-временная категория, де-факто создаваемая фотографией) — вот лишь некоторые из прозрений, связанных с тем, о чем мы говорим. И даже теоретики фотографической избыточности — Кракауэр, например, рассуждал об абсолютном сходстве между объектом и его изображением, о пространственном континууме, навязываемом фотографией, — и те уделяли первостепенное внимание различию: как сохранить подлинность воспоминания, задавался вопросом Кракауэр, чья объективная, в данном случае фотографическая, репрезентация всегда грешит против правды? Так же, замечу, и Бодлер был раздражен фотографией, ее чрезмерной реалистичностью — для него приход нового

бога имел своим последствием угасание способности воображения.

Представленная в этих разнообразных интерпретациях, фотография мыслилась сообщницей смерти. Бенъямин прямо пишет о фотографиях Дэвида Октавиуса Хилла, где могильный антураж (а многие из самых первых снимков делались на фоне кладбищенских склепов) был способом предошутить конец, оплакать жизнь уже при жизни. Но еще более откровенной является пронзительная книга Барта, когда распознавание сущности фотографии — задача, которую ставит перед собой французский семиолог, — неотделимо от работы траура: путь, который Барту предстоит пройти, есть постижение глубины утраты (речь идет о матери, чье присутствие повторно обретается случайным снимком) и *в то же время* сути фотографии. Фотография в качестве утраты — так можно суммировать этот чрезвычайно влиятельный, а также разноплановый подход.

Подчеркнем несколько моментов. С самого начала признается, что фотография показывает или слишком мало, или слишком много — но никак не столько, сколько нужно для обретения равновесия, корреспонденции с реальностью. Совершенная, она утрачивает доступ к истине воспоминания; профанная, она фиксирует лишь смерть, незримо источаемую всеми порами жизни, и эта смерть настолько же метафорична, насколько буквальна (например, можно обсуждать пределы собственно репрезентации). Как бы то ни было, но запись, оставляемая фотографией, носит неявный и специфический характер: это скорее интервал, невозможность удержаться в самом настоящем, позитивно или однозначно его утвердить. В самом деле, настоящее наполнено фантомами — призрачным присутствием, соседством того, чего нет, что приходит только в полноте собственного отрицания.

Впрочем, может, этого достаточно? То есть достаточно констатировать наличие подобного зазора в самой темпоральной структуре фотографии, чтобы сказать (не без некоторого удовлетворения): вот так, окольным путем, мы и можем подойти к тому, что обычная запись и впрямь оставляет за рамками кадра — достаточно увидеть фотографию другими глазами, подключить к ней элемент собственной (или чужой) рефлексии, и тогда можно надеяться каким-то образом удержать следы самой жизни? Может быть, *различие*, конститутивное для фото, и есть эта удержанная жизнь?

Приходится признать, что понятие так различие — это лишь еще одна рамка опыта, неотделимая от процедуры его представления. Иными словами, жизнь снова дается в объективированной форме, притом что таких объективаций может быть сколь угодно много. Со своей стороны мы

хотели бы предложить иной подход к проблеме, а именно ввести изначальную множественность там, где прежде полагалась несамостоятельность. Для этого фотография должна быть определена как анонимная и отсылающая к коллективным формам восприятия.

В каком смысле можно говорить об анонимности? Прежде всего, речь идет о самом жесте показа и вытекающих отсюда теоретических следствиях. Поясним эту мысль. Свое исследование фотографии Барт феноменологически начинает с разглядывания отдельных снимков: именно так, через движение взгляда, при постоянном внимании к последнему — ведь что такое *studium* и *punctum*, как не размышление о его интенсивности, а заодно и возможном значении, — должна постепенно проявить себя природа фотографии. То, что уникальный снимок, где природа фото проступает из безмерности утраты, не помещен Роланом Бартом в книгу, представляется вполне закономерным: это та самая фотография, по Барту — «моя» фотография, которая должна быть вырвана из потока обезличивающего Времени, равно как из тисков Интерпретации. «Моя» фотография свидетельствует о незаместимости утраты и неповторимом опыте любви. Это прочерк (в пользу) самой субъективности. Хотя нельзя не признать, что такое отсутствие становится решающим для всей последующей записи, если понимать под ней уже *теорию фотографии*, создаваемую нашим современником.

Однако, даже непредъявленная, фотография сохраняет силу достоверности. Мы ее не видим, но знаем, что она есть, знаем, что на ней изображено, знаем, какая интерпретация — усложненная, кладущая в основание аффект — вытекает из ее наличия. Иными словами, фотография — это по-прежнему уникат (говоря словами Бенямина) и даже попросту «уникум»: единственное в своем роде свидетельство не менее уникального переживания. Барт писал о фотографии, сознательно архаизируя ее, то есть выделяя в ней пласты чистые в феноменологическом и культурно-археологическом отношении. Но если попытаться ее, наоборот, «модернизировать» — и это, похоже, стало возможно именно сегодня, когда фотография в ее прежнем обличье уходит, но, уходя, вскрывает весь потенциал заложенного в ней когда-то обещания, — если попытаться увидеть фотографию в такой действительно переломный момент, тогда на авансцену с неизбежностью выйдет другое. Подразумевается не только плюралистичность фотографии как выразительного средства (о чем писала Розалинда Краусс), но и сама ее необязательность, случайность — место «моей» фотографии в бартовском понимании сегодня решительно опустело.

Это не значит, что люди больше не испытывают эмоций по поводу отдельных снимков. Это значит лишь, что там, где Барт пытался создать универсальный язык для описания неповторимого аффекта (в его определении — род *mathesis singularis*), там ныне ощущается нехватка. Для того чтобы начать разговор о фотографии сегодня, нам не нужно ничего ни предъявлять, ни по той же логике утаивать: фотография стала «какой угодно», «любой», а проще говоря — «ничейной» фотографией. «Какая угодно» вместо «моей». Но что понимать под данной метаморфозой?

У фотографа Бориса Михайлова есть серия «Танец». Она относится к 1978 году, то есть явно к негероическому времени нашей недавней истории. Это набор на вид любительских черно-белых карточек, снятых в один и тот же день, возможно даже вечер. Немолодые люди собрались на уличную дискотеку. Что передают эти блеклые снимки, кроме отдельных танцевальных движений, порой неуклюжих, попыток заглянуть в объектив и в целом стремления «культурно» провести свободное время? Они передают анонимность, общность-в-анонимности. Это такая странная анонимность, которая позволяет «мне» узнать больше из этих карточек, чем из «моего» семейного альбома. Анонимность, возвращающая опыт неизвестного «мне» времени. И опыт этот открыт для «меня» — для нас — сегодня в той мере, в какой изображение выявляет, по выражению Реймонда Уильямса, некие коллективные структуры чувства.

То, что мы видим на карточках Михайлова, этих и других, — это не набор культурных знаков. Фотографии не поражают ни определенностью контекста, ни точной — документальной — его передачей. Это не бытовые зарисовки и не жанровые сцены. И тем не менее здесь имеет место особенное узнавание. Здесь раскрывается жизнь во всей ее анонимности, когда любая форма индивидуации — поза, выражение лица, жестикация — выглядит случайной. В самом деле, позировать — это значит примерять к себе чужой шаблон, вставлять свое лицо в картонную оправу, делать этот трафарет из самого лица. Позировать, смотреть в объектив — это подражать в отсутствие объекта подражания. И фотография схватывает не «милую неловкость», которую мы по-прежнему связываем с личностью, единовластно управляющей своими состояниями, но саму сингулярность анонимной жизни, всегда уже объединяющей людей.

Конечно, это жизнь, ограниченная рамками конкретного периода. Ее имманентно-историческое измерение и будет передаваться структурами чувства — речь идет о таком необходимо совместном проживании времени, которое не дублирует себя в семантически и идеологически готовых, устойчивых формах. По-видимому, это и есть то, что называется опытом,

опытом отдельных поколений. Фотография не может нам его показать. Но сама она, прорывающая пелену видимости, узнается тогда, когда опыт этот входит во взаимодействие с опытом сегодняшним, иначе говоря, когда удастся удержать непрерывность жизни — в обход любых ее объективаций. А это значит, что фотография проявляется тогда же, когда проявляет сама.

Попробуем сказать об этом по-другому. Сегодняшний зритель не существует сам по себе, в изолированной башне созерцания. Эстетический опыт, как это признано исследователями, давно утратил суверенность. В саму структуру восприятия заведомо встроена другая, вернее — *другие*. Аффект разделяем. Ко «мне» он приходит лишь опосредованный общностью, пропущенный сквозь фильтры самого банального, ибо степень унификации, банализации существования поистине беспрецедентна. А что является более банальным, чем фотография? Стертая до неразличимости, повторяющая штампы, сама воплощенный штамп (во всех значениях этого слова), разве может фотография открыть нам на что-то глаза? Но именно это она и делает. Она нам открывает глаза на нашу совместность, если угодно — на изначально разделяемую биографию. Более того, она *пишет* эту биографию, непременно множественную, скрепленную общностью аффективных доинституциональных связей.

В фотографию сегодня возвращается измерение, которое Бодлер считал навсегда утраченным. Он, как мы помним, связывал его с воображением. Еще ближе к нашей проблеме будет кракауэровское представление о «монограмме»: это тот «последний (предельный) образ», который сохраняется в памяти о прожитой отдельным человеком жизни и который фотография, как полагал Кракауэр, передает лишь в крайней фрагментации. Как известно, в первых дагерротипах Беньямин угадывал ту самую ауратичность, которая не просто вскоре навсегда покинет фотографию, но чья судьба предрешена всей историей развития воспроизводящих технических средств — своеобразный эквивалент возвышенного в восприятии изображений. Поле, открываемое фотографией сегодня, — это аура иных присутствий. Фотография словно активизирует память, но только заведомо ложную. Ибо в ней, в этой коллективной памяти, фантазий по поводу исторического ничуть не меньше, чем «самой» истории. Более того, «сама» история познается лишь посредством этих внеиндивидуальных аффективных искажений.

Парадоксальным образом такая неистинность может приблизить нас к истине исторических событий. В чем заключена документальность ранней советской фотографии? Только ли в наборе различных знаков? Или в тех невидимых культурных кодах, чьим проводником является изображение?

Надо признать, что то и другое — видимая деталь, система культурного означивания в целом — находится на стороне прочтения. Однако сама документальность требует дополнительной достройки: это не столько «риторика образа» (если воспользоваться термином Барта), сколько референт, но уже неявный, *подразумеваемый*. В самом деле, документальность ранней советской фотографии постижима лишь в достаточно размытых категориях реализованной Утопии, Масштаба, Государства; все это, впрочем, не раскрываемые снимками значения, но *условия*, при которых фотография становится видимой (и значимой) для определенного сообщества, при которых, более того, само это сообщество и проявляется. Это не просто ракурсы, излюбленные точки съемки и уж тем более не избираемый объект, но набор неких неформализуемых примет изображения, какие в принципе дают ему возможность состояться.

Если связь с фотографией 1930-х годов кажется прерванной и все, на что мы можем рассчитывать, это реконструкция чувственности с помощью археологического метода, то снимки, относящиеся к завершающим десятилетиям советского периода, по-прежнему захватывают. Этот опыт нельзя считать завершенным, какие бы слова ни говорились по поводу так называемой эстетизации советского, эстетизации, как будто этот опыт «закрывающей». Такой опыт странными путями проникает в сегодняшний день, переплетаясь с другим — с опытом нашей собственной, расколотой надвое исторической принадлежности. Некоторые историки предпочитают определять такое состояние в терминах травмы. Невозможность примириться с одним каким-то временем, найдя в нем для себя успокоение, — вот, похоже, отличительная черта всех тех, кому довелось (или доводится) жить на переломе. В этой ситуации прошлое не устоялось; оно поселяется в настоящем, возвращается в него. И, обращаясь к перепутанным семейным альбомам — а именно так и можно выразить особое ощущение времени сегодня, и не только, наверное, у нас, — мы, тем не менее, не перестаем узнавать. В первую очередь это касается времени наших родителей, о котором каждый по отдельности помнит так мало.

Вернемся напоследок к фотографиям Михайлова. Это тот редкий профессионал, для которого фотография продолжает оставаться сугубо частным делом. Действительно, к кому она обращена, кто ее предполагаемый зритель? И разве сам Михайлов не снимает, отказываясь от привилегии, равно как и эстетике культурно заданного взгляда? Эта фотография подводит к самому пределу представления (репрезентации), и вместе с тем в ней сохраняется особый, ни с чем не сравнимый лиризм. Михайлов твердо знает: чтобы рассказать правду, ее необходимо

симулировать, ибо нет такой правды, которая существовала бы сама по себе. Нет правды вне времени и вне системы коллективных упований. Как нет и биографии, которая творилась бы в стерильности повествования. Есть лишь проживаемая жизнь — один из проектов фотографа иронично называется «Неоконченная диссертация», — и эта жизнь не устает петлять, ветвиться, претерпевать метаморфозы. Эта жизнь остается всегда и обязательно *недооформленной*. В ней не хватает смысла, целенаправленности, красоты — зато в ней есть невероятная разомкнутость. И это она, а не кто-то другой за нее, ведет свою скрытую запись, о чем мы узнаём по случайным фигурам, кристаллизациям, следам. Фотография и улавливает эту случайность, пульсацию самой анонимности, из которой проступают контуры грез и мечтаний, а вместе с ними целые сообщества когда-то вместе живших людей.

Голливуд: глобализация или универсализм? [*]

Голливуд обычно так или иначе описывается в терминах глобализации. Достаточно прислушаться к характеризующим его деятельность словам: экспансия, власть, деньги. В этом смысле его влияние приравнено к неумолимому движению капитала — это логика захвата и извлечения все новых прибылей при очевидном «использовании» простодушных зрительских масс. В этом *политическом* измерении Голливуд видится как угроза национальному кинематографу; собственно, это измерение и задает указанную оппозицию: американское (но парадоксальным образом и общемировое) в противовес национальному. На этом макроуровне Голливуд опознается как активный субъект мировой культурной политики, и как таковой он наделяется волей, по преимуществу недоброй, а также почти целенаправленной стратегией. Во всяком случае постоянное вложение денег в это предприятие изобличает в нем сверхгиганта пресловутой индустрии развлечений.

Однако у общемирового распространения голливудской продукции есть и другая сторона. Мне хотелось бы попытаться связать это с понятием универсализма. Постараюсь пояснить, что имеется в виду. Не секрет, что голливудские фильмы часто пользуются предпочтением. В нашей стране уже не первый год на экранах крупных кинотеатров показываются именно такие фильмы, которые проходят по разряду кинематографических новинок. Им обеспечен кассовый сбор. Конечно, можно считать, оставаясь в рамках глобалистской логики, что так необходимо реагирует новоявленная периферия на утвердившуюся в своих правах империю. Однако смею утверждать, что есть нечто в образной системе этих фильмов, в самой жанрово разветвленной голливудской продукции, что делает ее не только привлекательной, но и необходимой. Необходимой для жизни в современном нам мире, где опыт, похоже, повсеместно опосредован системой образов.

Я хочу начать с вопроса: кто смотрит голливудские фильмы? Что это за космополитическая аудитория, национальные признаки которой на удивление размыты? Как известно, кинематограф фиксирует и выражает коллективный опыт восприятия. Даже если фильм смотрю «я», механизм «моего» восприятия необходимым и даже априорным образом увязан с другими — фильм всегда смотрит некая общность, пусть ее контуры зыбки и ограничены данным конкретным просмотром. В своем классическом

эссе, характеризуя способ восприятия искусства вообще и кинофильмов в частности в первой трети прошлого века, Вальтер Беньямин писал о его рассеянном характере. Это можно понимать как такой тип взгляда, где столько же концентрации, сколько и отвлечения, или когда концентрация и достигается благодаря отвлечению. Более того, такое «развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия»^[409].

Как это ни странно, Голливуд оказывается на уровне этих новых задач. Первое и главное возражение, которое может в этой связи прозвучать, по-видимому, сведется к следующему: Голливуд — это набор штампов, как жанровых, так и образных, и национальные Голливуды (например, индийский) лишь тиражируют то, что само по себе лишено новизны. О каких же новых задачах восприятия может идти речь? Отмечу сразу два момента. Во-первых, штамп — это не столько то, что является лишь тусклым и заезженным повторением некоего исходного, оригинального образца, сколько сам локус коллективных ожиданий и коллективного опыта. Штамп — отпечаток фантазийной жизни коллектива. Банальное — способ существования в повседневности, которая, казалось бы по определению, лишена пространства воображения. Однако именно здесь, в этом опыте без опыта, формируются первичные связи и первичные аффекты. Связи эти не выходят на уровень социально фиксируемых образований и закономерностей, тогда как аффекты ослаблены и стерты. Этот уровень социального существования обычно отторгается любым объективирующим знанием, будь оно социологическим или историческим. В самом деле, как может знание присваивать себе то, что от него ускользает и что описывается в размытых терминах коллективно проживаемого времени или идеологии, находящейся в процессе становления? Вместе с тем этот уровень совместности и схватывается понятием «штамп». Только приходится признать, что «штамп» употребляется здесь в специфическом смысле — как то, что является указателем такой совместности, а не то, что опознается как застывшая, омертвевшая и легко манипулируемая форма.

Во-вторых, вводя этот уровень анализа, мы подвешиваем любые оценки в терминах «высокого» и «низкого» да и вообще эстетики. Эстетика имеет дело с готовыми, состоявшимися формами, она исследует по преимуществу Произведение, в то время как штамп в предложенной мною трактовке размыкает произведение, в данном случае фильм, навстречу тому, что его питает и не дает ему стать замкнутым целым — навстречу самой жизни, если угодно. В этой жизни еще нет необходимых различений, нет ни образцов, ни ценностей, ни интересов. Есть только опыт первичной,

рассеянной совместности, который по-своему и преломляется в кино.

Возвращаясь к штампу, отмечу и еще одну его особенность. В этом слове объединены два момента. С одной стороны, штамп выражает то, что имеет общее хождение, он указывает на общность, но, так сказать, негероического типа — на общность «до» коллектива в качестве объективированной формы социальной жизни. С другой стороны, в штампе содержится и указание на стандартную структуру повседневности, которая, несмотря на изрядные различия в уровне развития отдельных стран, приобретает все более всеобще-неразличимый характер. Наконец, если говорить о штампе применительно к образцам визуальной продукции, включая голливудское кино, то это тот образ-аффект, который распознается на фоне и «внутри», но и отдельно от представленной «картинки».

Что же за штампы использует Голливуд? Подчеркну еще раз: я не говорю ни о структуре фильма с ее объективными характеристиками, как это делают отдельные исследователи, ни о коррелирующих с ней «архетипах массового сознания». Скорее я имею в виду разделяемый опыт, опыт повседневности, субъективность, которую конституирует банальное. И вот этот специфический субъект, который более не является ни массой, ни коллективом в строгом смысле слова, выявляется, дублируется, создается голливудским кино — сообщество современных зрителей, переживающих новый перцептивный сдвиг.

Чтобы пояснить сказанное, приведу лишь один пример. Среди многих жанров голливудской продукции есть сравнительно недавно расцветший жанр ретро (*nostalgia movies*). В своих квазиисторических лентах с помощью ограниченного числа более или менее достоверных деталей Голливуд воссоздает разные периоды как американской, так и мировой истории. Иногда это рассказ об отдельной декаде, например 1950-х. Помимо диегезы и различимых для глаза деталей в фильмах всегда есть нечто большее — атмосфера, которая и создает «эффект реальности». Но не надо думать, что такая атмосфера есть лишь простой технологический трюк. Эта атмосфера находится в прямом соответствии с тем историческим чувством, которое сегодня, по признанию самых разных исследователей, является утраченным. Фильмы ретро не только позволяют восполнить нехватку, но фактически являются площадкой для коллективных фантазий, скажу больше — для коллективных фантазмов по поводу самой истории. Более того, сегодняшний субъект восприятия отмечен тем, что доступ к истории он получает именно благодаря «картинке», то есть разветвленной сети визуальных образов, которые (особенно во второй половине XX века) создали кинематографически темперированную чувственность.

На указанном неверном историческом чувстве играют некоторые из современных фотографов. В своей знаменитой серии «Untitled Film Stills» Синди Шерман использует штампы самого коллективного восприятия: намекая на фильмы пятидесятых годов и делая это, что называется, подручными средствами — с помощью случайно подвернувшихся костюмов и условной обстановки, — Шерман обнажает интересную закономерность. Чем грубее материал, чем условнее детали, тем больший отклик это вызывает у смотрящих — многие из ее зрителей клялись, что видели все эти (несуществующие) фильмы. Здесь, надо полагать, срабатывает эффект коллективной памяти как забывания: именно потому, что каждая из деталей уже достроена взглядом других, достроена до нужной достоверности, она и воспринимается в ареоле этого априорно разделяемого взгляда — об истории мечтаю не «я» или «ты», но некое «мы», которое и проявляется, в свою очередь, серией изображений.

Голливудское кино приносит удовольствие. Может быть, в этом стыдно признаваться. В этом стыдно признаваться тем, кто включен в общественные иерархии, для кого по-прежнему сохраняется смысл в различении «высокого» и «низкого», словом, кто вовлечен в культурную политику. Однако у политики есть и другой извод, другое измерение. Даже в ней самой имеется некий потенциал становления, предельный горизонт, открывающий новые возможности взаимодействия. Под универсализмом я как раз и понимаю то, что сплавливает, а не разделяет, то, что не дано в качестве тотальности или всеобщности, но что само требует усилий и опознается как событие. Решение новых задач восприятия, чтобы еще раз вернуться к прозвучавшей формуле, возможно там, где материя кажется наиболее привычной и банальной, ибо в ней и, пожалуй, нигде более по-прежнему коренятся подспудные, но и исполняемые ожидания и желания. Не образы, противостоящие реальности, и не те, что скроены по навязываемым ею представлениям, но образы *в качестве* реальности, несущие на себе аффективные метки — если угодно, образы-настроения, передающие невыразимый опыт сообщества, например размером в поколение.

Таких сообществ, надо признать, сегодня становится все больше и больше. Это и флэш-мобы, и отчасти рейв-движение, и прочие спонтанные образования. Разве в этих локусах асоциальности не содержится взрывной потенциал, как и молчаливый комментарий к существующей системе отношений? Сообщество зрителей Голливуда движется такими же — поперечными — путями. Оно тоже как будто зондирует социальность, вскрывая в ней асоциальные токи новых связей, или новых типов

связанности. Эти токи пересекают границы, но иначе, чем это делают корпорации и капиталы. Подобными токами формируются контуры иных социальных идентичностей — возможно таких, о которых нам ничего не известно. Во всяком случае в ткани банального, в тени стереотипа кроется надежда: это то пространство, которое, оставаясь невидимым, не устает сопротивляться. По своему характеру частное, приватное, неизобразимое, оно, тем не менее, предполагает небывалый универсализм.

Советское: образы опыта^[*]

Как можно понимать образы опыта? По крайней мере двояко. Прежде всего это, по-видимому, тот опыт, в данном случае исторический, который приходит к нам в виде оформленных образов. Ставший, исчерпанный опыт — или хотя бы завершённый. То, что опыт этот осмысливается сегодня, не является случайностью. Сегодня — время другого опыта, того, который нами переживается, но не является законченным. Для этого опыта трудно подобрать определения. Устроители конференции, например, пожелали говорить о возникновении нового «интеллектуального (в английской версии — культурного) канона», и это только один из подступов к обозначению современности. Как бы то ни было, мы должны констатировать, что находимся на перекрестье: советское вторгается в нашу жизнь как двойной, двуликий образ — образ прошлого, но точно так же образ настоящего.

Должна сразу же сознаться: тезис о том, что возникает новый канон, вызывает у меня определенные затруднения. Что подвергается канонизации и в чем ее новизна? Имеется ли в виду, что происходит оформление — и в то же время закрепление, если не застывание, — некоторых режимов описания и/или теоретических подходов? Иными словами, что продолжающийся разговор о советском позволил выработать адекватный инструментарий для его анализа, такой, который сумел разом передать этот опыт и стать образцовым (ибо что такое, в самом деле, канон)? Или же следует понимать под этим разные способы освоения советского, способы необходимо множественные, которыми помечается сама плюралистичность обсуждаемого опыта, пути его вхождения в сегодняшний день, его отражаемые в современности осколки, и это, так сказать, двойные зеркала? Я лично склоняюсь ко второму. Уточню свою позицию: я не вижу возможности, по крайней мере сегодня, канонизировать советский опыт — даже в виде образов. Да и не думаю, что это когда-нибудь будет возможно.

Но тогда необходимо сделать еще одно уточнение, совершить еще один возвратный шаг, обратившись к понятию опыта. В таком контексте, как контекст сегодняшнего обсуждения, «опыт», как правило, не вызывает затруднений. Он выступает синонимом «эпохи», то есть определенного отрезка исторического времени. «Советский опыт», «советская эпоха» — разве в этом нет взаимозаменяемости? Конечно, «опыт» слегка драматизирует «эпоху»: это способ представления эпохи в ее

неповторимой, противоречивой индивидуальности. И тем не менее слово «опыт» не видится преградой для анализа.

Однако именно статус исторического опыта, способ подключения к нему, проблема коллективной памяти (и забывания) и составляет в *наше время* предмет большой теоретической заботы. Именно наше время, как показывают исследования, мыслит себя, в частности, десятилетиями — отрезками определенно времени, которые больше говорят об историческом сознании дня сегодняшнего, чем о недавнем прошлом. И именно наше время фокусирует свое внимание на *травме* — на образе такого опыта, который с неизбежностью переживается заново, ибо так «устроена» травма — но также, замечу, и опыт.

Наше время постигает прошлое в качестве утраты. Вернее, связь с прошлым оно восстанавливает, только это прошлое теряя — иначе говоря, в момент утраты. Но именно в утрате раскрывается вся мощь прошлого, прошлого как опыта — как того, что не принадлежит не только «нам», но что и «им» никогда по-настоящему не принадлежало. Опыт — фигура пустоты внутри самого времени, это то, что не накапливается и не усваивается.

Советский и особенно тоталитарный опыт нетрудно подвести под категорию травматического. Однако, спеша определить этот опыт именно таким образом, мы как будто закрываем на него глаза: всякое определение (а тем более канон) устанавливает дистанцию по отношению к тому, что ему удастся охватить — и подавить — с помощью обозначения. Но если признать, что доступ в этот опыт не закрыт окончательно, что сам по себе исторический опыт, как он понимается сегодня, есть то, что предшествует интерпретации или хотя бы бесконечно ее осложняет, — в этом случае можно надеяться восстановить контуры и очертания опыта, в том числе советского, не погрешив против его сингулярности.

Но такой опыт будет упорно сопротивляться канону, как сопротивлялся другому — изобразительному — канону весь массив массовой продукции сталинского времени, в которой причудливо отпечатались одна из граней опыта советского. И здесь мы подходим ко второму значению слова «образ»: с самого начала советский опыт дублировал, воспроизводил, творил себя с помощью двойников, в частности сугубо визуальных. Именно эта массовая продукция советского времени, объединенная расплывчатым наименованием «соцреализм», и есть тот видимый пласт, тот культурно-археологический материал, с которым мы имеем дело сегодня — помимо других, более обобщенных образов, в первую очередь литературных.

В аудитории столь подготовленной нет необходимости напоминать об особенностях сталинской изопродукции. Как нет нужды говорить и о том, что «соцреализм» с самого начала заключал в себе содержательную пустоту: это был, если вспомнить его официальное самоопределение, не больше не меньше как «метод». Важно, однако, другое. «Метод», унифицировавший языки искусств и разворачивавший их в сторону недостижимых идеологических предписаний, оставлял лазейку, или зазор, — ведь «первое слово» оставалось принципиальным образом невыразимым. Все, что только ни исходило из-под кисти или резца мастеров, а вслед за ними и массы анонимных, средней руки, копировальщиков, — все было неизбежной деградацией канона, только разной степени ущербности. Эту идеологическую очевидность приходится принять как факт. Однако именно в силу подобной ущербности, никак не связанной с особенностями индивидуального исполнения, изображение обретало спасительную автономность: оно начинало функционировать еще и по законам массовой культуры. Иначе говоря, сталинский изобразительный канон дополнялся, подкреплялся громадной циркуляцией образцов и копий — в этой циркуляции заявляла себя не столько направленная воля, сколько потоки ответных, с трудом фиксируемых желаний.

Мне уже довелось предложить свою интерпретацию соцреализма в качестве инвертированного отношения копии и оригинала^[411]. Это значит, что «у истока» всегда находится копия, то есть вторичный, несовершенный, смазанный продукт (такова вся «средняя» соцреалистическая продукция, прекрасным примером которой служит утратившая авторство и ставшая крикливо нарицательной «Девушка с веслом»). Оригинал, или соцреалистический «шедевр», напротив, занимает место копии в привычном понимании. Его избыточность маркируется обвинениями художников в «натурализме» либо «формализме». Регулятором верности канону оказывается сама машина массовой культуры: это она создает непрерывность копий, стирая авторство, переводя единичное и штучное в разряд механически репродуцируемого. (Достаточно вспомнить сердитые упреки Александру Лактионову в том, что его живопись неотличима от огоньковских фотографий — однако в них же, в этих упреках, косвенно прочитывается признание независимой силы масскульта.)

Но не надо понимать дело так, что массовая культура, эта самостоятельная функция, срабатывает полностью на сталинский канон. Повторю: параметры этого канона, по крайней мере в архитектуре и живописи, остаются во многом неопределенными. К тому же всегда уже

ущербные образчики масскульта позволяют совершать эмоциональную достройку — эта достройка не имеет ничего общего с восполнением содержательной неполноты. Содержание закреплено в продуманной системе визуальных знаков. А вот во все лакуны и щели, во все нарастающие трещины, словно разъедающие эти знаки изнутри, просачиваются образы-фантазии, в том числе, если не в первую очередь, и коллективного характера. Дело не в том, что живопись, скрывавшая свой собственный язык, источала тем самым спокойствие и безмятежность, создавая компенсаторную защиту от реальности. Скорее, дело в том, что даже в условиях государственного террора оставались зоны частного, насилию неподконтрольные. Нельзя утверждать, что соцреализм и был выражением этих частных аффектов. Но нельзя утверждать и обратное, а именно что, только исключив соцреализм из поля рассмотрения и сосредоточившись на альтернативных художественных формах, можно понять, в чем проявлялась чувственность — равно как и чувствительность — эпохи.

Опыт советского времени, особенно послевоенного, не сводится к страху. Да и само это время распадается как минимум на две эпохи: если первая из них отмечена утопическим в своей основе временем, то вторая — полнейшей остановкой последнего. Но и в застывании времени наблюдаются свои этапы. «Имперское» застывание сменяется негероическим периодом. Вот на этом внешне лишенном драматизма опыте мне и хотелось бы остановиться поподробнее.

Очевидно, что и «застой» имел свою визуальную продукцию, которая пренебрежительно отбрасывается как идеологическая. В самом деле, иконический знак в фактурном отношении выхолощен здесь до предела, что упрощает, но равным образом и обедняет «чтение». Это период, который по многим меркам можно обозначить как незрелищный. Известно, что в эти годы возникает и расцветает концептуальное искусство, противостоящее — так же невидимо, незрелищно — официозу. Но концептуальное искусство располагается на полях этой всеохватной культуры и служит лишь обособленным, «негативным» ее выражением. Что же остается в памяти, *нашей* памяти, от этих лет? (И это притом, что «застой», как и многие из присутствующих, я могу вспомнить как время собственной жизни.)

Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо сделать отступление. *Наше* поколение, то есть то, которое вспоминает, пытаюсь привести в порядок образы незаимствованного опыта, поражено удивительной на первый взгляд забывчивостью. Возможно, это связано с тем, что мы сами

пережили травматический опыт, определяющей чертой которого являются отнюдь не гонения, но смена самой исторической идентичности. Слом эпох дублируется третиной, которая раскалывает нас самих, и это тем более болезненно, тем более неустранимо, что невозможно от этого избавиться, это забыть, примкнув либо к прошлому и там расположив свой образ будущего времени, либо полностью включившись в настоящее, которое слишком неопределенно для того, чтобы черпать в нем уверенность и находить источник для проекций. Смена исторической принадлежности (и здесь я делаю отсылку к исследованию Франка Анкерсмита^[412]) — это отчуждение от самих себя, момент такого выпадения, которое на психологическом языке обозначается как травма, а на философском — как чувство возвышенного. Мы предстаем перед самими собой как чужие, обнаруживая себя, только когда самих себя теряем. И вот в такие моменты, продолжу эту мысль, мы наиболее близки к схватыванию опыта — как собственного, так и опыта других.

Позволю себе напомнить и еще одно теоретическое положение. Вальтер Беньямин определяет понимание истории как возникновение «созвездия» — когда настоящее, угадывая себя в прошлом, одновременно завершает это прошлое. Однако необходимым элементом конstellляции является и наблюдатель. Этой замыкающей созвездие инстанцией, инстанцией интерпретации, оказывается, по Беньямину, исторический (критический) материалист. Лишь ему одному под силу справиться с тем «выпадением из исторического времени», или с той остановкой в движении мысли, когда «образ» (Bild) — своего рода исторический субстрат созвездия — может быть по-настоящему «прочитан». Именно в образе, а им может стать любая вещь, и обнажается глубинный смысл исторических событий. Подчеркну: образ начинает «говорить» лишь в момент прерывания исторической линейности, в момент, когда, по Беньямину, открывается «час прочитываемости» (иначе — «познаваемости»)^[413].

Хочу указать здесь на безусловное сходство. Травма, какой бы ограниченный или специальный смысл ни вкладывали в нее новейшие историки, есть коллективный эквивалент того, что критическим интерпретатором беньяминовского толка переживается как «остановка мысли». Это не значит, что понимание не требует работы. Это значит лишь, что понимание может приходить и сообща — и что сквозь него проступает некий столь же разделяемый опыт.

Но что это за понимание? И тут я возвращаюсь к поставленному выше вопросу, вопросу о том, что и как остается в нашей памяти, и особенно как

преломляются в ней внешне бессобытийные годы. Что за образ, если воспользоваться этим словом в беньяминовском истолковании, позволяет наделить это прошлое смыслом?

Мне хотелось бы обратить внимание на двойственность упомянутого образа. С одной стороны, это материальная вещь (предмет, произведение искусства, документ, но точно так же и само воспоминание), а с другой — познавательная ситуация как таковая, или условия, при которых то, что было невидимым, обретает зримые черты (у Беньямина — становится прочитываемым). Это выход на поверхность, я бы сказала, истины времени, только истина эта заведомо частна. Под тем, что истина конкретного периода не носит универсального характера, я имею в виду именно опыт, объединивший некую общность. Но возможно, что только сегодня, в момент окончательной утраты этого времени, в момент утраты самих себя, мы и можем собрать его воедино из спорадических и фрагментарных элементов повседневности, в которой он был когда-то рассеян. Не исключено, что он так и останется рассеянным, несобираемым, демонстрирующим свою несводимую частность. Как бы то ни было, но из всех репрезентаций эпохи, пожалуй, только фотографии способны, минуя рассказ, рассказать о такого рода анонимности.

Я часто привожу в пример Бориса Михайлова, интерес к фотографиям которого на Западе только возрастает. Оговорюсь сразу: этот фотограф интересен не как диагностик, не как оппозиционер и уж тем более не как официально признанный художник. Фотограф этот интересен тем, что сохранил и удержал следы истории, которые не переводятся в знаки, что он был и остался «частным лицом», случайным регистратором происходящего. Замечательно то, что обнажают фотографии Михайлова в сегодняшнем зрителе. А это не что иное, как его, зрителя, способность проникать в такое прошлое, которое кажется ушедшим навсегда. Состояния, вызываемые подобной фотографией, не имеют ничего общего ни с эмпатией, сопереживанием, ни с удовлетворением от расшифровки визуальных данных. Если здесь и происходит *узнавание*, то оно никоим образом не относится к порядку знания. Дело не в том, что тогда носили такие-то пиджаки, танцевали такие-то танцы или сидели на таких-то скамейках. Согласимся, что этих примет нам будет явно недостаточно для связного рассказа. Важнее, пожалуй, другое. То, что фотографировал Михайлов, он снимал как современник, но с ощущением настоящего в качестве того, что уже свершилось, уже состоялось. Время, стирающее память (о нем просто-напросто нечего вспомнить), время как в своей основе *простирающееся* — разве этим не передается ощущение «застоя»?

Однако дело не только в том, что Михайлову удается передать этот своеобразный временной ландшафт и что в его карточках иронически или лирически схвачено время как вечность. Дело в том, что сами эти карточки начинают функционировать как двойной по своему содержанию образ — будучи отпечатками, то есть материальными следами, они в то же время моделируют ситуацию распознавания, когда фотография обнаруживает условия самой своей проявляемости. Речь идет о том, что не всякую фотографию сообщество видит и тем более не всякую может узнать.

Карточки Михайлова узнаются — узнаются теми, кто никогда этого не знал (как и теми, кто формально может это помнить). В узнавании проявляется общность, общность аффективных связей. Узнавание лишь частично полагается на изображение. В последнем оно словно выделяет слои, доходя до самого бесформенного. Если попытаться представить это по-другому, на более привычном языке, то узнавание в случае Михайлова будет в его фотографиях связано с пространством частного, или с «общими местами», причем во всех смыслах этих слов.

Что можно узнать в банальном и что можно узнать о банальном? Вспоминается комментарий Сартра к понятию общего места из его предисловия к книге Натали Саррот «Портрет незнакомца». Являясь выражением для наиболее «избитых» (*rebattues*) мыслей, это словосочетание в то же время отсылает к «месту встречи сообщества». «Место», где я нахожусь *вместе* с другими, фигура речи, которую могу присвоить лишь посредством следующего акта: отказаться от своей особенности ради всеобщего, ради того, чтобы этой всеобщностью стать. Именно так, через подобную «преимущественно социальную связь», не подражая, но буквально *воплощаясь*, я и отождествляюсь со всеми «в неразличимости всеобщего»^[414].

Михайловские «общие места» — только у него это и места физических встреч, иначе говоря, публичные пространства — удерживают в себе эту сложную раздвоенность. Публичное место — общая, исторически очерченная рамка, и она всегда может быть *представлена*. Это, в частности, все те наличные знаки советского, благодаря которым с максимальной полнотой восстанавливается «этнос». Но публичные места, чья регламентация столь благоприятствует их дальнейшему распознаванию, не перестают заполняться банальностью жизни — той, что не находит для себя какого-либо выражения. Частная жизнь банальна, Михайлов знает об этом. Впрочем, не менее очевидно, что в складках «общих мест», в фигурах частного, незапоминающихся и случайных, и заключена их сингулярность: пляжи не перестают вмещать купальщиков,

дискотеки — престарелых дилетантов, а площади полнятся марширующими демонстрантами заодно с обычными зеваками. И вот это не-советское в советском, то, что расслаивает изнутри самоощущенность последнего, что и позволяет выявлять его, но теперь уже как некоторый *опыт*, и есть своего рода дополнительный — сверхзрительный — элемент в фотографиях Михайлова.

То, к чему подводят нас эти фотографии, как, впрочем, и другие образцы изобразительной продукции эпохи, таит в себе, казалось бы, противоречие. Опыт не запечатлен напрямую в этих образах, хотя только через них мы и можем вообще к нему приблизиться. Опыт остается *неизобразимым*. И конечно, сам способ узнавания говорит нам об особенностях нашего теперешнего состояния. Почему в недавнем прошлом мы узнаем преимущественно анонимность? И почему это узнавание не расстраивает, но, наоборот, приободряет нас? По-видимому, истина времени раскрывается в сингулярности банального потому, что так устроен (структурирован) современный, заведомо обезличенный опыт. Хочу обратить внимание на то, что в «обезличенность» я не вкладываю никакого негативного смысла. Напротив. И дело не в повсеместном засилье клише, которые видятся то агрессивными, то вялыми, не в навязанных нам штампах, от которых мы, «культурные люди», должны энергично и экспертно уклоняться. Нет, сама идентичность сегодня приходит в виде клише, в виде фигур разделяемых и коллективных; само индивидуальное восприятие структурировано как изначально совместное. И поэтому в образах ушедшей эпохи мы узнаем и собственный опыт, для которого еще не найдено подходящих определений и слов.

Подчеркну, что узнавание носит аффективный характер. Это и есть та точка выпадения из исторической линейности, тот выход из самих себя, когда прошлое имеет шанс соединиться с настоящим: приостановка языка, которая в то же время есть вспышка памяти — вспышка сродни фотографической. Мы вспоминаем то, чего никогда и не знали. И я настаиваю на том, что память эта коллективна или, вернее, вызывает эффекты коллективности. Память, о которой идет здесь речь, — не институт, существующий параллельно с другими (хотя такую трактовку, близкую к фукианской, ей и давали отдельные историки). Скорее, это проводник образов-фантазий и даже до известной степени фантазмов. И если доступ к прошлому мы имеем сегодня через столькие недостоверные изображения, то именно к ним, этим «картинкам», и прикрепляются наши смутные чувства и грезы, наши общие фантазии по поводу самого исторического. Вот почему видны не все образы прошлого и почему в тех

из них, что выходят к поверхности зримого, записаны коллективные аффекты живущих сегодня людей.

Стало быть, образ и опыт, взаимно друг друга отталкивая, в то же время сходятся в неожиданной точке — там, где образ отсылает к дообразному, а опыт, напротив, стремится постичь себя в видимом. Собственно, это и есть момент рождения *исторического образа*, и такой образ будет не случайным, но обозначит беньяминовский «час прочитываемости», когда только и может состояться полнота интерпретации.

Тот самый Пелевин^[*]

Открою карты сразу: Виктор Пелевин — не массовый писатель, хотя именно таковым он является по факту одних лишь продаж. Я не берусь судить, какова аудитория, которую он «собирает», но очевидно, что его письмо требует работы узнавания: иронические отсылки к культурным и политическим явлениям предполагают знание контекста, если не понимание той ситуации, в которой вместе с Пелевиным мы волей судеб оказались. Но странное дело — интеллектуалы, без труда расшифровывающие рассыпанные щедро знаки, демонстрируют потом пренебрежение. В прозе Пелевина их коробят площадные нотки и страсть писателя к дешевым каламбурам. Журналисты с нетерпением ждут выхода очередного романа, чтобы тут же его обругать (как это случилось и с «Диалектикой Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда»^[416]). Но давайте не будем спешить. Попытаемся разобраться, почему Пелевин столь нелюбим и желанен — откуда эта амбивалентность, сопровождающая восприятие читателем его зачастую гротескных вещей.

Получать удовольствие от «низкого» — разве к этому все мы стремились? Удивительно то, что, перешагнув в очередное столетие и, казалось, оставив позади эстетические споры XX века, российский интеллектуал по-прежнему вдохновляется образом старой эстетики — той, что приводит к умиротворению и очищению, словом — возвышающей. И это вопреки тому, что давно признан изменившийся статус самого эстетического опыта, равно как и произведения искусства. Опыт в сегодняшнем мире, утратив, по выражению Дж. Ваттимо, суверенность, оказался точечным, дискретным, распыленным. Аксиоматично повторять, что его прообразом является кинематограф, но далеко не столь очевидно, что литература вбирает в себя эти новые «кинематографические метки» — она пишется (читается) со скоростью микрошоков восприятия, известных нам из кино. И вот здесь анекдот Пелевина особенно уместен — своеобразная мизансцена, предельно краткая история, разыгранная на литературных подмостках. (Собственно, из таких «кадров» или даже «секвенций» и выстроено во многом «Generation П» — роман, в буквальном смысле *визуализирующий* литературную деятельность главного героя. Татарский — а ему в виде упоминания предстоит промелькнуть и на страницах «ДПП» — занят тем, что сочиняет слоганы и сценарии рекламных роликов: как тут отделить литературное от его последующего,

но фактически одновременного *изображения*, когда скорости письма и представления не устают соревноваться между собой?)

Итак, подчеркну: очень многие современные романы вбирают в себя скоростные характеристики опыта, чья запись происходит в сфере визуального. Цифровое фото и ручное видео — это, по сути, знаки (формальные признаки) той новой чувственности, которая так или иначе захватывает и видоизменяет всех. Дистанция между «реальностью» и ее отображением уже совсем ничтожна — момент проживается постольку, поскольку переводим в дубликат. Способность быть мгновенно повторенным и гарантирует «истинность» пережитого. Правда неотделима от своей же трансляции, а в конечном счете от вымысла.

Почему же новое в структуре опыта должно миновать литературу? И это притом что Пелевин был с нами предельно, пожалуй даже слишком, откровенен: в «Чапаеве и Пустоте» он просто продлевал телевизионные сериалы, придавая им галлюцинаторный оттенок. Послеобраз, остающийся от телевидения под воздействием гашиша. Не настаиваю — просто гипотеза. Но вот здесь, похоже, и таится ключ к отгадке: мы боимся себе признаться в том, от чего получаем удовольствие. Собственно, речь идет даже не об удовольствии как таковом, но о тех моментах, когда мы полностью и без остатка растворяемся в самой повседневности — позволяем ей овладеть собою в ущерб пониманию, то есть рефлексии. Тут мы и перестаем, казалось бы, быть пресловутыми интеллектуалами. (А все происходит из простых теоретических предубеждений: ведь когда-то считалось, что масскульт оглушает, отбирая всякую способность к критике.) Вот почему неприлично признаваться в любви к анонимности: любовь — это авторская подпись, цитата, в крайнем случае раскавыченная, это культурный нарциссизм, поколебать который почти невозможно. Любовь — это столько же знаки любви, за которыми сам порыв угасает. А анонимность... Что такое, в самом деле, анонимность?

Прежде чем мы сознаёмся в своих предпочтениях или входим в зону возвышающего понимания, нами успевают распорядиться стереотип — стереотип коллективного восприятия. Смею предположить: успех Пелевина у разных аудиторий столь велик именно потому, что он владеет стереотипом — как раньше владели словом. Пелевина нельзя читать буквально. В «ДПП» — масса окрашенных юмором шаблонов: это и «наперсточники духа», название для деятелей актуального искусства, и убогие представители некоей «французской мысли», и «новые русские», выведенные в образе фрустрированных большими числами банкиров. Хочу подчеркнуть: если Пелевин и погружен в реальность, то в реальность

образов реальности. Именно с ними мы и имеем дело в более или менее откровенных формах. Пелевин чуток к самой ситуации культурной трансляции, иначе говоря — перевода: он не обсуждает кумиров отдельных профессиональных сообществ, тем более не посягает на них. Взамен он реагирует на моду как на универсальный транслирующий и нивелирующий механизм. Именно мода распоряжается именами по своему усмотрению, именно она содержит в себе неизменную потенцию гротеска. Если есть над чем смеяться, то над химерами такого искажающего перевода: Бодрийяр — это тень Бодрийяра, Деррида — это тень Деррида (повесть «Македонская критика французской мысли»).

Виктор Пелевин — писатель моего поколения. Скажу больше — он почти что мой одноклассник. (Чистая правда: долгие годы исходила из существования двух Пелевиных — одного известного всем, а другого — только мне, мальчика из параллельного класса, ходившего в мышиноного цвета пиджаке, в то время как все остальные переоблачались в новую синюю школьную форму. Потом нечаянно выяснилось: это одно и то же лицо.) И я искренне рада, что наше «потерянное» поколение сумело реализовать себя — хотя бы отчасти — в этом литературном опыте, ставшем объектом, увы, стольких незаслуженных нападок. Для меня в нем сконцентрировано многое: утрата почвы под ногами, ощущение своей радикальной неуместности, вера, незаметным образом переходящая в цинизм. Но, оставляя в стороне эти психологические состояния, хочется еще раз подчеркнуть: Пелевин помогает освоить новое измерение эстетизма, предпосылки той коммунитарности, которая — через банальное — по-новому объединяет, создавая настоящее сообщество. Ведь не секрет, если что и спланирует читателей (как и зрителей) сегодня, то совместное использование стереотипов. Именно здесь, в этой дознаковой области, формируются новые связи-аффекты: до всякого прочтения, до всякого акта понимания, до возможности передать сообщение и получить надлежащий ответ существует разделяемое всеми удовольствие, «заговор» по поводу того, в чем культурный человек не торопится себе признаться, а именно нового всеобщего. Только эта универсальность не есть результат абстрагирующей работы сознания. Это та совместность, которая предшествует знаковому постоянству: она дробит, расслаивает его изнутри анонимными потоками желаний, более того, она творится ими сама.

Медийность — вот ее имя. И Пелевин очень внимателен к тому, что передается этим, может, не вполне удачным словом. Медийность как универсальный механизм опосредования, как форма современного опыта. Думаю, однако, что сам писатель не поспешил бы с этим согласиться. Ибо

на уровне послания его волнует пустота, которая открывается по ту сторону знака, иероглифа да и самой жизни (эти пронзительные мотивы сконцентрированы в закрывающих книгу рассказах «Фокус-группа», «Гость на празднике Бон» и «Запись о поиске ветра»). Недостижимость красоты, истины, смерти — вот о чем печалются и размышляют вслух пелевинские персонажи. Интересно, что противоядием от «французской мысли» оказывается разновидность даосизма, только эти два подхода подозрительно похожи в исполнении того, кто соединил их под одной обложкой. Неудивительно, ведь и буддизм Пелевина — не столько полноценный литературный источник, сколько путеводитель по восточным культурам, созданный усилиями голливудского, равно как и альтернативного кино. (Кто, спросим мы себя, не захочет прочитать о самураях, скажем, после просмотра фильма «Пес-призрак» — естественное желание сегодняшнего зрителя, подчеркиваю зрителя, пережить заново — расширить — только что увиденный им эпизод.) В этом и состоит двойственность Пелевина: с одной стороны, он демонстрирует понимание изменившихся условий восприятия, с другой — как будто не в силах преодолеть связанное с этим тревожное чувство. В самом деле, на карту поставлены не больше не меньше как «вечные темы» — красота, истина, само искусство, наконец.

Может ли современный российский писатель обойти стороной подобную тревогу? Может ли он или она ввязаться в писательство от имени анонимного коллектива, который, строго говоря, и образует «наше поколение»? Наконец, нуждается ли оно, это поколение, в каком-то большем оправдании, нежели сам факт его размытых, а может и разбитых, ожиданий и надежд? Замечу, что в опыте есть измерение неформализуемое — то, что предшествует любым семантическим усилиям по оформлению его в готовый, узнаваемый продукт. В этом поле отсутствуют какие-либо оппозиции и даже ценностные ориентиры. Ценности еще не успели сложиться, а вот опыт уже наличествует, и он носит принципиально незавершенный характер. Он *разделяем* — разделяем той призрачной группой, о которой говорят «поколение». У нас было много разговоров о бездарно потерянных девяностых. Но эти годы — не просто повести отдельных жизней (как, например, банкира Степы, главного героя «ДПП», обозначившего траекторию десятилетия своей в основном успешной карьерой). Возможно, в целом этот опыт неудачен, если рассматривать его с позиций социальных достижений. Возможно, он катастрофичен. Но именно он, еще не нашедший для себя языка, отмечен неустранимой сингулярностью: на короткое время сходятся вместе все те, кто все еще не

разнесен по обособленным социальным ячейкам. И величайшая трудность состоит, на мой взгляд, в том, чтобы выразить саму эту невыразимость. Решая эту задачу, писатели подбирают самые разные средства.

Каламбурщик Виктор Пелевин как будто твердо знает одно: маркером искренности выступает сегодня ирония. Доступ к «структурам чувства» нашего поколения открывается, по-видимому, обходным путем. Между прочим, еще одно возможное проявление медийности. Дело не в том, что нет непосредственного чувства; дело в том, что сама непосредственность опосредована, а «моя» искренность исходит от другого, разделяется другим. Нет больше ни одного определения, чьим источником было бы традиционное «я» — и такое же традиционное «мы»: ответственность за искусство, истину и красоту принадлежит отныне коллективу. Только это не учреждающий коллектив, не коллектив-законодатель. Это, напротив, открытая форма протосоциальной связи, когда само искусство оказывается лишь частным проявлением подобного рода совместности. Когда-нибудь к этому времени прикрепят ярлык. Но литература тем и хороша, что странным, искаженным, противоречивым образом она хранит в себе память состояний, память как отсутствие системы памяти — да и сама она, литература, несистематична. Виктор Пелевин с опаской смотрит в пустоту. Только то, что он за нее принимает, — это токи аффективных связей, которые разом утверждают и стирают. Поскольку писатель дает им выражение — он анонимен. Постольку же он и писатель.

Империя дознакового [*]

У фильма Годфри Реджио есть, конечно же, название: «Накойкаци» в переводе с языка индейцев хопи может означать «цивилизованное насилие». Есть у этого фильма заставка — «Вавилонская башня», культурные коннотации которой столь очевидны и богаты. Есть, наконец, условно-тематическое членение на блоки, обозначаемые как действия один, два, три. (Зритель, который этого не знает, пытается создать свои: фракталы, спорт, космос, море, лики повседневности, политика.) Все это элементы языка, вольно или невольно используемые в отсутствие повествования. Здесь нет диегезы как таковой. Это лишь ряд автоматических попыток расчленять и организовывать зрительный поток. Однако новая констелляция образов разрушает предыдущую. Смысл ускользает. Смыслу не позволено ни оформиться, ни закрепиться. Он оплывает вместе с образами, видоизмененными термической съемкой. Тема (вновь) не успевает состояться.

«Как это все-таки банально», — замечает приятель после просмотра. «Как реакционно», — добавляет другой. И то и другое относится к знакам, знакам культуры и обыденности, которые проскальзывают в фильме, давая материал для опознания секвенций. Реджио и в самом деле не гнушается «банальным» и «реакционным»: это и американский флаг, и победоносные атлеты, и портреты звезд, и даже биг-мак. Все это банально до уныния. Простой компендиум «американской доблести» — лишь одна из форм достройки фильма Реджио до нарратива. Но во всех этих образах наблюдается приметный сдвиг. Эти знакомые зрителю знаки показаны так, что прочесть их «правильно» все равно не удастся: движение спортсменов неестественно замедленно, лица звезд растянуты в идеально симметричной фотошоповой развертке — своего рода картография лица, а радость приближения к биг-маку напоминает чем-то испытание. Знаки распадаются от изменения времени их восприятия. Что происходит при «медленном чтении» визуальных знаков? Они обнажают свои внезапные составляющие. Банальность раскрывается как групповой аффект.

Реджио как будто все время удерживается на этой тонкой грани между знаком и дознаковым. Знаковое создает иллюзию понимания, знания, смысла, это обязательная референция к реальности или ее упорядоченным дубликатам (этот фильм «о...»). Дознаковое, со своей стороны, подвешивает референциальность, заставляет увидеть механизм атрибуции

и увидеть как случайный. Здесь действуют другие отношения. Неудивительно, что эта область подкреплена равноценным музыкальным рядом — музыкой Филипа Гласса, чья мелодичность («фигуративность») есть лишь производное от ритма. «Распластать», замедлить знаки, выявить банальное как способ восприятия, а не набор предметов, практик и явлений — таков, по-видимому, этот почти невозможный проект.

Дознаковое — область сновидного, коллективных фантазий (или фантазмов). Сегодняшние коллективы фантазируют историю, пытаются получить к ней опосредованный доступ. Само историческое чувство визуально — оно оформлено кинематографом. Даже хроника оказывается лжедокументальной, поскольку многократно препарирована. У Реджио этому соответствует не только замедление — такой прием характерен для картины в целом, — но и «выворачивание наизнанку»: люди даны словно в фотопозитиве, когда черты лиц становятся неузнаваемы. В фильме повторяются ритмические эпизоды — марширующие колонны военных, как, впрочем, и обычных демонстрантов. Войны «вспоминаются» как послеобраз марша: нескончаемый бросок, беспрепятственность перемещения. Тех войн уже почти никто воочию не видел, а эти, нынешние, проецируют на прошлое свой виртуально-цифровой формат.

Обращение к дознаковому — попытка, насколько это возможно, реконструировать чувственность, чувственность сегодняшнего человека. Вернее так: взгляд на знак в его дознаковом обличье — это и есть подобная попытка. То, что повсеместно потребляются клише, факт уже неоспоримый. Однако показать клише в его «отсроченности», увидеть банальное до его объективации или оценки — дело далеко не многих. Реджио относится к тем из современных экспериментаторов, кого интересует способ единения через клише. Дело не в том, чтобы заклеить (разоблачить) нынешнее положение. И уж, конечно, не в противопоставлении прогресса природе. (Хотя сам режиссер весьма скептичен в отношении первого. Но странный парадокс: критик новых технологий выступает в то же время их спонтанным адвокатом — фильм «Накойкаци» использует компьютерные возможности как, пожалуй, никакой другой.) Итак, отношение выражается, в сущности, к образам-знакам, иначе говоря, к образам, которые прорываются в поле видимости и наделяются значениями. Еще чуть-чуть — и это уже чистые знаки, чья визуальная составляющая подавлена. (У Реджио мы видим вращение сменяющих друг друга брендов — логотипов кинокомпаний, пищевых продуктов, машин.) Но образу-знаку предшествует образ в качестве условия проявляемости; это сфера проекций и грез коллектива. Для того

чтобы образ-знак обрел полноту, он должен быть конституирован некоторой аффективной общностью. Сама его «значимость» проистекает из способности быть «неоднозначным» — размываемым, подтачиваемым фантазийной жизнью коллектива. Притом что коллектив, аффект, клише образуют вместе зону первичного неразличения.

Лента Реджио провоцирует многие подходы — в смысле многих подступов и приближений к ее пониманию. Другой подход, переплетенный, впрочем, с только что намеченным, состоит в переопределении произведения искусства. Мало сказать, что «Накойкаци» — фильм синтетический, где музыка не является простым сопровождением, а сами образы вызывают поистине висцеральные переживания. (Чего стоит один лишь trip — буквальный пролет — по плавным изгибам какого-то трубопровода. Это может быть все что угодно: тоннель для космических кораблей, скоростной санный путь и даже воображаемая навигация по кровеносным сосудам.) Обсуждаемый фильм является также индикатором меняющегося статуса (современного) искусства. Прежде всего, искусство разомкнуто навстречу общностям, которые оно и проявляет. Чтобы возникло произведение, требуется со-участие. Но не традиционное участие зрителя в легитимации институциональных единств, к числу которых можно отнести музей — да и само произведение. Требуется, напротив, некоторая зрительская анонимность. Только общность, реагирующая независимо и вопреки делению на «специалистов» и «профанов», общность, видящая в произведении не уникальную ценность, но скорее самое себя, иными словами, выявляющая его медиальность/медийность (произведение как «медиум», «посредник», «средство»), только такая общность устанавливает новую, горизонтальную, ось взаимодействия с произведением, которое тем самым изменяет своему традиционному определению.

Фильм Реджио в этом отношении анонимен и антииерархичен. Само его авторство случайно, вернее — незначимо постольку, поскольку Реджио лишь транслирует (воссоздает) общий режим восприятия — априорно коллективный и исходным образом банальный. Повторяем: необходимо перевернуть устоявшиеся отношения. Банальность находится не там, на выходе, как случайное качество продукта, ущерб или результат недоработки, — по такой логике банальному противостоит красота, это высшее мерило уникального. Но сегодня нет красоты вне и помимо банального, как нет и истины помимо той, что распознается в стремлении к универсальности разделяемого сообщца. Общее как горизонт, толкуется ли оно в качестве «до» или «после», — в этом, похоже, нерв, нащупанный и

современным искусством. Только не забудем: это искусство «после» искусства, то есть после многовекового повествования о том, как искусство определялось — творилось — в рамках специализированных институтов. Этому искусству Реджио противопоставляет свою откровенно демократическую версию всеобщей коммуникации (через искусство).

Как технолог новой коммуникации Реджио предельно инновационен. Он не столько копирует то, что уже есть, сколько, погружаясь в самые пласты невидимого, создает нулевую степень нового кинематографа. То, как мы видим Реджио сегодня, является прообразом будущего восприятия кино. Именно фильмы типа «Накойкаци» знаменуют переход на новый технологический уровень, который все еще опознается в этом качестве (потом он станет привычным, а значит незаметным). То, что ново, впрочем, касается не одних лишь способов компьютерной обработки материала. (А материал огромен. Восемьдесят процентов фильма — это кадры хроники, извлеченной из крупнейшего архива Фонда Гетти и подвергнутой тотальной обработке.) Новизна, подчеркнем, — не просто перечень некоторых «объективных» достижений. Это также момент сугубо проективный, и не исключено, что «Накойкаци» создает чувственность не меньше, чем ее выражает. Вообще, любой разговор об условиях видимости, которые определяются через априорную совместность — сегодня нет индивидуального зрителя, стоящего перед лицом столь же индивидуального творения, — такой разговор предполагает безусловный элемент долженствования. Последнее, однако, не есть род предписания или проекции нормы в завтрашний день. Скорее, это тот недостижимый горизонт, где соединяются «начало» и «конец», где то, что мы именовали коллективными условиями видимости, полагается как некая реализация. Только следует иметь в виду, что реализация уже имеет место.

Соцреализм: высокое низкое искусство ^[*]

Можно утверждать, что на глазах обостряется интерес к нашей недавней истории. Два десятилетия прошлого века, традиционно увязываемые с расцветом социалистического реализма и, конечно, со сталинской тоталитарной машиной, видятся сегодня по-другому — более отстраненно, менее болезненно. Кажется, что появилась возможность трезво и с закономерным интересом отнестись к артефактам этого времени и, в частности, к изобразительной продукции. Там, где прежде виделся один лишь социальный заказ, сегодня усматриваются механизмы более сложные и опосредованные. Мы попытаемся набросать возможный подход к живописному искусству сталинской эпохи исходя из базовой посылки о том, что социалистический реализм неопределим в категориях стиля. Официально провозглашаемый как «метод», он остается своеобразным (идеологическим) ноу-хау для создаваемых в эти годы творений^[419]. Однако понять, о чем идет речь и каков в точности статус упомянутых творений, можно, лишь вписав соцреализм в необходимо массовый контекст. Такая операция, в свою очередь, потребует смены концептуальных ориентиров, к чему мы и хотим здесь подступить. Обзор обширной литературы по соцреализму остается за рамками данной статьи.

К вопросу о стиле.

Социалистический реализм — это вариант массовой культуры в условиях репрессивного социализма. Многократно и на разные лады отмечается особенность его художественной формы: одни называют ее «нейтральной», поскольку та облегчает непосредственное восприятие сюжета^[420], другие, исследуя живопись, говорят о «грязной» цветовой доминанте, о безличности фактуры^[421] или о затертости, затасканности средств художественного языка во имя «полного автоматизма восприятия»^[422]. Приведенные определения различаются разве что степенью эмоциональности. Однако из них вытекает одно: соцреализм, обращенный к массам и придуманный для них, есть *искусство высокой анонимности* — идет ли речь о способе использования тех же живописных средств или, более широко, об авторстве произведения. В этой связи

напомним красноречивые факты: масштабные полотна и скульптуры создаются бригадами художников по пять, восемь и более человек, а само произведение социалистического реализма является изначально репродуцируемым, «многотиражным». Блестящим подтверждением этому служит, в частности, всесоюзная сеть садово-парковой скульптуры. Стилистическая стертость соцреализма связана с тем, что «художественный образ» (основная эстетическая категория) имеет в принципе совсем иную плотность: он окутан «незримой оболочкой словесных определений, литературных ассоциаций, идеологических штампов»^[423]. Образ говорит. Но, что особенно важно, он и проговаривается.

Как метод и тем более как стиль соцреализм остается, в сущности, невыразимым. Это вовсе не означает скудость возможных средств выражения — словесных и иных. Не означает это и того, что соцреализм решительно порывает со всяким прецедентом — он, в отличие от авангарда, помнит о традиции, но помнит приблизительно, неточно. Помнит, так сказать, о том, что нужно помнить в принципе. (Что такое, если задуматься, призыв к соединению греческой классики с традициями передвижников? И почему единственный по-настоящему классический образец нового искусства — дом Жолтовского на Моховой — так и не был канонизирован последним?^[424]) Изображение нельзя считать целью этого метода. Более того, нет и не может быть изображения, которое вполне бы ему отвечало. При соцреализме сохраняется неустранимый зазор между «действительным бытием и его художественным образом»^[425], а внутри соцреализма — между «задачей» и ее актуальным воплощением. Скажем больше: соцреализм и функционирует в этом разрыве, он обеспечивает всеобщую переводимость и в то же время лимитирует ее. Позволяя искусствам взаимодействовать между собой, он как будто держит их вдали от Слова — того, которое немотствует само. Соцреализм расположен на границе представления, его открытым горизонтом является недостижимый Смысл.

О чем же проговаривается сталинский «художественный образ»? Он куда больше сообщает о коллективном воображаемом, чем о каком-то стиле. Традиция, повторим, является для него лишь пустой оболочкой. Она выступает знаком, который не имеет референта. Скажем больше: соцреализм реферирует всецело к самому себе, то есть содержательно раскрывается как набор определенных норм и предписаний. Иного содержания в нем нет. Совершенно закономерно, что на вопрос литераторов «Как писать?», как будто приближающий метод к желанному

конечному продукту, Сталин отвечает: «Пишите правду». Правда, однако, густо начинена вымыслом, что напрямую вытекает из «проективного» определения метода. (По Горькому, изобразить, или измыслить, значит «извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ...»^[426]. Созданием мифа о счастливой советской действительности (снова Горький) облегчается тем, что в самой этой действительности уже наличествуют зримые его черты.) Соцреализм является своеобразным улавливателем и трансформатором будущего. На несовершенную и противоречивую жизнь — чтобы не сказать большего — он набрасывает сплошную проективную сетку. Сетка эта существует в двух измерениях — идеальном и реальном. Идеальное измерение есть собственно План — пятилетний, строительный, архитектурный, тогда как реальное выражается в осуществленных проектах, «подлинное» содержание которых, впрочем, столь же идеально^[427].

Бесконфликтность соцреализма, идущая из будущего, воспринимается сегодня как попытка «смазать» восприятие реальности: затушевывание средств и языков искусств порой трактуется как навязанная государством терапия — произведение не должно отвлекать, тем более тревожить, игрой своей фактуры. Любой конфликт между формой и содержанием (а лучше — темой) должен быть заведомо устранен: никаких, даже косвенных, аналогий с реальностью^[428]. Но это больше говорит о двойной природе образа при соцреализме. Образ «начинается» как образ, то есть как некоторая чувственная данность. Однако всякий раз он должен быть преодолен, буквально стерт, ради посторонней — можно сказать, дополнительной — цели. Эта цель имеет отношение к сфере социальной, поскольку предполагает некоторый тип социального взаимодействия. Впрочем, примечательно здесь то, что и такая связь остается во многом проективной: произведения соцреализма лишь моделируют ее.

Речь может идти о всеобщей гармонии членов нового общества — как классовой, так и на уровне искусства. В последнем случае художник и зритель уравниваются в своих правах. А это значит, что нет больше «творцов» и нет «шедевров», что искусство возникает изнутри самой стихии жизни и, следовательно, теряет сакральный, по крайней мере в прежнем понимании, характер. Оно становится буквально массовым, то есть творимым массами как таковыми. Художник в этой ситуации выступает всего лишь медиумом, схватывающим и передающим идущий снизу коллективный запрос. Однако массы полагают существующими. И в этом смысле художник по-прежнему остается творцом — только его

«произведением» оказывается не изображение, а зритель; он трудится над созданием (*образа*) *определенного сообщества*. Говоря о соцреализме, приходится закономерно ставить образ в скобки, поскольку тот (воз)действует, только стирая себя. И чем эффективнее стирание, тем больший у такого образа успех — успех, выводящий за рамки собственно искусства.

Оригинал и копия.

Если авангарду, вопреки его чаяниям, не удалось стать массовой культурой (в силу самых разных причин), то соцреализм, повторим, — это советская массовая культура *par excellence*. Уже на ранней стадии возникновения подобная культура ассоциируется с китчем. Приведем слова Белы Балаша, высказанные им в 1936 году по поводу фильма Г. Александрова «Цирк», который незаменим для понимания истоков соцреализма: «Это смесь джаза и меланхоличности танго, сенсации, акробатики и блеска ревю, цирковой юмор и коронный номер звезды — ведь это как раз то, что на Западе называется kitsch»^[429]. Подчеркнем существенный момент: массовая культура — это сочетание разного, «высокого» и «низкого» и в этом смысле качественное преобразование того и другого. Соцреализм как вариант массовой культуры последовательно срабатывает на снижение — даже от традиции, наследия высокого, сохраняется всего лишь пустотелый образ. И образ этот должен всегда оставаться пустым — в подобном жестком предписании сталинского времени нам видится одно из важных отличий советской массовой культуры от иных аналогичных ей культур. Не исключено, что потребность в содержании и вместе с тем враждебность таковому — отчего содержание никак не может «закрепиться» — суть производные от репрессивного режима, не допускающего никаких намеков на свою реальную природу.

Как бы то ни было, в свете всего сказанного несомненным представляется одно: для чтения соцреалистических работ должно быть инвертировано, перевернуто традиционное соотношение копии и оригинала (копии и образца). Поясним эту мысль. Образец соцреализма рождается как произведение необходимо множественное, репродуцируемое — и в этом смысле, конечно, не-произведение. У него нет и не может быть автора. Если взять хрестоматийный пример «Девушки с веслом», то «подлинником» в этом случае выступают не скульптуры И. Шадра, С. Тавасиева или И. Чайкова (не говоря о более ранних европейских

прототипах), а те самые клишированные девушки, которые выполнены «мастерами средней руки» и даже вообще ремесленниками. Интересно отметить, что по сравнению со скульптурой фашистских государств советская городская скульптура отличается отсутствием «той четкости, выверенности, подчеркнутой правильности». Впрочем, «„правильность“ существует, но более на уровне задачи...» (курсив наш. — Е.П.), потому что пластически объемы чуть сдвинуты, как чуть смазанны, в свою очередь, черты изображенных лиц^[430]. Не случайно, что со временем «Девушка с веслом» становится нарицательным обозначением всего временного, конъюнктурного и в этом отношении поддельного. Но нас и интересует подобная «подделка», которая функционирует как образец.

Образец (оригинал) есть беспримесный идеологический продукт. Как таковой он, конечно, недоступен. В область зримого он прорывается как китч, то есть то, что лишено истока. Только так идеология и может связать себя с чувственным — совершив своеобразный кульбит. Она питает чувственное через ею же поддерживаемый разрыв, который остается непреодолимым. В новой паре копия по-прежнему несовершенна. Только в роли копии начинают выступать шедевры — работы, залогом полноты которых всегда служила авторская подпись. «Копии» грешат присущей им неполноценностью — поначалу превозносимые художники будут обязательно обвинены в формалистических или натуралистических грехах. Установить закономерность этих обвинений трудно. Однако если признать, что в их лице система имеет дело с «копиистами», то ее переменчивое отношение к мастерам становится довольно предсказуемым. Важно подчеркнуть: отмеченное соотношение оригинала и копии, приближающее к пониманию соцреализма, применимо не только к культурной продукции в целом, но и к отдельным работам тех лет. В одном живописном холсте, например, могут совмещаться элементы как подлинника, так и реплики в предложенном истолковании. (Постараемся это показать ниже на примере Александра Лактионова.)

Связь соцреализма с массовой культурой, во многом ответственная за осуществленную нами инверсию, снимает и проблему оценки этого искусства в категориях высокого и низкого. Показательна позиция, в частности, А. И. Морозова, досконально изучившего переход к социалистическому реализму в живописи 1930-х годов: он не желает признавать тоталитарное искусство вторым «сверхстилем» XX века наряду с модернизмом, потому что в этом случае пришлось бы уравнивать в правах Матисса, Корбюзье, Татлина, с одной стороны, и Герасимова, Троста, Виссея, с другой. Точно так же проводимые между соцреализмом и

иконописью параллели вызывают у исследователя не больше не меньше как «шок»^[431]. Коротко отметим, что анализ иконографии живописных изображений Ленина и Сталина с опорой на религиозное искусство отнюдь не лишен оснований^[432]. Художники знали культовый канон и использовали его в композиционных целях. Такое возможно как раз в контексте массовой культуры, разрывающей связь прежней иконографии со своим необходимым содержанием. Социалистический зритель не видит опустевшей формы, не различает в Ленине и его слушателях Христа с евангелистами. Для того чтобы это увидеть, требуется зрение, несовместимое с идеологией. Поэтому, в частности, в любой картине — «копии» — таится подрывной потенциал.

Интересно, как новая культура пытается интегрировать эти и другие элементы. Художники выступают в роли переводчиков — они помогают освоить традицию, которая не заявляется открыто. Так реальная традиция проникает в советское искусство обходным путем, а то, что ею именуется, — традиция лишь номинальная. Нежелание Морозова называть соцреализм вторым «сверхстилем» имеет, безусловно, полемический характер. Этим отвергается преемственность между авангардом и сталинским искусством, на которой так провокационно настаивал Б. Гройс^[433]. Однако утверждение это необоснованно и потому, что соцреализм вряд ли соответствует стилю в обычном понимании, о чем мы и пытались выше говорить. Есть ли стиль у массовой культуры? Уже в самом вопросе заложено противоречие. Стиль — механизм высокого отбора, масскульт же — способ подключения через всеобщую сопоставимость.

* * *

Вернемся к приведенной ранее цитате из Балаша. Морозов, справедливо увязывающий кино второй половины тридцатых с зарождением советской массовой культуры, сравнивает его с живописью. Если упомянутые Балашом «рискованные сочетания» как-то оправданны в кинематографе, указывает он — за счет общей логики и динамики действия, — то в изобразительном искусстве они становятся свидетельством отсутствия «подлинно индивидуальной позиции художника»^[434]. Именно в этом направлении, по Морозову, и эволюционирует социалистический реализм. Из такого сравнения вытекает определенное понимание живописи и кинематографа в связи с ролью

«индивидуальности» в этих искусствах. Чем оправдать лубочно-развлекательное сочетание киношных гэгов? Только тем, что кино изначально ориентировано на штамп (здесь — на общую логику и динамику действия). Кино сразу ставит под сомнение какое-либо авторство, поскольку, более других искусств связанное с коллективным восприятием, оно является его прообразом. Кино, совершенно в духе Эйзенштейна, предстает набором цирковых аттракционов (у Балаша в коротком описании фильма Александра упоминаются «акробатика» и «цирковой юмор»). Только аттракцион, как мы знаем, возводится в ранг специального приема: это способ воздействия на зрительскую психику, способ ее (сознательного) аффицирования^[435]. Таким образом, кино наиболее соприродно массовой перцепции и даже моделирует последнюю.

Живопись, напротив, традиционно связывается с авторством художника. Кажется, что живопись, впадающая в «поверхностную иллюстративность» и «декоративизм», есть противоречие в терминах. С оттенком явного пренебрежения Морозов, тем не менее, приводит замечательные факты. Он отмечает не только карикатурные приемы нового реализма, как, например, у Б. Иогансона, но и то, что исторические картины пишутся профессиональными карикатуристами, в отдельных случаях входящими в состав бригады (таковы знаменитые Кукрыниксы). В результате, по убеждению исследователя, «тематическая картина» становится простой «обывательщиной», поскольку зритель прикован теперь к цветам на дворцовых обоях или пустым бутылкам на полу^[436].

Однако посмотрим на дело иначе: отмеченные плакатность и муляжность, редуцирование психологических характеристик персонажей есть последовательное превращение живописи в комикс, еще один вид массового искусства, по своему потенциалу напоминающий кино. Конечно, такой «комикс» подчинен (идейному) повествованию: живопись должна прежде всего быстро и правильно читаться. Возможное удовольствие доставляет не авторская подпись и не фактурное богатство, не то, чем отличается картина от других, — его, напротив, доставляет *непрерывность сходства*, которое и обеспечивает «сцепку» всех без исключения соцреалистических работ. Живопись соцреализма — это нескончаемый ряд полотен, подобных кадрам или секвенциям в кино.

К этому можно добавить и то, что каждый такой «кадр», особенно в послевоенное время, требует весьма детальной проработки. В многофигурных композициях художник сочетает в себе роль постановщика и драматурга. Он отвечает не только за «мизансцену», но и за создание

полной духовной биографии каждого из персонажей. Если в первом случае несомненно влияние кино (герой должен раскрываться в действии, то есть динамически), то во втором речь идет, понятное дело, о театре — именно после войны достигает пика интерес к системе Станиславского^[437]. Впрочем, психологизм, заимствованный у театра, сам по себе необычайно нарративен: биография, пусть даже духовная, есть длящийся рассказ, преодолевающий границы конкретного изображения (не случайно критики занимались тем, что придумывали биографии тех или иных живописных персонажей). Таким образом, живопись соцреализма может описываться и как своеобразный кино-театр, создаваемый в пределах обособленной картины.

«Письмо с фронта».

Выше было замечено, что инвертированное соотношение «оригинал — копия» применимо к отдельным работам. Попробуем коротко разобрать одно из наиболее известных произведений социалистического реализма — картину Александра Лактионова «Письмо с фронта» (1947). Глядя на холст из сегодняшнего дня, Александра Лактионова, пожалуй, можно было бы назвать гиперреалистом — настолько все здесь точно и безусловно достоверно. По крайней мере, так обстоит дело для восхищенного зрителя. Удивителен свет: художнику удается передать эффект очень яркого летнего солнца, которое, как это и «видно» сквозь невольное возникающий прищур, размывает границы предметов. Зритель, стало быть, оказывается вовлеченным в световой поток, являясь последним — заключительным — участником изображенной сцены.

Однако его положение, совпадающее с положением художника (не только воображаемым, но и реальным — картина писалась с натуры), можно назвать куда более щадящим: он смотрит из-под навеса, вернее, изнутри того помещения, откуда и вышли на порог женщина и девочка, наполовину скрытые тенью, а также, вероятно, мальчик, сидящий на табурете и читающий вслух ослепительно-яркое письмо. В поле ярчайшего света находятся солдат с перевязанной рукой и молодая женщина с повязкой «Дежурный ПВХО» на рукаве. Здесь же отметим, что солдатские награды, упомянутая красная повязка и такой же галстук мальчика — едва ли не единственные откровенно идеологические знаки. Они помогают построить рассказ о прошедшей войне: раненый фронтовик, доставивший семье товарища письмо. Но этим повествование вроде бы исчерпано.

Итак, отметим световой эффект, который по новейшим меркам близок гипер- или фотореалистическому. Впрочем, в послевоенной живописи у такого света, как и у отражений-бликов небесной голубизны, имеется своя семантика. По признанию критиков, он остается главной метафорой утопии, и зритель, включенный в световой поток, по сути созерцает будущее^[438]. В этом смысле работа Лактионова безусловно «правильна». К тому же она отвечает послевоенному требованию академически законченных изображений. Однако куда больше о ее «правильности» — с точки зрения перевернутого соотношения оригинала и копии, когда копия «и есть» оригинал, — говорят следующие факты. Публичное выставление картины сопровождается небывалым ее тиражированием: уже в 1948 году было выпущено пятьдесят тысяч репродукций в формате от открытки до объемного листа. Еще замечательнее то, что Александр Лактионов мгновенно стал своим же копиистом — уменьшенные повторения работы делались им регулярно вплоть до 1962 года. Можно утверждать, что картина «началась» как копия, что ее официальный успех — а она удостоилась Сталинской премии 1948 года — был производным от ее же принципиальной «массовости».

Под последней следует понимать особое свойство — речь идет о беспрепятственной потребимости, связанной со стиранием авторства. Вот как это выражено в довольно позднем советском альбоме: «„Письмо с фронта“ стало одним из тех любимых народом творений искусства, которое знают как бы само по себе, независимо от имени создателя, как знают и любят песню, часто не запоминая авторов текста и музыки»^[439]. Эта ипостась Лактионова как раз и раздражала критиков: упрекая художника в «бездушности», «фальшивом блеске» (отзывы на «Письмо с фронта») или же в такой манере, которая в условиях цветной печати неотличима от обычных фотографий (упоминался популярный «Огонек»), его противники фактически отслеживали то, в чем Лактионов был художником масскульта. Это живопись «на грани фола», готовая сорваться в шаблон, готовая — в акте самоуничтожения — выступить таким шаблоном. Неудивительно, что апогей признания как будто совпадает с перигеем индивидуальности и мастерства: ведь, устранив случайные различия, многотиражный «Огонек» демонстрирует сплошной континуум сталинской массовой культуры. Он «очищает» Лактионова от живописности.

Однако парадокс заключается в том, что эта «массовость» у Лактионова неотделима от высокого академизма. Вот почему одно и то же слово «музейность», используемое для характеристики лактионовских

работ, попеременно выступает в двух противоположных значениях. Интерес к «музейным образцам» может гарантировать преемственность «традиции» (читай законченность изображения), но точно так же может быть «бездумным» или «некритическим». В первом случае имеется в виду весь арсенал художественных средств, избличающих в художнике серьезного профессионала. «Картину „Письмо с фронта“, — вспоминал Лактионов, — я писал на серо-зеленоватом тонированном холсте по методу старых мастеров. Сначала проработал светотень и вылепил все светлые места; тени оставил почти нетронутыми, т. е. они в основе своей сохранили цвет тонированного холста. Если рассматривать мою картину в бинокулярную лупу, можно увидеть, что она имеет легкий рельеф — разницу между плотной живописью светлых мест и лессировочными тенями»^[440]. Музейность равнозначна сделанности. То, что наивный зритель воспринимает как естественное, является венцом продуманной живописной системы. В ней умело использованы пленэрные эффекты, как и отраженный свет; формы упрощены; композиция отдает предпочтение контрастам цвета и светотени перед линейной перспективой; наконец, чтобы передать ослепительность света, Лактионов окружает наиболее освещенные пятна голубоватым, похожим на sfumato «нимбом»^[441].

Впрочем, невидимая позитивная музейность (в самом деле, кому какое дело до приемов, если они срабатывают на «правильный» конечный результат), прорываясь в поле видимости, необратимо нарушает меру самого изображения. Именно подражание «старым мастерам» (их имена не уточняются) приводит к «бездушности», «фальшивому блеску» и даже безыдейности. Ведь оборотная сторона любви к деталям, равно как и эффектам освещения, — это пренебрежение «психологическим содержанием», или, на языке того времени, «натурализм»^[442]: «натурализм» как видимая негативная музейность, как голос мертвых (возобладавшая «традиция»). Если чему-то и можно «подражать», то только жизни, озаренной будущим. Живописи, этому прибежищу (а лучше — склепу) старых мастеров, подражать следует сознательно и зрело. Очевидно, что соцреалистический мимесис выполняет регулятивно-избирательную роль.

Как бы то ни было, но все это имеет отношение к избыточности прежнего оригинала. С позиций социалистической массовой культуры именно оригинал (в обычном смысле слова) демонстрирует подобное непостоянство. Он не перестает деградировать в нечитаемое, неузнаваемое и, стало быть, опасное. Его музейность необходимо расколота надвое:

допустимая музейность — это просто знак, знак принадлежности, в системе культурных институтов попытка придать дополнительный вес, санкционировать путем расширения времени (в жизни нет места прошлому, но в создаваемых работах оно должно присутствовать как гарант их высокого качества). Допустимая музейность находится на стороне репродуцирования, она словно заверяет копию — ту самую копию, которая по новой логике идет сначала, детерминируя оригинал.

А вот недопустимая музейность указывает на непреодолимое отличие, на механизм дифференциации, если воспользоваться современным языком. Это то в произведении, что неподводимо под общий шаблон и что в свою очередь не может дать материала для шаблона. Это и есть «неверная», «бесмысленная» жизнь оригинала. Важно подчеркнуть, что обе разновидности музейности — по существу одно и то же: они расслаивают изнутри одну и ту же живопись. Вернее, с их помощью обнаруживается действие апроприативной машины массовой культуры, которая и производит подобные различия. Коротко говоря, можно утверждать, что живопись Лактионова становится вариантом *высокого массового искусства*, ибо в основе того, что превращается в шаблон, в основе копии, вставшей на место привычного оригинала, лежит как раз оригинал в его традиционном понимании. Скажем об этом по-другому: советская массовая культура, которая закономерным образом не помнит о своих истоках (так, наверное, и возникает любой масскульт — через забвение истока), все же инкорпорирует то, что ей, казалось бы, предельно чужеродно: свой опыт потребления — свою потребимость — она выводит из непотребимого. Она подражает тому, чему подражать невозможно, то есть конституирует себя как вытесняемый шедевр.

* * *

Ясно, что не всякое произведение соцреализма есть некий латентный шедевр. Необходимо подчеркнуть другое: даже тогда, когда мы имеем дело с качественной живописью, качество предъясвляет себя лишь в акте самостиранья. Оно, это качество, должно стусеваться так, чтобы обнаружить пустоту — ту единственную пустоту, которая и становится объектом массовой перцепции. Соцреализм как метод мог означать призыв лакировать действительность, и лакировка эта, конечно же, имела место. Но помимо манипулятивности в нем задействован и иного рода механизм — он-то и проливает свет на встречный запрос, посылаемый уже не сверху,

а снизу. Обнаружение содержательной пустоты в самом сердце соцреализма (будь то метод, стиль или набор конкретных практик) есть в то же время условие выявления аффективных связей некоторого неопределимого сообщества. И это не безликая в своем единообразии «тоталитарная масса». Скорее, это истоки той общности — той коллективной субъективности, — которая силой особой памяти до сих пор отпечатана в нас.

Борис Барнет сегодня, или О своевременности ретроспекции^[*]

Похоже, что сегодня мы переживаем небывалую ретроспективу. Каждый получает возможность увидеть себя в историческом измерении — каждый из тех, кто осознает свою принадлежность к советскому. Или так: сегодня и есть период этого осознания, ибо само советское, отдаляясь во времени, приближается как эстетический объект, как то, что впервые обретает зримые в своей законченности формы. Причем приходит оно к нам одновременно с разных сторон: и как произведение социалистического реализма (а сегодня мы склонны быть к нему терпимее), и как продукт новейшей массовой культуры, которая среди прочего заимствует и соцреалистический шаблон. Иными словами, с соцреализмом можно иметь дело напрямую или через систему опосредований. В последнем случае мы столкнемся с цитатами без указания источника и без надежды когда-либо его восстановить.

Впрочем, выясняется, что с соцреализмом нельзя иметь дело напрямую, даже если это ретроспектива уже в привычном смысле. Переобозначен весь контекст, и сегодня как никогда на первый план выдвигается та пустая форма, которую и являет произведение социалистического реализма. Говоря обобщенно, изменился весь строй языка (как и строй мышления), и поэтому невозможно видеть «правильно» — так, как должен был видеть — и видел — зритель советского времени. «Правильность» — это во многом проективность, входящая в само определение обсуждаемого «метода». (Напомним, что «изобразить» действительность, к чему и призывал соцреализм, значит находить в ней зерна будущего; они уже в ней есть, и задача художника состоит в наращивании этого потенциала.) Выражаясь по-другому, мы не видим тем особым взглядом современника, который затуманен образом мечты (и в то же время догмой) — мы видим только то, что видим. Наше коллективное воображение работает в ином режиме: оно достраивает по-другому, и питаемо оно иначе структурируемой предметностью. В результате, притом что все «на месте», смысл получается в корне иной.

Такова же ситуация и с фильмами Бориса Барнета. Ретроспекция делает его кино советским. Но тем же ходом обнаруживается и «недостаточность», присущая таким картинам: речь идет о соцреализме,

утратившем свое единственное содержание. Ибо содержанием «метода» оказывается не зримость образа, но те коллективные переживания, в том числе фантазмы и проекции, которые он индуцирует у масс. Скажем больше: сегодня, пересматривая эти и подобные им фильмы, мы воспринимаем советское через его исчезновение, отсутствие; именно эмоциональная неполнота нашего восприятия — «недостаточность» Барнета — очерчивает ту область, в которой оно, это советское, когда-то размещалось. Сегодня мы подмечаем одни его знаки, а, взятые по отдельности, они несовершенны, грубы, плоски. Ведь соцреалистический образ (он же миф, по Горькому) — это иное, чем знак. Неспособность «видеть» образ, его «вырождение» в знак (застывание в знаке, если угодно) как раз и выражает историзм современного зрителя. Вот почему всякое произведение соцреализма кажется обреченным на заведомую неудачу — оно располагается в эмоциональном поле сообщества, которого уже не существует. Причем сообщество это в самом себе неоднородно — наполовину реальное, наполовину проективное, оно состоит в сговоре с образом. Сегодня этот заговор разоблачен. Но вместе с ним устранена скрепляющая сила, которая и обеспечивала близость, если не единство, образа и его аудитории. Нынешний зритель опустошен вдвойне: содержательная пустота соцреализма, требовавшая наполнения материалом собственных эмоций, замещается культурными кодами, понятными одним специалистам, тогда как неспециалист в нерешительности застывает у порога. В самом деле, что ему, зрителю того же Барнета, делать с тягостно-медлительными эпизодами, спутанными жанрами и такими приблизительными типажками?

Зритель этот недоумевает, и его недоумение лишний раз подчеркивает завершенность и даже исчерпанность подобного рода кино. Прервемся, чтобы со всей решительностью заявить: между сегодняшним зрителем и кинематографом советской эпохи пролегает глубокая пропасть. Дело не только в семантике изображения и не только в том, что мы разучились надлежащим образом читать. (А такое чтение, заметим, буквально раскрывало публике глаза: кинематографический образ сталинского времени был абсолютно прозрачен и открыт для вторжения иного — всеобъясняющего, мифологизирующего — языка. Читалось то, что могло быть одинаково прочитано во всех искусствах, без учета особенности их выразительных средств. Эти средства, в свою очередь, подвергались устойчивой нивелировке, чем и обеспечивалась мгновенная переводимость создаваемых художественных сообщений. Таков в самом общем виде сталинский изобразительный канон.) Проблема заключается еще и в новом

опыте киновосприятия, предполагающем иные скорости, иные трафареты. Вместе с семантикой утрачена и мера самого кинематографического времени. Следовательно, непосредственное восприятие будет постоянно наталкиваться на нарушение автоматизма, вернее, на то в образе, что не соответствует привычному автоматизму, выводя его из равновесия. Этот момент разлада и будет опознаваться как нехватка (в том числе нехватка удовольствия), «недоделанность» и просто устарелость. Короче, установить сегодня прямую связь с фильмами Барнета — в обход и знания, и своего же восприятия — представляется сомнительной затеей.

Например, как уяснить, в какой мере инфантильный оптимизм героев фильма «У самого синего моря» (1935) может быть отнесен на счет времени и в какой — на счет лирического чувства режиссера? При этом сюжет не лишен драматизма: двое молодых людей безнадежно влюблены в одну и ту же девушку, чье сердце принадлежит отправившемуся служить на флот моряку. Дважды в фильме показан шторм: периферийно в самом начале — так сделана завязка (герои случайным образом попадают в рыболовецкий колхоз) — и в качестве кульминации сюжета и фильма (когда героиню смывает с баркаса в открытое море и она считается погибшей). И тем не менее драматизм этот воспринимается более чем условно: кажется, что его единственная функция — быть перипетией, помечать необходимые сюжетные узлы. Что касается состояния героев, то оно остается, в сущности, одним и тем же — вопреки превратностям моря и самой неразделенной любви. Можно сказать и так: зритель имеет дело с рядом масок, индивидуально означенных чертами актеров Н. Крюčkова, Л. Свердлина и Е. Кузьминой, притом что масочность как таковая проистекает, похоже, из своеобразного «детского» шаблона 1930-х годов, в котором еще угадываются моменты, связанные с революционно-утопическим сознанием^[444]. Кажется, что психологические характеристики заменены здесь типажам. И различаются они лишь оттенками общего неувядающего жизнелюбия, пластикой и ритмикой самой идеи благородства^[445].

Вместе с тем, возможно, именно такая неопределенность (как на уровне произведения, так и на уровне интерпретации) создает условия для встречи с барнетовским временем в качестве фильмической материи. В самом деле, что это за время? Видеть ли в нем отображение охватившей всех прикаспийской истомы, которую вспоминает Кузьмина (изнурительное ожидание шторма на фоне жары), или же эффект съемки штормового моря, которое, по замечанию М. Кушнирова, превращается на

экране в «однообразный, неторопливый <...>, в меру высокий накат»^[446]? Или, доверяясь искушенным критикам, воспринимать это время как эпическое? Как бы то ни было, но, пожалуй, все фильмы Барнета поражают строем времени. Время как будто невероятно расширяется или замедляется. Вот почему простые бытовые действия кажутся более растянутыми по сравнению с их протеканием в реальном времени. (Как если бы можно было медленно чиркнуть спичкой или, напротив, долго отрезать единственный ломоть.) Вот почему действия сюжетные обретают дополнительную мерность — ассоциация с эпосом явно неслучайна. Может быть, даже типажность, о которой говорилось выше, в какой-то мере тоже производна от этого времени. Психологическая жизнь имеет на экране определенную скорость, и скорость эта высока. А здесь получается так, что время словно распластывает психологию, не позволяя ей проявиться. Оно закрепляет — мумифицирует — какой-нибудь мимический или интонационный жест, и он, лишившись связи с другими, становится маской. Таковы, к примеру, широкие улыбки Маши и Алеши (Кузьмина и Крючков) и сладковато-напевный голос Юсуфа (Свердлин) в фильме «У самого синего моря».

Рецензируя «Щедрое лето» (1950), Жак Риветт увидел в нем определяющий мотив. Речь идет о новой форме целомудрия, которую изобретают для себя герои Барнета, а они всегда «одни и те же» — застенчивые, но скрыто импульсивные^[447]. Этой формой является не что иное, как стахановское движение в деревне. Любопытен взгляд Риветта, переворачивающий привычные соотношения: содержание (ударный труд) оказывается формой, тогда как весь «антураж», или то, что называли и продолжают называть атмосферой, становится, напротив, содержанием. Этот взгляд как будто отстраняет, подвешивает и ту иконографическую рамку, внутри которой находится фильм. Ведь изобразительный ряд «Щедрого лета» — удивительное продолжение «тематической картины», а именно малого жанра колхозных праздников, писавшихся бригадами художников. Обязательные элементы — масштабные постройки, изобильные застолья, просторы, техника, цветы, улыбки, яркие одежды — встречаются и тут и там. Впрочем, как бы мы ни смотрели — на самую изобразительную рамку или сквозь нее, но что-то произошло со временем и здесь. Время остановилось — то ли от всеобщей исполненности жизни (опять же вопреки коллизиям сюжета), то ли от августовского зноя, то ли оттого, что у целомудрия и впрямь нет никакого собственного времени. Не располагается ли время Барнета скорее в ведении вещей, если понимать

под ними и сами предметы, и передаваемые с их помощью неовнутряемые состояния? Как не раз отмечалось, вещь у Барнета — это не простой аксессуар и в то же время не метафора, не символ. Вещь дается в своей прямой материальности либо как отдельный персонаж, либо как штрих, дающий персонажу завершение. Таковы, к примеру, знаменитая коробка («Девушка с коробкой»), какой-нибудь тюфяк или сундук и даже целая большая лестница («Дом на Трубной»). В этом смысле вещь перестает быть функциональной, а ее бытовая достоверность смещается на задний план. Возникают сочетания объектов в кадре, в том числе и разнопланых, вещи прочерчивают собственные траектории — вместе с героями или независимо от них. В итоге увеличивается плотность самого изображения; она собирает время, тормозит его.

Впрочем, приходится признать, что временные параметры восприятия в принципе неотделимы от фильмической материи как таковой. Вряд ли можно выделить время в чистом виде. (Наверное, можно лишь представить его схематично, однако целостность любого построения гарантирована некоторым уровнем абстракции, то есть снова отвлечением от реального процесса восприятия.) Известно, что лакуны, возникающие в восприятии, заполняются продуктами воображения. Воображение трудится над тем, чтобы обеспечить непрерывность создаваемых им звеньев-посредников. Как мы уже отмечали в начале, меняется способ достройки. Его нельзя считать индивидуальным в том смысле, что он составляет чью-то принадлежность. Однако это не отрицает за восприятием его неповторимости в случае каждого конкретного зрителя. Здесь имеется в виду другое. Вполне очевидно, что смысл сообщения, каким является отдельный фильм, формируется не-смысловыми элементами. К их числу относится и аффективный фон, общий для его современников. Заметим, что фон этот с трудом поддается называнию — чтобы суметь его назвать (и опознать), желательно иметь дело с теми из его сгущений, где четко выражена эмоциональная доминанта. Среди этих сгущений особая роль принадлежит произведениям искусства. Впрочем, не следует понимать это так, что они лишены независимого статуса. Просто, коль скоро речь идет о восприятии — а кино, можно сказать, его воплощает, — необходимо удерживаться на тонкой грани между внутренним и внешним, если под первым понимать нечто вроде законченного содержания произведения, а под вторым — открытость этого же содержания импульсам, активно поступающим извне. Еще точнее, это два измерения, два аспекта одного и того же содержания. И не исключено, что «внутреннее» будет тем более «внутренним», чем энергичнее его питает «внешнее»; во всяком случае,

выступая их невидимой границей, произведение, в том числе и кинематографическое, актуализирует саму эту взаимосвязь. Здесь следует сделать одно лишь уточнение. Внутреннее не находится в оппозиции к внешнему. Оно является таковым в той мере, в какой с самого начала определяется последним. (Уместно говорить о развороте внутреннего в сторону внешнего или об изначальном впечатле внешнего во внутреннем.)

Понятно, что несмысловые источники смысла имеют социальную природу, ибо именно таков тот аффективный фон, который входит в сам состав произведения. Исследователи могут говорить об этом по-другому, скажем, в терминах сознания или идеологием, преобладающих в конкретную эпоху. Однако в том и другом случае приоритеты явным образом иные. Действительно, если то же «сознание» и допускает бессознательное в качестве необходимой противоположности (носители определенного типа сознания за него, как правило, не отвечают), то само это бессознательное, в свою очередь, структурировано языком, причем опять же идеологическим. Важнее, впрочем, проследить другое: каким образом в данный язык проникают аффекты и как они внутри него дают о себе знать. Подчеркнем: у аффектов этих крайне неопределенный статус, что и позволяет говорить о фоне. Это не заранее известный каталог страстей, а скорее первичная форма осадения некоей социальной взвеси или те области в функционировании «готового» сообщества, где прячется сама его асоциальность. (Однако такую асоциальность не следует понимать как отклонение от нормы. Она, эта особая стихия, находится по ту сторону противопоставлений, представляя собой что-то вроде дополнения. Но само это дополнение оказывается решающим в отношении любых законченных форм.) Названные аффекты и есть род связи в отсутствие связи. Вернее, они связывают независимо от каких-либо общественных установлений, норм и предписаний, хотя, при известном стечении обстоятельств, могут способствовать их укреплению. Повторим: именно эти аффекты в переработанном виде и входят в содержание произведений.

Но аффекты историчны. И та эмоциональная взвесь, в которую мы погружены сегодня, необходимо отличается от того, что было (ощущалось) в предыдущие эпохи. Рискнем предположить: лучше всего до нас доходит «отфильтрованный», «опустошенный» Барнет, Барнет, содержание которого отвечает схеме жанра. Однако парадокс заключается в том, что это очень редкий Барнет, возможно режиссер единственного фильма. Пожалуй, только «Подвиг разведчика» (1947) не воспринимается как устаревший и смотрится без всяких поправок на время. По крайней мере, фильм этот образует полюс, к которому тяготуют и другие жанрово продуманные

ленты, тогда как барнетовский «хаос», то есть свободные в структурном отношении картины, больше вписан в историю кинематографа, поскольку требует сознательных усилий по реконструкции чувственного опыта. В самом деле, именно современное кино доводит жанр до совершенства, и именно здесь располагается сегодня зона удовольствия. Жанр — чистая форма рассказа, его типовая вариация. Можно предположить, что где-то на пересечении жанра и избираемого визуального решения и расположен наш киноаффект. Что касается Барнета, то его режиссерская вольность в этом плане отмечалась многократно, в чем, между прочим, можно усмотреть нечто вроде авторской подписи. Однако что делать постсоветскому зрителю с «рыхлой» фильмической фактурой, которая как раз и производит впечатление растянутого времени (за счет утраты динамизма)? Как совладать с аффективным содержанием картин, которое мы уже давно не узнаем?

Вернемся к сказанному ранее. Жизнерадостность героев Барнета мы прочитываем, ориентируясь на соцреалистический канон. Их искренность кажется чересчур прямолинейной и, как следствие, недостоверной; она выглядит даже подозрительной, если учесть, что к нашему восприятию подключается и знание о той эпохе. Проблема, впрочем, в том, что изменение претерпела сама структура искренности как формы коллективной аффективной связи. Если искренность сталинского времени носила — хотя бы отчасти — компенсаторный характер, если она служила мостом между будущим и настоящим, действительным и полагаемым, если это был акт веры, наконец, то сегодняшняя искренность выставляет себя в инвертированном образе иронии. Сталинская искренность — это искренность ребенка, искренность наивно-инфантильного сознания^[448]. Искренность сегодняшняя может быть воспринята скорее как цинизм, если рассматривать ее на уровне высказывания. Но она заявляет о себе все-таки больше на уровне жеста — скажем, в смехе, рассеивающем и дезавуирующем прозвучавшее «циничное» высказывание^[449]. Искренность, стыдясь быть лобовой, требует усилия по своему обнаружению. И наши чувства устроены так, что сразу же распознают заслон, получая удовольствие от его преодоления (в более частном случае — от шутки). Искренность I — это искренность органики, даже если та и лишена естественности. Искренность II — это искренность иронии, заявляющая о себе посредством самоустранения.

Если посмотреть на дело с этой стороны, то и целомудрие Риветта выступает в качестве фигуры аффективности. Это не просто взгляд

«оттуда», свободный от коннотаций сталинской культуры, но и взгляд, определенным образом окрашенный, выделенный из иного эмоционального строя, а значит, привносящий свою особую оптику. Из замечаний Риветта можно вынести представление о мире интравертированных переживаний: это мир сосредоточенной на себе частной жизни, противостоящей даже наиболее масштабным катаклизмам, к тому же миром этим правит постоянство. Вспомним: герои Барнета «одни и те же», как утверждает Риветт. Подобное единообразие не следует приравнивать к типажности. Скорее, речь идет о некоторой эмоциональной доминанте. И если для советского зрителя она имеет всецело внешний характер — в героях Барнета он видит жизнерадостность, экстравертированность, прямоту, — то зритель западный склонен, так сказать, к автоматической перенастройке: для него проявления радости, как и сама искренность суть знаки подразумеваемого, того, что при всех условиях остается спрятанным от посторонних глаз.

Это не значит, что советский зритель не видит внутренних переживаний, или той борьбы, через которую молчаливо и стойко проходят герои «Щедрого лета». Это значит лишь, что борьба сама по себе малоценна, тогда как о подлинных свойствах характера можно судить по достигаемому результату. По крайней мере, именно эту интерпретацию логично допустить. Повторим: внутренняя борьба служит признаком распознаваемого и всегда уравновешенного благородства, основанного на совершаемых поступках. Но для другого зрителя, пожалуй, сам поступок будет лишь частным проявлением этой борьбы и в этом отношении чем-то вторичным, а то и вовсе случайным. Это связано и с восприятием «большого» времени. Если в первом случае — в случае аудитории советской — данное время является предельным горизонтом индивидуальной жизни, то во втором — у обособленно живущих европейцев — бесспорную ценность имеет, напротив, «малое» время. Такое время полагается на традицию самосозерцания, в более поздней версии — самоанализа; это время прислушивания к себе, внутреннего — очень медленного — вопрошания; оно проходит под знаком реформирования и, возможно, благодати. Однако для советского зрителя такого времени попросту не существует. Внутреннее время — время сомнений, нерешительности, борьбы — должно быть преодолено во имя времени внешнего. Именно здесь и осуществляется великое предназначение истории. И чем быстрее, чем успешнее удастся преодолеть первое ради второго или преобразовать одно в другое, тем полнее и осмысленнее становится отдельная жизнь. Думается, что эти два

временных горизонтов, имеющие бесспорную ценностную и эмоциональную окраску, определяют и два принципиально разных способа реагирования на один и тот же киноматериал.

Возвращаясь к идее ретроспекции, которую мы сейчас переживаем, можно утверждать, что к нам — с опозданием, как это и положено, — приходит наш собственный опыт. И, подобно симптому в теории Фрейда, он действительно искажен в том уже привычном смысле, что является заведомо неверным образом пережитой ранее реальности. Неверность эта состоит еще и в том, что в сегодняшней аффективной структуре вторгается структура чужеродная, о чем мы и пытались выше говорить. Однако, дабы этот прошлый строй «завершился», то есть был вообще обнаружен и назван, необходимо, чтобы для него сегодня образовалось подходящее место. Скажем об этом по-другому: чтобы мы могли постичь историчность принадлежащих прошлому общих аффектов, необходимо столкнуться с их нарастающей «неподлинностью». Это возможно тогда, когда формируются контуры аффективной общности нового типа; если такая общность и узнаёт себя в прошлом, то только его отрицая. В этом месте не-встречи и происходит встреча, благодаря чему оставляет след само историческое время. Поэтому «недостаточность» Барнета, его устарелость указывают лишь на то, что прошлый опыт наконец вернулся — вернулся, заметим, как раз потому, что восприятие его кинематографа отныне неестественно и эмоционально трудно.

Душа Паутины: Масяня и «новая» искренность ^[*]

У людей с низким уровнем искренности большая вероятность заболеть онкологическими болезнями.

Наталья Ветлицкая (эстрадная певица)

Так ли очевидна мгновенная любовь к иным из новых масс-медийных персонажей? Ведь ее констатация приходит из времени после, когда вокруг нового героя (героини) уже функционирует целая система высказываний. На фоне этих сформировавшихся мнений даже как-то неудобно сомневаться: мы, конечно, полюбили сразу, а значит, не могли не полюбить. Однако настоящий культовый герой, действуя на аффективное опережение, застаёт аудиторию врасплох. Именно об этом кратчайшем моменте неопределенности, подвешенности мнений и эмоций нам и хотелось бы поговорить.

Герой, существование которого становится все более обсуждаемым, — это на сей раз порождение реальности сугубо сетевой. Мультипликационный персонаж Масяня адекватно воспринимается только на экране компьютера, а попытки его «потусторонней» трансляции — например, переводение в телевизионный формат — требуют дополнительных технических усилий. (Для того же теле-видения качество любой компьютерной анимации остается проигрышно низким.) Стало быть, Масяня благополучно живет в своей родной стихии, не рассчитывая на экспансию в другие СМИ. Но даже при такой природной скромности ее существование наделено обязывающим смыслом: созданная несколькими беглыми штрихами, (анти)героиня возведена в разряд носительницы новой национальной идеи^[451]. С другой стороны, разбитные речи Масяни — не лишённые горькой иронии, надо сказать, — уже послужили поводом для политических разбирательств, и ее создателям пришлось отстаивать независимость любой возможной критики, которая звучала и по-прежнему звучит из виртуальных уст. (О специфически трескучем голосе Масяни поговорим отдельно.) Как же теперь, когда с этим персонажем связано так много, когда дважды локализованный феномен — чисто российский и узкосетевой — удостоен внимания западной прессы, когда Масяню наградили фамилией ее создателя и на обоих буквально посыпались премии, как же говорить о ней в терминах того, что предшествует такой

объективации?

И все же именно об этом стоит говорить. Ведь момент непроясненности касается не только того, что мы видим. Между прочим, половые признаки Масыни обнаруживаются далеко не сразу — на первый взгляд это просто существо. Существо без возраста и пола, без определенных занятий, существо, что важнее, без лица. Все, что остается от него в памяти после первого знакомства, — это голос, трескуче-механический, по-особому растягивающий произносимые слова. И только серия мультфильмов, непрерывно создаваемых петербуржцем Олегом Куваевым, позволяет наделить Масыню персональной историей как набором возобновляемых черт: это женщина, которая носит топ и юбку, у нее есть друг — «рюкзак с ушами», — такое же существо, только в синем комбинезоне, она любит исполнять современную музыку (вплоть до попытки зарегистрировать свой маленький ансамбль), иногда она путешествует, но чаще проводит свободное время в барах, компьютерном чате или мечтах. Иначе говоря, только благодаря сюжетам продлевается «осмысленная» жизнь Масыни. Без них она остается тем, чем и поражает нас вначале, — полностью стертым обликом и единственным незабываемым воплощением, каким выступает Масынина речь. А это сочный, напевный жаргон, сменяемый трескучим смехом или разрешающийся в нем.

Но такая зрительная стертость как будто неизбежно порождает некое первичное недоумение. Именно так мы хотели бы обозначить тот эмоциональный строй, который предшествует манифестации любви (тем более общенациональной). Первичное недоумение — вот в чем проявляется настоящая сила этих компьютерных мультфильмов. Масыня действительно застает нас врасплох, захватывая наши эмоции и в то же время определяя их дальнейшее развитие. Она как феномен массовой культуры накрывает нас в тот очень короткий момент, когда мы ничего еще не знаем — ни контуров самого персонажа, ни вызываемых им чувств и переживаний. (Надо признать, что на этом этапе нет ни того, ни другого.) Видя это нечто, хочется — не без брезгливости — спросить: что это такое? Первичное недоумение фиксирует и страх, и удовольствие: оба чувства одинаково покоятся на неизвестности. Первичное недоумение — это момент предельного несовпадения: предложенный нам образ просто не читается. Мы не можем с ним себя отождествить — он остается пугающе незавершенным. Он ничего не проясняет, поскольку сам не прояснен. Это момент разлада перцептивно-познавательного аппарата: никакой информации, никакого содержания и уж тем более никакой любви как

кульминации всеобщего признания. (Подчеркнем, что речь идет о первом знакомстве с подвижным рисунком — о Масыне без имени, без личной и публичной истории, о персонаже, сводимом к набору рисованных черт.)

Чем больше понимания, тем выше градус эмоций. (Приведем краткий обзор электронных признаний.) Мы полюбили Масыню за то, что частица Масыни есть в каждом, что несмотря на ее развязную манеру говорить и откровенно дурные привычки она — добрая, хорошая, ранимая. Она — ироник, и в то же время сквозь эту иронию проглядывает искренность. Вот тут и остановимся. Искренность — то, о чем говорилось всегда, но что сегодня звучит как призыв, доведенный телевидением до уровня авторитетной анонимности. (Таковы частота и непредсказуемое авторство связанных с этим высказываний; их диапазон широк: от Натальи Ветлицкой до Владимира Сорокина, который недавно заявил о своем желании быть искренним в качестве писателя. О романе последнего, где искренность — недостижимый идеал отдельных избранных, поговорим подробнее чуть ниже.) Очевидно, что слово, вырвавшееся в эфир, фиксирует определенную потребность. Эту же самую потребность и выражает наша героиня. Пустота, которая приоткрывается в момент исходного отсутствия ориентиров, пассивно и стремительно вбирает в себя содержание. И содержание Масыни — как раз такая искренность.

Однако из чего в точности это выводимо? Из реплик? Смеха? Иронии? Рисованная девица не располагает напрямую к сантиментам: замечания вроде «милая мордашка», сделанные под влиянием любви, к ней явно не относятся. Другое дело, что этот персонаж функционирует так, что позволяет не столько всматриваться в него самого, сколько предугадывать и реализовывать общественные ожидания. «Милая мордашка» — это не лицо Масыни, но то лицо, которое так хочется увидеть. А значит, которое и вправду видится на фоне длинного эллипса с улыбкой, моргающими глазками и несколькими нитками волос на голове. Возможно, в самой Масыне есть даже что-то отталкивающее, но парадокс заключается в том, что «самой» Масыни-то и нет: пустота мультипликации мгновенно чем-то заполняется. Ее заполняют проецируемые на Масыню *предчувствия*. Они суть наша утопия — искренности и доброты.

Не всякий герой обладает необходимой для таких проекций материальной составляющей. Нам думается, что именно изобразительный минимализм — невозможность ни увидеть, ни вспомнить в точности лицо Масыни, а также речевой шлейф, сопровождающий восприятие всего анимационного цикла, — вот те элементарные стропила, на которых и держится достраиваемое каждый раз в воображении существо. Масыня —

это род идиомы, образованной сочной речью и несложной, в сущности, картинкой. Это хлесткое слово, несущееся из бездонных глубин Интернета и завораживающее тем, что в нем соединились все местные идиолекты — дискурсивные потоки чата, медлительных форумов, бесчисленных многостраничных сайтов. Это голос самой компьютерной сети, веселый и циничный, в меру механический, в меру напевный. Голос очеловеченных технологий, их одомашненный зов.

Интереснее, впрочем, другое. Действуя как лакмусовая бумажка, мультипликация выявляет некий коллективный запрос. Повторим: это запрос на искренность. Однако в западной прессе фиксируется нечто противоположное, а именно почти оголтелый цинизм. Тут не приходится говорить о «непереводимой игре слов». (Хотя попытки передать Масянин вокабулярий на иностранных языках считаются и в самом деле неудачными.) Этой игры нет хотя бы потому, что считаются целые сюжеты. Скорее, мы имеем дело с двумя сторонами самой искренности. Перед нами искренность, которая стыдится самой себя, а потому рядится в разухабистые выражения, искренность, которая обнаруживает себя не иначе как через насмешку, одним словом, искренность, которая себя же отстраняет, чтобы остаться на время неопознанной.

Эта иронизирующая над собою искренность совсем подстать Масяне — чтобы опознать ее в качестве таковой, необходимо присмотреться. Вернее, нужно увидеть и забыть, чтобы остался след одной лишь интонации. Очень часто, когда ситуация выглядит довольно неприглядной, как говорилось выше — циничной, ее комментирует («снимает») узнаваемый смех героини. Смех вместо реплики, вместо морали — как знак того, что все мы понимаем, о чем, собственно, речь. (Приведем простой пример. Масяня выслушивает откровения подружки, приговаривая с характерной интонацией: «Да что ты говори-и-ишь!» А потом заявляет: «Чисто физический секс меня не интересует, я вот обязательно думаю, что всегда должно быть какое-то чувство, какое-то чувство... (Пауза.) Ну, я не знаю: например, накуриться вместе или напиться...» Вот он, момент цинизма. И даже пропаганда наркотиков и алкоголя. Но за этим следует новая пауза и, главное, кульминационный в смысловом отношении смех.)

Мы уже говорили, что Масяня — по своему существу персонаж иронический. Ее ирония способна вызвать реакцию политиков. Отсюда и вышеупомянутый скандальный эпизод. Масяня в случайной роли гида, произносящая пламенную речь о задрипанных жемчужинах питерской архитектуры (только сказано сильнее), была воспринята как исполненный социальный заказ, направленный против губернатора. Вряд ли эту речь кто-

либо заказывал. Важнее, однако, другое: сам факт ее включения в политический контекст говорит о том, что эти слова содержательны, что в них узнают себя не только пользователи Интернета, но и те, для кого Масяня не существует по определению. И это очередное проявление все той же искренности — на сей раз в виде попадания в незапланированную цель. При этом стоит подчеркнуть, что цель эту и создает сама Масяня, что героиня анимации кристаллизует, проявляет, выделяет тех, кто на ее слова готов откликнуться уже не понарошку. Масяня задевает. Она заставляет реагировать всерьез, вступать с собой в полемику. А провоцирует она во многом потому, что провокация (и равным образом ирония) оказывается действенным проводником прямой — предельно искренней — эмоции.

Искренность становится теперь еще и темой. В своем романе «Лед» устами главных героев Владимир Сорокин учит читателей «говорить сердцем». Правда, путь к сердцу поистине тернист: чтобы убедиться в способности отдельных голубоглазых блондинов говорить на бессловесном языке, нужно не просто сотрясти им грудь ледяным молотом, но и понять, что они не «пустышки», а «пустышки», ясное дело, — отбракованный человеческий материал. Мы не будем предлагать возможную интерпретацию романа, как не будем обсуждать, из чего и каким способом можно вывести заключенный в нем посыл. Ограничимся констатацией того, что автор, известный своей техникой языкового коллажирования, как будто снова, а может быть впервые, озабочен фабулой. Перенос акцента на тему, на повествование подчеркнут тем, что в романе смоделирована ситуация «минус-приема», то есть привычный сорокинский прием, прием эффектного стилевого перепада, перерождения «нормы» в «аномалию», здесь явным образом отсутствует. Язык повторяет однообразие и вялость продуктов масскульта. Речь доведена до уровня неразличимой нейтральности. Тем более рельефно выделяется сюжет — поиски братьев и сестер, этапы их перерождения.

Конечно, можно утверждать, что и это, в сущности, прием — выведение в свет дня скрыто тоталитарного характера самого «дискурса сердца». Но это всего лишь догадка. Подчеркнем: именно сегодня снова активизируется старинная (религиозная) метафора, и именно Сорокин предлагает говорить/не говорить на сокровенном языке. За вычетом всех досужих рассуждений остается вот что: в каком бы виде нам ее ни подавали, искренность — это то, чего желают если не сердца, то уши. Но искренности справедливо перестали доверять. (Походя заметим, что поклонники Сорокина, видимо не без влияния момента, совершают потрясающий кульбит. Если раньше, говорят они, существовала дистанция

между автором и персонажами, то теперь она исчезла, и призыв Сорокина «говорить сердцем» — это искренний (!) призыв. Ясно, что при таком истолковании втуне остается изначальная интрига: все кареглазые брюнеты и часть самих «арийцев» суть прирожденные, а стало быть легализованные, мертвецы.)

Впрочем, надо признать, что искренность Масыни совсем другого порядка. Это не попытка вывести «сердечный разговор» на чистую воду, указав тем самым на его обреченность. В то же время это и не простодушная «прямая» искренность, которой не может быть по причине того, что ее постоянно изымают: читатель Сорокина насторожен (и, возможно, заморожен) отсутствием авторской позиции. Не исключено, что в этом и состоит основная провокация романа, ибо нет вселенской искренности, искренности самой по себе, есть лишь условия, при которых употребляется подобная фигура (и, конечно, злоупотребляется). Есть ситуации, когда возникает потребность о ней говорить. И если сегодня кто-то говорит об искренности применительно к Масыне, то это надо понимать как некоторый знак — как указание на необходимость быть частью общности, которая себя еще не осознала.

В самом деле, что может быть более призрачным и менее институционально постижимым, чем неоформленное общество любителей компьютерной мультипликации? И все же, когда каждый из членов такого нового сообщества готов признать, что Масыня имеет отношение к нему тоже (даже если это отношение принимает вид простого, но возобновляемого интереса), указанное сообщество прочнее утверждает в своих правах. Это протосообщество, демонстрируя объединительный потенциал, воздействует не лозунгом и не программой. Скорее, это социальность анекдота, потребность в общности разрядки, искренность, которая приходит на волне совместного освобождения. Искренность как удовольствие, то самое удовольствие, которое не найти в реестре форм культурного досуга, которое ничем не оприходовано. Это чистое социально-асоциальное удовольствие, объединяющее столько на первый взгляд разрозненных людей. Поэтому искренность в данном случае не определяется конвенцией или призывом — и уж тем более внутренним свойством отдельных посвященных. Это поле диффузного удовольствия, одновременно проявляемого массовой культурой и ею создаваемого. Только масскульт здесь не сводится к готовым артефактам. Конечно, продукты его вполне материальны. Но есть в способе циркуляции этих продуктов, в системе пользования ими (особенно если речь идет об образах) и вещи гораздо более неуловимые. Присмотримся к масскульту как к условию

оформления готового продукта, как к горизонту коммуникации (взаимодействия), предшествующей любой устойчивой форме социального. Мы уже вступили в коммуникацию — вместе мы смеемся над Масыней, поскольку шутка по природе социальна, — но еще не обменялись знанием об этом смехе. (Впрочем, как говорилось выше, знания и тут не занимать.)

Подчеркнем: «новая» искренность приходит извне. Это вариант ослабленного коллективного аффекта. Она не принадлежит никому по отдельности и не является прерогативой группы. Группа, произвольно ею очерчиваемая, имеет более чем условный статус — речь идет о «заговоре» тех, кто готов к восприятию такого юмора и именно такой невыразительной картинке. (Притом что стертость зрительного образа и обеспечивает, повторим, его признание.) То, что было названо искренностью — возможно, за неимением лучшего слова, — выражает потребность в общении на иных, чем чисто политические, основаниях. И хотя она готовит почву для проявлений новой социальной связи, эта искренность не достигает уровня последней.

Приходится признать: у данной искренности и впрямь нет никакого собственного содержания. Если бы оно было, то искренность имела бы характер норматива, она функционировала бы как механизм по перегонке добра с одновременным отсеиванием всего нечистого материала (как это видно на примере сочинения Сорокина), тогда как искренность без содержания, «пустая» искренность — это фиксация токов, испускаемых средой, аффектов, которые едва успели закрепиться. Эти аффекты не атакуют, не наносят болезненных, а то и смертельных ударов, и связанная с ними искренность совсем не сокровенна. Нигде не спрятанная, она, напротив, явственно и даже вызывающе поверхностна, и это может только обнадеживать, ведь «новая» искренность в одинаковой мере открыта для всех. Это и есть обозначение коллектива как самой открытости (в противовес сектантству), или содружества, не наделенного ни сущностью, ни образом конечной цели. Если воспользоваться одним из существующих определений, содружества праздных — в данном случае не скованных конвенцией — людей. Масскульт наиболее чуток к подобным невидимым пульсациям. Он всегда имеет дело с формой в становлении, и форма эта в изначальном смысле социальна.

Этика анонимности^[*]

Что означает этика применительно к современному искусству? Очевидно, речь не идет ни о соблюдении заранее предписанных правил, ни о простом реагировании на происходящие события, даже если такая реакция выражена специфическим для искусства способом. (О специфике искусства говорить сегодня все труднее и труднее: пожалуй, сама его специфика в том и состоит, чтобы быть как можно *менее специфичным*, то есть как можно менее узнаваемым в качестве особенного языка. Возможно, это объясняется недоверием к языку как таковому.) Этика искусства сводится скорее к нахождению новых территорий — и не столько для (само)выражения, сколько для постановки вопроса о том, кто и как *воспринимает* сегодня, причем не обязательно искусство. Искусство, иными словами, выступает в роли проявителя: его пограничность настолько радикальна, что, создавая общность зрителей, оно не перестает исследовать условия самого же восприятия. Оно одновременно творит и оговаривает предпосылки этого творения. Вернее, оно приглашает нас совершить подобное усилие.

Вопиющая необязательность многих из создаваемых творений (их эфемерность превосходит кратковременность вызываемого ими интереса) идет рука об руку с другой необязательностью — со случайностью самого творческого акта. Говоря это, я не имею в виду ничего мистического или, напротив, обыденного: речь не идет ни об откровении, ни о его исчерпанности в плане повседневной жизни. Речь идет о творчестве как о безусловной ценности — то, что делает художника художником, а его объект — искусством. Будем исходить из неценности этого акта. Вот что подсказывает нам современное искусство. Но не в том смысле, что творчество перестает играть какую-либо роль и что уравниваются все возможные различия. Будем исходить из неценности творческого акта, лишая тем самым последний конститутивного характера. Он, этот акт, сам по себе больше не является конститутивным для искусства. Но это не значит, что искусство перестает поэтому существовать.

Впрочем, искусство уже перестало быть искусством, что бы под ним ни понималось — история искусства, написанная по определенным правилам, а стало быть, отражающая потребность в некотором типе *представления* искусства, или же набор художественных практик, так или иначе коррелирующих с такой историей. Храм искусства опустел.

Искусство вышло на площади. Распространившись в профанные зоны, оно перестало узнаваться как искусство. И это несмотря на сложную инфраструктуру, обслуживающую такое «мирское» искусство в нынешних условиях. (Многое уже было сказано о складывании новых отношений власти применительно к сфере искусства. Здесь нет необходимости это повторять. Замечу лишь мимоходом, что и для отрекшегося от своей ценности искусства тоже находятся рынок и спрос.)

Итак, искусство ускользает, в том числе и от своей самоидентичности. Ускользая, оно, однако, открывает простор другим агентам или, если угодно, творцам. Оно аккумулирует их энергии. И именно потому, что в его опустошенных пределах звучат другие голоса, причем обязательно множественные, оно продолжает оставаться искусством — искусством их мобилизации. Этическая составляющая искусства и заключается в обнаружении этих других, в освобождении для них территорий, включая традиционную территорию самого же искусства.

Я говорю об анонимности. Анонимность никогда не удаивалась позиции субъекта — в ней всегда виделось нечто аморфное и/или опасное. Анонимность составляла тот необходимо однородный фон, на котором проступала ценность — ценность индивидуальности во всех ее возможных проявлениях. И искусство, этот жест индивидуации *par excellence*, было спасением от анонимности. Но представим себе ситуацию, когда анонимное не является одним из членов оппозиции. Когда нет различия на фон и фигуру или, чтобы сохранить этот знакомый ориентир, существует только фон, образующий произвольные складки. В этом случае анонимность выступает первоэлементом, из которого рождается мир. Я говорю о такой анонимности.

Собственно, искусство и помогает различить сегодня эту стихию — эту область взаимной принадлежности, предшествующей самому социальному. Существует мыслительная традиция, согласно которой такой тип связи именуется сообществом. Сообщество в этом понимании всегда уже наличествует и в то же время остается недостижимым. Оно наличествует как предельная возможность связи, которую никакое фактически существующее общество не может реализовать. Точнее говоря, оно хранит в себе эту возможность — как миф о сообществе; как непрерывность письма, или записи; как вызов, бросаемый любовью самой способности ее помыслить; наконец, как «нетость священных имен». (Я перечисляю лишь те из проблемных полей, связанных с сообществом, на которых более или менее подробно останавливается Жан-Люк Нанси. Однако его анализ тем и хорош, что позволяет — и даже приглашает —

двигаться дальше, или в сторону, в осмыслении сообщества. Отсюда и предпринимаемая мною попытка отправиться, если угодно, в обход.) По-видимому, искусство сегодня и указывает в этом направлении — оно открывает области свободы в рамках тотально контролируемых обществ.

Свободен тот, кто анонимен. Это не нужно понимать так, что анонимность освобождает от всяких притязаний, что тот, кто анонимен, не способен, так сказать, на большее. (В том числе и на пресловутую индивидуальность, которая обычно и ассоциируется со свободой.) Анонимность не следует понимать как ущербность, приписывая ей отрицательную ценность. Анонимность располагается вне всяких оценок вообще. Ею очерчиваются зоны совместности, которая непереводаима ни в сущность, ни в цепочку узнаваемых объективаций. Ее синонимом может быть опыт — только он охватывает общность. Негативные примеры этого опыта слишком драматичны, если не чудовищны, чтобы о них можно было бегло говорить. И тем не менее все знают об этой анонимности-к-смерти. (Из огромного количества материалов, посвященных массовым убийствам периода Второй мировой войны, невозможно пройти мимо внешне спокойного исследования Джорджо Агамбена об архиве и свидетельстве. Анонимность-к-смерти появляется в контексте не лишенной тягостной иронии полемики с хайдеггеровским понятием бытия-к-смерти, основанным на скрытой этической посылке о ценности (и превосходстве) индивида. Понятно, что после концентрационных лагерей сама этика нуждается в серьезнейшем — радикальном — пересмотре.)

Негативная анонимность — это то, с чем нам еще предстоит совладать на уровне теоретическом. Ясно, впрочем, одно: новый субъект, формируемый ею (если по-прежнему позволительно использовать этот классический термин), находится ниже порога любой из существующих норм — у него нет и не может быть лица, иначе говоря — индивидуальности. Пережившие опыт лагерей все время апеллируют к этой серой неразличимой массе людей, существующих буквально на грани жизни и смерти. Их существование оголено до предела — в нем нет ничего, кроме слабой пульсации жизни, в любой момент готовой угаснуть. Эти люди образуют самый настоящий пробел — в жизни и смерти, в памяти и языке, — и все же их присутствие неоспоримо. Именно они, преследующие выживших как стыд за их же выживание, и образуют тот неуничтожимый «остаток» (в) самой субъективности, благодаря которому мы можем и должны стремиться, как и раньше, понимать. Даже когда возможность понимания кажется нам раз и навсегда утраченной.

Итак, анонимность — это опыт, остающийся непредставимым. У этого

опыта нет и не может быть представления, а именно фигуры, позволяющей продублировать его в рефлексии. И все же данный опыт-пробел взывает к переводу. Он *должен быть* переведен, иначе он грозит остаться становящимся нечистой совестью кошмаром или попросту уйти в небытие вместе с общностью, которая пережила его насильственно или добровольно (как в других, не негативных случаях). Совместный опыт — опыт совместности — требует для себя выражения. Но, поскольку слово признано неподходящим, то скажу об этом по-другому: чтобы сохранить подобный опыт, его необходимо в этом качестве узнать. А сделать это помогает именно искусство.

Искусство опустошает себя, похоже, с единственной целью — дать дорогу энергиям коллективных фантазий. Только надо понимать, что в подобном фантазировании нет ничего произвольного — фантазийная жизнь коллективов являет собой разновидность исторического опыта. Именно сегодня решительным образом меняется отношение ко времени: состоящее из многочисленных разрывов, утратившее непрерывность, время это и опредмечивается, и достраивается в воображении. Определенное время — это род пространственного представления отрезка, тогда как достраиваемое время есть попытка освоить опыт несмотря на его недоступность. Благодаря фантазиям мы можем знать, что опыт состоялся. Но они должны быть выявлены как *необходимые*.

Мы помним, что к сфере изобразимого опыт не имеет отношения — изображается не опыт. Но то, что изображается, может на него указывать. На него указывают, в частности, коллективные фантазии, восполняющие саму невозможность непосредственного доступа к реальному (что бы ни вкладывалось в это слово разными интерпретаторами). Что такое советское? (Теперь мы о нем рассуждаем из времени «после».) Что такое мир, переступивший порог глобализации? Или тот другой, для которого не существует этой дефиниции, поскольку дискурс глобализации не выполняет для него даже простых описательных функций? Что такое частная жизнь в условиях, когда само частное предельно деприватизировано? Эти и им подобные вопросы продиктованы неразрешимостью — на них нет ответа, по крайней мере для нас, переживающих обозначаемый с их помощью опыт. Но, находясь в опыте, внутри него, мы образуем аффективные сообщества — независимо от нашей социальной принадлежности. Собственно, этот опыт делает такую принадлежность принципиальным образом открытой — отсюда и упоминавшаяся ранее свобода. И все-таки кто такие «мы», объединенные совместным проживанием момента? Анонимная общность, у которой нет

ни четких контуров, ни целей. «Мы» — это сама возможность любых последующих детерминант.

«Мы» себя не видим в зеркале искусства. Искусство не может «нас» отражать. Но оно может использовать целые системы образов, подключение к которым и рождает это «мы». Речь идет о «подлинных» и «поддельных» образах (как будто это различие применительно к образу по-прежнему имеет какой-нибудь смысл). «Подлинный» образ находится на стороне творения, но в не меньшей мере этот образ и «подделен», ибо что такое современное искусство, как не постоянное смещение представления об истине. Уже много лет художники пользуются тем, что находится буквально под рукой, переопределяя и всячески меняя лишь контексты. Подлинность, иначе говоря, — вовсе не проблема для искусства. Однако, избавившись от непродуктивной дихотомии «истина — ложь», искусство научилось и чему-то большему: видеть в образах условия их производства, и это не касается одного лишь горизонта видимого. В производстве образов помимо откровенно рыночных, экономических рычагов участвуют в равной мере и фантазии, и именно понимание этих последних как продуктивного пространства анонимности и составляет, на мой взгляд, исключительное достижение современного искусства.

У таких фантазий нет своего собственного места. Но они неотделимы от поверхностей — вот почему фотография, или объект, или даже живопись могут стать их самым действенным проводником. Для этого зритель, непременно коллективный, должен их узнать. Вернее, узнает он не фантазии как таковые, а себя как часть фантазирующего коллектива. Эти фантазии не принадлежат кому-то по отдельности. Их магия (и эффективность) заключается только в одном: они *возвращаются* коллективу как его воображаемое. До этих фантазий нет ни зрителя, ни самой фантазирующей общности. Узнавание — это момент кристаллизации, когда, с одной стороны, проявляется образ (тогда он и обретает исторически значимый смысл), а с другой — с его помощью обнаруживается некая связь — тех, кто в этом образе опознает себя в качестве мимолетного сообщества. И чем короче жизнь этого сообщества, тем оно, похоже, достовернее.

Анонимность, стало быть, не имеет отношения к неразличимости. Если угодно, это момент наибольшей ясности: в анонимности уже есть связь, связь *по поводу* опыта, но еще нет коллектива, который пожелал бы этот опыт упорядочить, освоить, превратить в свое достояние — короче говоря, нейтрализовать и забыть. Анонимность — это память в отличие от беспамятства, насаждаемого исторической наукой. Только память живая и

неверная — что-то вроде вспышек возрождаемой совместности.

Как можно пуститься сегодня в автобиографический проект? Кому это будет интересно? Однако кажется, что частное опять становится фокусом художественного интереса — при том условии, что и автобиографическая запись должна быть обязательно перетолкована. Дело не просто в изменении параметров и фактуры образов (цифровые фотоаппараты, теле- и видеоизображения и проч.). Дело в том, что само повествование, строящееся с помощью подобных образов, не может не учитывать их новые характеристики. Эти образы предстают как бы вдвойне уплощенными — их искажает и истончает рябь самой трансмиссии — или, напротив, мы сталкиваемся со своеобразной избыточностью цифровых изображений. Такие образы (несмотря на временами поразительную четкость) появляются сразу же как *стертые* — циркуляция, в которую они вовлечены, поистине беспрецедентна.

Где в таком регионе универсальности обнаруживаются следы неповторимого? Как вообще находить место для «авто» в стихии повсеместного «графизма»? По-видимому, сам рассказ об индивидуально проживаемой (и регистрируемой в этом качестве) жизни нуждается в серьезнейшей коррекции. И похоже, что одной из излюбленных форм такого рассказа становится снова анекдот — только уже неотличимый от кинематографической секвенции и/или рекламного клипа. Анекдот как узловой момент ничейной биографии, вернее — биографии всех. Через анекдот и опознается индивидуальное — как раз потому, что он приобрел (приобретает) столь широкое хождение. Но это объясняется еще и тем, что анекдот — такая единица восприятия, по которой восстанавливается перцептивная скорость (и, возможно, контур) неизвестного до сих пор сообщества.

Иными словами, сама индивидуальность поставлена в зависимость от коллективных токов, в том числе когда последние питаемы шаблоном. Ведь шаблон — не просто устоявшаяся форма. Шаблон — это равным образом и то, что постоянно от него отслаивается, очерчивая совершенно особую зону — не всеобщей потребимости, но сингулярности всеобщего, по которой, если следовать путями разделяемых аффектов, можно распознать совместность. Вот почему современные художники работают с банальным. И это не попытка «превознести» банальное за счет простой перестановки знака (минус в оценке меняется на плюс) — это проблематизация банального как типичного для наших дней опыта сообщества.

Что возвращает нас снова к анонимности. Из того, что было сказано, можно заключить, что анонимность находится на стороне мечты, стало

быть — абсолютно призрачна, или что это род первичной ассимиляции опыта без каких-либо попыток наделить его общезначимым смыслом. По-видимому, эта неопределенность не является случайной. Точно так же трудно связывать анонимность с субъективностью. Строго говоря, это не есть разновидность субъективности, особенно если таковую понимать в классических терминах внешнего полагания (проекции), за которым следует возвращение к «себе». Анонимность — это протообщность, а поскольку ее появление все же обусловлено временем и местом, то сама она является своеобразным двойником некоего узаконенного коллектива. Однако можно говорить лишь о разрывах в непрерывной ткани последнего, о зонах, которые на привычном социологическом языке определяются скорее как асоциальные — с той лишь разницей, что и за асоциальным закреплено различимое место, тогда как анонимность является условием — не абстрактным, а конкретно-историческим — любого размещения, распределения мест. Анонимность остается вызывающе невидимой. Вот почему говорить о ней, а тем более ее демонстрировать — задача почти невыполнимая.

И все же мы должны научиться это делать. Именно таков императив, исходящий от современного искусства. Если искусство обозначает разом видимое и условия видения — значит должен появиться и язык, адекватный этой откровенно рефлексивной процедуре. Возможно, искусство опережает сегодня другие формы осмысления реальности. Возможно, так происходит всегда. В любом случае от него исходит призыв и даже больше — наставление: научиться говорить о том, что предельно и для языка, и для самой репрезентации. Научиться понимать пределы понимания. Научиться сообщать и сообщаться через опыт, если это то, что нас по-прежнему объединяет.

Приложение

«Для одного нет смысла». Беседа с Жан-Люком Нанси^[*]

Е.П. Вначале поделюсь тем немногим, что я знаю о проекте. Как тебе известно, Виктор Мизиано, который является его куратором, предложил мне провести с тобою этот разговор. Его идея состоит в том, чтобы организовать выставку весной будущего года под названием «Невозможные сообщества». Это дань уважения тебе и твоей книге^[454], и он приглашает тебя приехать на открытие. У него был ряд идей, в частности, подсказанных самой же книгой. Она вышла больше двадцати пяти лет тому назад. Так вот, что бы ты сказал о ее рецепции сегодня? Известно ли тебе, как менялась ее рецепция на протяжении всех этих лет? (Допускаю, что ты можешь этого не знать.) В любом случае, что бы ты мог сказать по этому поводу?

Ж.-Л.Н. Да, конечно, я знаю кое-что о том, как воспринималась книга. Сначала наблюдалась большая разница в рецепции между Францией и другими европейскими странами, например Италией, с одной стороны, и, конечно же, Германией, с другой. Во Франции и Италии книгу восприняли очень хорошо и с большим интересом, потому что идея сообщества была совершенно новой. Напротив, как только книгу перевели в Германии — это случилось спустя два года, — на нее набросился один левый берлинский журнал с обвинением, что она нацистская...

Е.П. Нацистская? Но это невероятно...

Ж.-Л.Н. ...поскольку слово «Gemeinschaft»^[455] в Германии всегда связывалось с «Volkes Gemeinschaft», «единством народа», которое и вправду было громким нацистским лозунгом. Это очень странно, но у меня была статья из левого берлинского журнала, где говорилось, что я — нацист. К тому же я отсылал читателя к Хайдеггеру. Впрочем, их толкование было совершенно нелепым...

Е.П. Но это значит, что они не читали книгу, а отреагировали на слова, которые стояли на обложке.

Ж.-Л.Н. Да, правда, все выглядит так, как если бы они ограничились именно этим. Статья, название которой я уже не помню, начиналась словами: анализ недостатков и пороков нашего общества, сделанный Нанси, вполне справедлив, но избавление, которое он предлагает, никуда не годится, потому что это сообщество.

Е.П. Понятно...

Ж.-Л.Н. Добавлю к этому и еще довольно необычный факт. Я говорил сейчас о 1982 или 1983 годе, а вот после 1989-го, то есть после падения Берлинской стены, однажды мне прислали из бывшего Восточного Берлина журнал молодых коммунистов, которые хотели быть таковыми и впредь: они были коммунистами, стоявшими в оппозиции к ГДР, Хонеккеру, то есть коммунистами не сталинского толка, но все же коммунистами, — и там разворот занимала статья «Нанси и новый коммунизм». Такая вот история.

С другой стороны, почти параллельно (хотя и немного медленней) во Франции большой интерес был проявлен сначала к теме сообщества, а затем и к тому, что Бланшо написал книгу под названием «Неописуемое сообщество». Но потом довольно быстро возникло сильное противодействие моему «Сообществу», особенно со стороны моих друзей — Деррида и Лаку-Лабарта, которых не удовлетворяло само слово «сообщество». Это, конечно, была не реакция немцев, которые освободились от нацизма, но это была реакция очень подозрительная по отношению к идее сообщества, пусть даже «неработающего», короче, все упиралось в данное слово. Реакция в отношении меня была критической, не враждебной, но критической, так же как и в отношении Бланшо. В своей книге «Политики дружбы» Деррида критикует Бланшо и меня, и это перемежается критикой мотива «братства» — еще одного мотива, который, правда, не встречается в «Неработающем сообществе».

В то же время в Италии Агамбен через несколько лет опубликовал «Грядущее сообщество», и с тех пор интерес к сообществу там не ослабевал. Само это слово не вызывало никаких подозрений. Напротив, есть итальянец по имени Роберто Эспозито, который много работал над своими книгами (на мою он не ссылается): сначала он написал «Communitas», потом «Immunitas» и позже «Bios». Когда «Communitas» перевели на французский, он попросил меня написать предисловие. Мне кажется, что есть объяснение этой разнице между Францией и Италией и связано оно с различием коммунистических партий. Как ты знаешь, французская коммунистическая партия была более сталинистской, а

итальянская коммунистическая партия — гораздо менее сталинистской, гораздо более сложной, более пронизанной мыслью, поскольку были Грамши, Тольятти и др.

Можно сказать, что из-за всего этого, из-за сложной и даже противоречивой атмосферы, окружавшей слово «сообщество», я захотел продолжить работу дальше — над тем, что означает «соп-», «авес» («со-», «вместе, с»), и я стал больше говорить о «l'être avec» («бытии вместе»). И, когда я писал «Бытие сингулярное множественное» (не припомню, в каком году, но это было уже немало лет спустя^[456]), там я обсуждал «бытие вместе». С тех пор я не публиковал новых книг о сообществе, но исследую вопрос, относящийся к «авес». «Être avec», а также «être ensemble». Но это уже совсем другое, потому что это не слова из языка.

Е.П. А разве не подходит «со-»^[457]? Могу сослаться на твое «comparution» («со-явление»)?

Ж.-Л.Н. «Со-», как ты сказала, — это хорошо. Но, как и во многих словах во французском языке, оно становится «соп-»: «comparution», «concours», «concomitance»^[458]. Во французском языке естественно говорить «соп-». Но «соп» по-французски... это слово из сексуального жаргона. И, как и многие сексуальные слова, это еще и ругательство. «Tu est соп» — это больше, чем «идиот», это по-настоящему...

Е.П. Грубо. Что же делать?

Ж.-Л.Н. Что делать? Ах, это такая головная боль... В Италии я, конечно, не ощущал неудобства, говоря о «со-» и «соп-». Например, у итальянцев есть слово «condivisione», которым переводится «partage» («разделение»)^[459]. «Partage» — это «division», к нему добавляется «соп-», и «condivisione» — слово, которое очень подходит. Но во французском все немного сложнее, и в то же время «être avec», «être ensemble», как я уже говорил, не взяты из самого языка...

Е.П. Они звучат немного искусственно...

Ж.-Л.Н. ...и поэтому вокруг этого вопроса возникла некоторая пустота. Я заговорил об этом не так давно — по окончании декады 1990-х, и хотя «Бытие сингулярное множественное» — книга, которую приняли

очень хорошо, у меня сложилось впечатление, что тогда меньше говорили о сообществе. А сейчас это снова вернулось.

Е.П. Но контекст изменился...

Ж.-Л.Н. Да, контекст изменился. В течение короткого времени Франция констатировала, что ее социализм был не вполне социалистическим, она пережила опыт экономического либерализма и финансового капитализма, жесткого и продвинутого, чьим последним выражением выступает Саркози, и потом, как мне кажется, в культуре в целом и в отношениях между людьми ощущение распада общества, утраты связей и т. п. усилилось, и поэтому произошел возврат к идее сообщества и даже «бытия вместе»...

Е.П. Что подводит нас ко второму вопросу. Происходит так, что люди — ты сам говорил об этом, отвечая на предыдущий вопрос, — мгновенно переводят то, что они читают, на язык своих политических или общественных устремлений. Я согласна, что сегодня ситуация не та, какой она была примерно двадцать лет назад. Это не то слово, которое ты используешь, не слово из твоего словаря, но, поскольку ты говоришь о коммунизме или подразумеваешь коммунизм как чаяние — не как политическую программу, но скорее именно как чаяние, — то это имеет отношение к тому, что Джеймисон называет утопическим импульсом. Опять же он не имеет в виду утопическую программу. Он говорит: с этим покончено. Это тоталитарный жест в смысле политической тотальности, придания целостности теоретическим моделям и т. п. Вопрос таков: согласен ли ты, что речь идет больше о чаянии «быть вместе», что это имеет больше отношения к твоей онтологии «l'être en commun», чем к вещам политическим?

Ж.-Л.Н. Абсолютно согласен. В то же время, если говорить о политике, я осуществил самокритичный пересмотр данного вопроса — прямо как в больших учениях. Я пришел к этому не то чтобы отталкиваясь напрямую от проблемы сообщества, однако по другим причинам я стал отдавать себе отчет, что «политика» все больше и больше — и это касается Европы в целом — является тем самым словом, которое обозначает сферу всех ответов и режим всех значимых решений — по существу, название для настоящей жизни вместе. Я стал намного более восприимчивым к тому, как многие художники настаивали на том, что то, что они делают, — это

политика, к бесконечному повтору: это политика, политика, политика... Но когда всё — политика, то ничто уже, наверное, ею не является. Это заставило меня погрузиться в размышления, имеющие две стороны.

Прежде всего, это подвело меня к тому, что само слово «демократия» — очень сложное и даже двусмысленное, поскольку «демократия» разом означает определенную форму правления, идущую от греков, категорию правления наряду с аристократией, монархией и проч., а с другой стороны, современная демократия — это больше, чем политика, это сверхполитика, по-настоящему другая идея человека и мира. И если мы пытаемся разделить эти два момента, мы больше ничего не в состоянии понять. Я написал об этом целый ряд статей.

С другой стороны, одновременно и по той же самой причине я осознавал, что все, что было сказано о сообществе, о «бытии вместе», не было политикой. Это было, если хочешь, онтологией, тем, что идет вначале или находится по другую сторону. И здесь я был действительно самокритичен в отношении того, что написал на обложке «Comparution»^[460], книги, сделанной вместе с Жан-Кристофом Байи, — внизу под заголовком стояла подпись: «Грядущая политика». Книгу, впрочем, переиздали в том же самом виде — в ней ничего не изменили. Но несколько раз я публично заявлял, что подпись эту полностью дезавуирую, потому что в этой книге нет ничего о политике, в ней нет и намека на то, из чего можно сделать политику. Сказать, что все мы вместе, — вовсе не политика.

Конечно, я думаю, что «бытие вместе» — это наш удел. Сейчас мне больше нравится говорить, что это состояние смысла^[461].

Е.П. Смысла?

Ж.-Л.Н. Да, потому что смысл появляется только посредством отношения. Смысл — это всегда возвращение к кому-то другому или к чему-то другому. Напротив, политика — это то, что должно поддерживать социальное целое в форме и равновесии одновременно. Необходимо вновь обрести мысль о различии между обществом и сообществом, о социальных связях как расположенных вовне, то есть связях, имеющих отношение к интересам и силам. В самом деле, общество — это силы и интересы. О сообществе тоже можно сказать, что это интересы и силы, но они другого порядка. Сообщество — я бы именно так и сказал — случается в области смысла. В сообществе не урегулированы отношения силы.

Конечно, можно сказать, что, когда существовало сообщество монахов, например, в нем тоже регулировались отношения сил и интересов, потому что это тоже было общество. (Не будем забывать, что сообщество часто ассоциируют с монастырем.) В принципе оно должно быть реализацией «бытия вместе», которое есть целиком и полностью «бытие вместе» в Христе. Хорошо известно, что есть также отношения сил и интересов, и это потому, что и тут мы сталкиваемся с обществом.

Но мне кажется, что о любом скоплении людей — даже о людях, сидящих здесь в кафе, — можно сказать следующее: очевидным образом это общество с огромным количеством связей. Возьмем официанток, обслуживающих посетителей: они работают, и это их профессия. Так они зарабатывают себе на жизнь, мы же выступаем в роли потребителей, а между потребителями имеются по меньшей мере виртуальные связи. В то же время существует и другая сфера, где обмениваются взглядами, где возникают ощущения вроде моего... Но точно так же можно все это отвергнуть, заявив: не переносу это кафе, здесь шумно и так далее. А еще можно любить находиться в кафе, потому что вокруг тебя люди. Почему тебе нужно, чтобы вокруг были люди? Потому что это имеет смысл.

Е.П. В самом деле?

Ж.-Л.Н. Ну да, и равным образом имеет смысл быть совершенно одному на лоне природы. Это действительно так. Я склонен думать, что «совместное бытие» должно быть распространено на всё, на всю природу.

Е.П. Отлично. И это выводит нас на проблему современного искусства. Выставка, которую организует Виктор, насколько мне известно, посвящена тому, что теперь называют «public art», а оно в своей основе касается незрелищных, более того — неизобразительных форм искусства. Скорее это искусство находится на стороне действия. Я хотела бы заметить, что ты привел очень хороший пример с монахами, но в то же время это закрытый анклав и в этом смысле нечто институциональное, в то время как в случае художников речь идет о чем-то по-прежнему неопределенном: еще не институт, но уже попытка зондирования социальной ткани и даже ее кристаллизации, попытка спровоцировать события.

Ты знаешь, что художники этого направления создают ситуации — они задают анонимные вопросы или напрямую вмешиваются в социальные отношения, а потом ретируются, не оставляя за собою подписи. Не думаешь ли ты, что с этой точки зрения современное искусство исследует

все ту же проблематику?

Ж.-Л.Н. Да, безусловно. Я не вполне осведомлен в предмете, чтобы привести все необходимые примеры, но очевидно, что в современном искусстве многие аспекты «совместного бытия» вышли на передний план, поскольку критика социального статуса искусства, осуществляемая изнутри, — это критика многих вещей начиная с представления, но это также критика искусства как декоративного объекта, искусства как буржуазного объекта. В сущности, подразумевается именно это: искусство, не вызывающее никакого обмена ни между зрителем и произведением, ни между самими зрителями. Полагаю, что в современном искусстве есть масса вещей, основанных на подобной критике.

Прежде всего, наверное, можно сказать, что наряду с тем, что называют современным искусством, всегда существовали визуальные искусства.

Е.П. Бесспорно.

Ж.-Л.Н. В любом случае в обширном сообществе самих искусств есть также театральные работники, и с очень давних пор театр серьезно озабочен отношениями с публикой, чего не наблюдалось до начала XIX века. В театре многое произошло за это время. В самом же искусстве и в визуальных искусствах есть множество форм активного взаимодействия, или интерактивности, как сейчас говорят, между зрителем и произведением.

Итак, после театра этот аспект современного искусства, состоящий, по-видимому, в том, чтобы отдалиться от изображения, живописи и даже от фотографии, состоит еще и в том, чтобы искать новые способы взаимодействия с публикой. С другой стороны, существует много художников хэппенинга, то есть художественного события, которые замыслили работы или произведения, посвященные отношениям с публикой, как, например, Орлан. Ее первой работой был «Поцелуй художника». Она целовала всех, кто приходил. Или взять произведение (хотя смешно, конечно, говорить «произведение») Марины Абрамович, сделанное вместе с человеком, с которым она тогда работала: они оба стояли обнаженные с двух сторон довольно узкого прохода, через который должны были двигаться посетители, и было нелегко пройти, не задевая их. Есть и другие подобные вещи, которые располагаются на стороне отношений. Можно приводить и другие примеры — их очень много...

Е.П. Прошу прощения, но я бы назвала это если не традиционным искусством, то искусством классическим, по-скольку во многих отношениях оно изобразительно. Художники показывают, что собираются делать, и зрители принимают участие в акции или перформансе, тогда как то, что называют «public art», — это действие, осуществляемое художником, который не показывает себя на публике. Просто развешивает по городу таблички — как, например, это имело место в Будапеште, — на которых записаны вопросы, обращенные к гражданам. Скажем, каково их отношение к межэтническим, смешанным бракам и проч. И это вызывает колоссальную реакцию со стороны людей, они пишут письма не художнику, а мэру (они даже не знают, кто художник, и он им безразличен). Это способ пробудить общественное сознание граждан.

Ж.-Л.Н. Конечно. И нужно долго искать. Есть много форм и вариантов отношения между искусством и «совместным бытием». Например, есть довольно известный французский художник, которого зовут Эрнест Пиньон-Эрнест. (Не знаю, почему он использует такое сложное имя, может быть, из-за отца, который был довольно знаменит и которого тоже звали Эрнест.) Эрнест Пиньон-Эрнест делает главным образом большие рисунки, в натуральную величину (этим он более всего прославился, хотя есть и другие, которые он выставляет), делает их на специальной бумаге, напоминающей бумагу для афиш, и прикрепляет к стенам в определенных местах. Рисунки создаются с учетом конкретного места. Например, на них можно увидеть женщину, которая как будто вылезает из люка, или мужчину, карабкающегося вверх по стене. Или вдруг ты видишь Рембо (кажется, рисунок Рембо — самый известный), портрет идущего Рембо. Работы появляются в местах совершенно неожиданных. Часто художнику приходится говорить с людьми, которые там живут и работают, чтобы выяснить, нет ли у них возражений.

Такие виды искусства, художественная практика вторжения в городское пространство, но иногда также и в пространство пустыни — Эрнест Пиньон-Эрнест пересекает каменные пустыни, и время от времени он делает такие вещи, как окружность или спираль из камней, но там нет ни одной живой души; очевидно, тот, кто будет проходить после, скажет, как Кант: «*vestigium hominis video*», «вижу след человека», определенную степень или тип организации материального объекта, которая может быть только делом рук человеческих, — так вот, я думаю, что таким способом многие современные художники стремятся обрести заново отношение с

другими, с городом, с разнообразными сообществами — гражданскими, религиозными и проч., и это в каком-то смысле естественно и очевидно, продолжая роль и функцию прежнего искусства.

Е.П. Тогда перейдем к последнему вопросу. Возвращаясь к твоей книге «Неработающее сообщество», напомним, что в ней сообщество определяется в качестве коммуникации. Но, конечно, это не традиционный тип коммуникации. Иначе говоря, это не интерсубъективность и не прямая передача сообщения в соответствии с некоей линейной моделью. Поэтому в своей книге ты предлагаешь совсем иное определение коммуникации. Это коммуникация конечных существ, как ты пишешь, и она касается смерти во вполне определенном смысле конечного существования.

В настоящее время много говорится о телекоммуникации. Это то, что Деррида упоминает, в частности, в книге «Призраки Маркса»^[462]. Вернее, он пишет о телетехнологиях. В этой книге он также говорит о том, что телетехнологии обнаруживают место мессианского. Это положение упоминается там мимоходом. Но для него мессианское, конечно, не имеет никакого отношения к мессианству — они совершенно различны. Он говорит о том, что мессианское может укрываться в самых простых вещах, в вещах, к которым мы привыкли. Оно колеблется, как пишет Деррида, в пространстве теле-техно-наук, и в телетехнологиях он видит потенциал для мессианского.

И, поскольку речь снова зашла об утопическом, или вторжении утопии в картину нашей сегодняшней жизни, то вопрос мой таков: как с этим связано твое понятие коммуникации? Есть ли что-то общее между одним и другим? Видишь ли ты здесь почву для дальнейших изменений или для грядущего события?

Ж.-Л.Н. Начну с того, что я не могу пользоваться словом «мессианство». Даже в том смысле, в каком его употребляет Деррида: мессианистичность без мессианства.

Е.П. Или, по-другому, мессианское.

Ж.-Л.Н. Может быть. Я говорил ему раньше, что не согласен с тем, чтобы сохранялось это слово, всегда имеющее оттенок пришествия спасителя, или искупителя, который в то же время и царь (согласно одному из первых переводов). Мне хорошо известно, что есть великая традиция еврейской мысли, что последним из тех, к кому обращался Деррида, был

Беньямин и что он пользовался мотивом мессии, мессианства в качестве ожидания того, что точно никогда не придет, или чей приход — это всегда что-то другое по сравнению с тем, что мы думаем: уже пришел или еще не пришел, — и никогда не знаешь, кто мессия — может, вон та официантка у бара...

Деррида сказал мне, что он с этим согласен и что у него самого остался вопрос. И однако он мне на него ответил, по крайней мере частично, в книге «Маркс и сыновья»^[463]: там есть пространная ссылка, в которой он выстраивает понятие некоей мессианистичности, или мессианства, общее для европейской мысли. Я предпочитаю не использовать слово «мессия». Зачем использовать слово, которое несет на себе столь сильную печать своего религиозного происхождения? Но это отдельная история...

То, что не следует называть мессианством (что я предпочитаю так не называть), я бы назвал просто встречей. Существуют встречи, разные типы встреч. Это то, что можно сказать о предполагаемых марсианах — есть встречи первой, второй и третьей категории. У Спилберга был фильм «Встречи третьей категории»^[464]. Это классификация трех категорий встреч (не помню, как она работает), но третья категория — это встреча (я с этим никогда не сталкивался, разве что в кинотеатре), при которой человек по-настоящему встречается с существом с другой планеты или представителем другой цивилизации. Первая и вторая категории — это только то, что воспринимается на расстоянии. Но вполне можно воспользоваться этим, чтобы сказать, что есть различные типы и категории встреч не только между людьми, но и между нами и природой, объектами и проч.

Ничего не происходило бы, не будь этой встречи, и нет такого события, которое с ней не было бы связано. А это в точности еще и статус смысла. «Для одного нет смысла», — так говорит Батай. Такова же и встреча, то есть она всегда не одна. И смысл содержится именно во встрече — более или менее, мало или много, или это смысл настолько сильный, что никакое значение не способно его удержать. Вот что я понимаю под коммуникацией. Коммуникация — это наличие встречи и, следовательно, обмен, разделение. Иными словами, если встреча достигает некоторой интенсивности, правды, глубины, то всегда то, чем обмениваются и что разделяется, — это то, что мы не в состоянии назвать, не в силах очертить, что имеет отношение к конечности, как ты сказала. Это такой обмен, в котором участвуют по крайней мере два конечных существа; без этой конечности никакой встречи не было бы, а было бы одно бесконечное

существо.

Но из-за этой же конечности встреча всегда несет в себе разрыв, и этот разрыв — не только смерть, но точно так же и рождение, тот факт, что я не встречаюсь с самим собою, не существую с собой наедине, а нуждаюсь в том, чтобы встречаться с другими, дабы иметь возможность вернуться к себе. Однако я никогда не мог бы вернуться к себе в форме повторного присвоения, сделавшись верховным распорядителем самого себя, как у Декарта, как если бы это случилось до встречи моих родителей: если бы я начинался позади этой встречи — только я не знаю, что значит «до моих родителей», ведь тогда не было бы того, что делает меня.

Относительно телетехнологий я даже не знаю, что сказать. Есть такие средства и такие техники, которые настолько новы и еще настолько слабо вписаны во все наши нравы и обычаи — но они и широко вписались, так как везде нужно пользоваться Интернетом, иметь банковские карточки и т. д., и это верно для существенной части развитого человечества (ведь есть миллиарды людей, далеких от этого и совсем не имеющих к этому доступа). Все это играет значительную роль. И в то же время я не думаю, что это такое же вторжение в культуру и жизнь, если взять два сопоставимых крупных технических изобретения, какими были деньги и письменность. Мы полностью внутри них — денег и письменности. Настолько, что мы можем придавать тому и другому массу разных символических значений: деньги могут символизировать как великолепный блеск сокровища, так и просто возможность обмениваться стоимостью, быть обмениваемыми, как в случае денег электронных. Так эквивалент приводит к тому, что деньги становятся символом фактически нулевого обмена, обмена чистыми эквивалентами.

Письменность же может обозначать стеснение слова — фиксацию и в некотором роде стерилизацию этого слова (согласно великой традиции), но точно так же она может быть оживлена и в ином смысле, как это сделал Деррида (такое движение в действительности начал не сам Деррида; до него это можно выделить у Адорно, Беньямина и др.): письмо сразу находится внутри производства некоего смысла, открытого, как если бы он не кончался. Или, если угодно, конечного смысла: легко убедиться в том, что твои творения конечны, — тогда как слово живет, и складывается впечатление, что оно бесконечно. Говорящий в какой-то момент замолкает, но, когда он говорит, кажется, что у него бесконечный запас, который он готов излить, а книга — вот она тут, она закрыта и т. п. Но это можно и перевернуть: своей конечностью книга демонстрирует подвешивание, приостановку смысла, и слово в свою очередь также демонстрирует

обманчивое притязание достигнуть смысла.

Это два беглых примера, и я спрашиваю себя, могут ли телетехнологии (но это заняло бы время) произвести сопоставимый эффект...

Е.П. Подведем итог обсуждению телетехнологий. Ты говоришь, что они отличаются необычайной новизной и что их трудно оценить...

Ж.-Л.Н. Что можно привести в качестве примера? Часто вокруг себя я слышал жалобы на электронную почту, по крайней мере от французов. У этой почты и вправду есть недостатки: она требует быстроты, постоянного присутствия перед экраном: тот, кто вздумал позвонить, чтобы прочитать свою почту, всегда должен иметь Блэкберри и тому подобное, то, что называют «iсon», — если хочешь читать свою почту в любой точке мира и отвечать на нее. У меня, правда, этого нет. Но на протяжении тех лет, что я пользуюсь и-мейлом, я пришел к заключению, что пользование приучает к инструменту, причем всех, а не только тебя одного. Люди, например, должны уметь немного ждать; можно отправить перманентное сообщение: «Меня сейчас нет, отвечу позже». В то же время мне кажется, что я не могу иметь отношений со многими людьми, живущими в разных странах мира, с помощью обычной почты.

А это нас выводит на другой вопрос. Когда-то я часто спрашивал себя о том, каким образом писатели прошлых эпох могли иметь такую переписку — тысячи писем наряду с письменными сочинениями. Объяснение оказалось довольно глупым и простым: все эти люди — или почти все — имели прислугу. А у тех, у кого не было ни одного слуги, были жены, находившиеся на положении прислуги. Ведь это были мужчины, которые никогда не мыли посуду, не ходили за покупками, не чистили ботинки. И когда у них было время, они писали письма, которые сегодня физически никто не может написать. Вместо того чтобы оплакивать беллетристику, надо признать, что переписка кончилась.

Е.П. Да, ей пришел конец.

Ж.-Л.Н. Но это не слишком понятно. Я знаю людей во Франции (не буду называть их имена, это друзья, и они очень милые люди), которые пишут письма с обращением «Дорогой Жан-Люк» и делают это на старой доброй бумаге.

Е.П. И это имеет место даже сейчас?

Ж.-Л.Н. Да, даже в эпоху и-мейла!

Е.П. Но и-мейлы очень короткие, и тенденция такова, что их объем уменьшается — в конце концов это всего лишь сообщение без сопроводительных слов вроде «здравствуй» и «прощай»...

Ж.-Л.Н. Да, я тоже все больше опускаю формулы вежливости. В то же время здесь есть и кое-что помимо чистой информации: в и-мейле слышится что-то — в нем слышится тон. Если тот, кто пишет, слишком раздражен, слишком рассержен, слишком обеспокоен, это ощущается.

Е.П. В нем слышится еще и голос.

Ж.-Л.Н. Да, иногда слышится голос. В то же время есть и мобильный телефон... Все это — иные способы запустить в ход движение смысла, причем значительно большее, чем то, что имело место до сих пор. Поэтому я не говорю, что сами по себе эти технологии являются носителями смысла; ведь вместе с тем они всего лишь ставят проблему смысла. Вы имеете возможность так быстро обмениваться сообщениями. Почему? Для чего? В самом деле, интересны не технологии, а вопрос, к которому они нас возвращают, и вопрос этот таков: что передается в виде смысла? У тебя есть компьютер, и-мейл, переносной компьютер, телефон Блэкберри, айфон — для чего все это? Если ты ворочаешь делами, тогда понятно для чего. Мы все так или иначе деловые люди, то есть нам это нужно для того, чтобы знать, который час, и т. д. Но что происходит вне всего этого? Вот что интересно.

Мне кажется, нельзя просто сказать «вне этого». Это часто обмены очень бедные, или это влюбленные, которые бесконечно повторяют: «Я люблю тебя, люблю тебя, люблю тебя», или друзья с их словами «Привет! Как дела?». Думаю, здесь что-то другое — другая конфигурация отношений, конфигурация, которая, повторяю, существовала, по крайней мере в течение определенного периода, постольку, поскольку писалось много писем и использовались медленные, неповоротливые средства почтовой связи, и все это, конечно, требовало множества слуг, то есть различий в социальном статусе (эти различия никто не отменял...).

Итак, я хотел сказать, что вопрос в том, что делать с этими технологиями. И на этот вопрос, который они нам адресуют, полагаю, нет ответа — на него никогда нельзя ответить с помощью средств,

существовавших прежде. Если сказать: ничего, мы будем пользоваться этими технологиями в благих целях, будем рассылать сообщения с просьбой о гуманитарной помощи, собирать средства после землетрясения в Чили, организовывать международные петиции, которые подпишут два миллиона человек, — то это ни о чем не говорит, потому что все эти элементы заимствованы у мира — морального, интеллектуального, символического, — который находится в процессе полной трансформации. И совсем не в технологиях, а в размышлении о том, что в мире находится в процессе изменения, обретается не мессианство, но возможность по-другому мыслить встречу.

Москва, 6 апреля 2010 г.

notes

Примечания

*

Впервые напечатано в кн.: Интеллектуальный язык эпохи: История идей, история слов. Отв. ред. С. Н. Зенкин. М.: «Новое литературное обозрение», 2011.

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée. P.: Christian Bourgois, 2004, p. 56.

Nancy J.-L. The Inoperative Community. Ed. P. Connor. Trans. P. Connor, L. Garbus, M. Holland, S. Sawhney. Forew. Ch. Fynsk. Minneapolis & Oxford: University of Minnesota Press, 1991, p. xxxvii.

См.: Муфф Ш. Агонистические публичные пространства, демократическая политика и динамика страстей (пер. с англ. А. Смирнова). — В кн.: Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства. М.: «Интерроса», 2007, с. 96–97. Муфф убедительно критикует модель рационального консенсуса, типичную для так называемой демократии обсуждения (deliberative democracy).

Бланшо М. Неопишемое сообщество. Пер. с фр. Ю. Стефанова. М.: МФФ, 1998, с. 11. Обратим внимание на то, что идея рассматривается как нечто до конца неоформленное, как предпонятие, если угодно. Точно так же уместно говорить и о «сообществе».

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée, p. 65.

Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism. Trans. Ph. Barnard and Ch. Lester. Albany: State University of New York Press, 1988, p. 8.

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée, pp. 11, 28.

Ibid., p. 34.

См.: *Батай Ж.* Внутренний опыт. Пер. с фр., послесл. и комм. С. Л. Фокина. СПб.: «Аксиома», «Мифрил», 1997.

См.: *Батай Ж.* Теория религии. — В кн.: *Его же.* Теория религии. Литература и Зло. Пер. с фр. Ж. Гайковой, Г. Михалковича. Минск: «Современный литератор», 2000.

Бланшо М. Опыт-предел. — В кн.: Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Сост., пер., комм. С. Л. Фокина. СПб.: «Мифрил», 1994, с. 66–67.

Бланшо М. Неопикуемое сообщество, с. 28.

См.: *Беньямин В.* О некоторых мотивах у Бодлера (пер. Ю. А. Данилова). — В кн.: *Его же. Озарения.* Пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. М.: «Мартис», 2000, разделы IV и III.

Бланшо М. Неопикуемое сообщество, с. 29.

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée, p. 30.

Ibid., p. 29.

Ibid., p. 30.

Название работы М. Хайдеггера в переводе А. В. Михайлова; в немецком стоит слово «Fehl».

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée, p. 33.

Ibid., p. 34.

Ibid., p. 35.

Ibid., p. 66.

Ibid., p. 65.

Бланшо М. Неопикуемое сообщество, с. 37.

Ср. с высказыванием Гертруды Стайн «I write for myself and strangers» (роман «Становление американцев»).

Бланшо М. Неопикуемое сообщество, с. 16.

Nancy J.-L. The Inoperative Community, pp. xxxviii — xxxix.

О трудностях перевода этого слова на другие языки, в первую очередь на английский, говорят следующие факты. Пьер Джорис, вдохновленный Кристофером Финском, передает «*désœuvrement*» необычным словом «*unworking*» (неработающий, непригодный для работы), Энн Смок предпочитает «*uneventfulness*» (бессобытийность), а коллектив переводчиков книги Нанси, сознательно сместив акцент, выбирает нейтральное «*inoperative*» (недействующий, неисправный). В переводе Ю. Стефанова использовано слово «праздность».

Бланшо М. Неопишемое сообщество, с. 19–20.

Там же.

См.: *Батай Ж.* Теория религии, с. 59–60.

Бланшо М. Неопикуемое сообщество, с. 31.

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée, p. 52.

Бланшо М. Неопикуемое сообщество, с. 29.

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée, p. 41.

Ibid., p. 43.

Ibid., p. 23. О сингулярности, рассмотренной на примере тел, см.: *Нанси Ж.-Л. Corpus*. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской. Пер. с фр. Е. Петровской, Е. Гальцовой, А. Антонова. М.: «Ad Marginem», 1999, а также: *его же*. Тело: вовне или внутри. Пятьдесят восемь показаний о теле (пер. с фр. А. Гараджи). — Синий диван, 2006, № 9.

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée, p. 69.

Ibid., p. 70.

Ibid., p. 69.

Бланшо М. Неопикуемое сообщество, с. 60.

Там же, с. 63.

Там же, с. 35.

Цит. по: *Kofman S. Paroles suffoquées. P.: Galilée, 1987, pp. 69–70.*

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée, p. 72.

То, что мы имеем дело с *онтологией* совместности, подтверждается и таким прямым высказыванием: «Сообщество дается нам вместе с бытием и в качестве бытия...» Ibid., p. 87.

Ibid., p. 74. Нанси активно использует двойное значение глагола «partager»: это и «делить» (разъединять), и «разделять» в значении «пользоваться чем-либо совместно». Собственно, «partage» и есть обозначение «общения» через его приостановку, разрыв.

*

Впервые напечатано в кн.: Культура и форма. К 60-летию А. Л. Доброхотова. Сб. науч. тр. под ред. И. А. Болдырева. М.: Изд. дом Гос. ун-та — Высш. шк. экономики, 2010.

Virno P. A Grammar of the Multitude. Forew. S. Lotringer. Trans. I. Bertolotti, J. Cascaito, A. Casson. New York: Semiotext(e), 2004, p. 76.

Вирно связывает это понятие с постфордистской эрой, когда процесс труда мобилизует «наиболее универсальные свойства человеческого рода: восприятие, языковую память и чувства» и акцентирует «родовую сущность» человека. Вся сфера производительных сил доиндивидуальна в том смысле, что основана на общественной кооперации. В слаженности действий и единстве поietических, «политических», когнитивных и эмоциональных сил и проявляет себя сегодня «всеобщий интеллект» (ibid., pp. 77–78).

Ibid., p. 78.

Ibid., p. 79.

Ibid.

Ibid., pp. 88–93. См. комментарий к четырем модусам неподлинного существования (болтовне, любопытству, двусмысленности и падению) и их пересмотру у Вирно в одной из последних книг Фредрика Джеймисона: *Jameson F. Valences of the Dialectic*. London & New York: Verso, 2009, pp. 425–433.

Derrida J. Voyous. Deux essais sur la raison. P.: Galilée, 2003, pp. 67–70.

Ibid., p. 71.

Ibid., pp. 71–72. Деррида цитирует «Опыт свободы» (*Nancy J.-L. L'Expérience de la liberté. P.: Galilée, 1988*).

Ibid., p. 70.

Ibid., pp. 82–83.

Ibid., p. 73.

Ibid., p. 77.

Ibid., p. 80.

См.: *Baudrillard J.* Les exilés du dialogue. — In: Culture of the Difference in Eurasia: Azerbaijan — Past and Present in the Dialogue of Civilizations. 13th International Conference. Baku, April 19–21, 2006. Appendix. Académie de la Latinité. Rio de Janeiro: Educam, 2006.

См.: *Virno P. Op. cit.*, p. 42.

*

Впервые напечатано в: *Diogène*, avril 2008, № 222 (P.: Presses Universitaires de France, 2009), а также: *Diogenes*, September 2009, № 222–223 (SAGE).

Кант И. Критика способности суждения. Пер. с нем. СПб.: «Наука», 1995, с. 226.

Virno P. A Grammar of the Multitude. Forew. S. Lotringer. Trans. I. Bertolotti, J. Cascaito, A. Casson. New York: Semiotext(e), 2004, p. 25.

Муфф Ш. Агонистические публичные пространства, демократическая политика и динамика страстей (пер. с англ. А. Смирнова). — В кн.: Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства. М.: «Интерроса», 2007, с. 97.

То есть то одно, что и определяет «zōe» в словосочетании «zōon politikon». См.: *Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.* Ed. S. Sparks. *Retreating the Political*. London & New York: Routledge, 1997, p. 134.

Nancy J.-L. The Inoperative Community. Ed. P. Connor. Trans. P. Connor, L. Garbus, M. Holland, S. Sawhney. Forew. Ch. Fynsk. Minneapolis & Oxford: University of Minnesota Press, 1991, p. xxxviii.

Вкупе с гипостазированием понятия общего, то есть наделением его самостоятельным существованием.

Virno P. Op. cit., p. 52.

Аристотель. Никомахова этика (пер. с др. — греч. Н. Брагинской):
<http://lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/nikomah.txt>

Virno P. Op. cit., p. 53.

Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. Op. cit., p. 134.

Ibid., p. 131.

См.: *Арсеньев П.* О каламбуре и смысле протеста. Интервью И. Лагуниной. — Радио Свобода, 04.01.2012: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24442647.html>

Там же.

Butler J. Bodies in Alliance and the Politics of the Street. — Transversal (European Institute for Progressive Cultural Studies), 09.2011: <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en>

*

Впервые напечатано в: Космополис, 2005, № 2 (12).

Американская писательница Сюзан Сонтаг (1933–2004) пользовалась исключительным авторитетом как критик и интерпретатор современной культуры. Принадлежа к узкому кругу нью-йоркских женщин-интеллектуалок, где тон задавали Мэри Маккарти, Ханна Арендт и Элизабет Хардвик, Сонтаг сохраняла свое независимое положение. Она не боялась высказывать вслух мысли, которые могли идти вразрез с общепринятым мнением, равно как и полемизировать с собою. Прославившие ее эссе были посвящены таким разнородным культурным явлениям, как институт литературной критики, эстетика фашизма, фотография, болезнь, понятая в качестве метафоры (включая СПИД), порнографическая образность и революция. Как писатель Сонтаг прошла путь от изоэстетической «новой романистики» («Благородный», 1963) до жанра литературного бестселлера. Так, ее позднее сочинение «В Америке» было удостоено Национальной книжной премии США в 2000 году; не меньшей популярностью пользовался и роман «Поклонник Везувия» (1992), повествовавший о любовной драме леди Гамильтон и адмирала Нельсона. В последние годы своей жизни Сонтаг стала настоящей публичной фигурой, что отразилось на характере ее письма и выборе предметов обсуждения («Почему мы в Косово?», 1999; «Глядя на чужую боль», 2003). Сонтаг также писала сценарии экспериментальных фильмов и руководила рядом театральных постановок. Она знаменита и своим последовательным культуртрегерством — благодаря ей американский читатель познакомился с творчеством Антонена Арто, Ролана Барта и Данилы Киша.

Sontag S. On Photography. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 52.

Sontag S. Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 122.

См.: *Sontag S. On Photography*, p. 106.

Ibid., p. 7.

См.: Does a Photograph of the Krupp Works Say Anything about the Krupp Works? Fritz J. Raddatz, 1978. — In: Conversations with Susan Sontag. Ed. L. Poague. Jackson: University Press of Mississippi, 1995, p. 96.

Sontag S. Regarding the Pain of Others, p. 123.

Можно встретить и такой перевод: «Разговор мертвых солдат».

Ibid., p. 125.

Ibid., p. 126.

См.: Ibid.

См.: *Sontag S. On Photography*, pp. 19–20, 111.

Does a Photograph of the Krupp Works Say Anything about the Krupp Works, p. 90.

Sontag S. Regarding the Pain of Others, p. 101.

Ibid., p. 102.

Ibid., pp. 102–103.

Sontag S. Simone Weil. — In: *The New York Review of Books*, 1963, № 1, p. 22.

Ibid.

Ibid.

Ibid.

См.: One Must Defend Seriousness: A Talk with Susan Sontag. Stefan Jonsson, 1988. — In: Conversations with Susan Sontag, p. 244.

Sontag S. Regarding the Pain of Others, p. 4.

См.: Ibid., pp. 42, 60.

Does a Photograph of the Krupp Works Say Anything about the Krupp Works, p. 90.

Conversations with Susan Sontag, p. xxvi.

См.: *Sontag S. On Photography*, pp. 18–19.

См.: *Sontag S. Regarding the Pain of Others*, p. 109.

An Interview with Susan Sontag. Geoffrey Movius, 1975. — In: Conversations with Susan Sontag, p. 55.

*

Впервые напечатано в: Отечественные записки, 2008, № 43 (4).

В качестве наиболее одиозного примера назову имя французского исследователя Робера Фориссона, так и не нашедшего «доказательств» существования газовых камер.

См.: *Didi-Huberman G. Images malgré tout. P.: Minuit, 2003, p. 120.*

Derrida J. Le cinéma et ses fantômes. — In: Cahiers du cinéma, Avril 2001, № 556, p. 81.

Ibid., p. 80.

Ibid., p. 81.

Ibid., p. 80.

Цит. по: *Felman Sh. and Laub D., M.D. Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York & London: Routledge, 1992, p. 223.*

На ум приходит Primo Levi и анализ его документальных сочинений, предпринятый Джорджо Агамбеном в книге «Что остается от Освенцима. Архив и свидетель» (1998). «...[М]ы, выжившие, — настаивает Леви, — не подлинные свидетели» (цит. по: Агамбен Дж. Свидетель (пер. с итал. Б. Дубина). — Синий диван, 2004, № 4, с. 197).

В английских титрах «bear witness to».

О внутренней связи философии Бланшо и его восприятия событий Холокоста см.: *Blanchot M. L'Entretien infini*. P.: Gallimard, 1969, p. 191 ff.

Так, по вопросам и отдельным репликам заметно, что режиссер отнюдь не симпатизирует полякам, жившим в поселках, расположенных поблизости от концентрационных лагерей. Вскрывая их подчас латентный антисемитизм, Ланцман, в свою очередь, как будто зациклен на этом. С другой стороны, он вовсе не скрывает от зрителя того обстоятельства, что нарушает обещание, данное им бывшим эсэсовцам: не показывать их на экране и не упоминать их имен.

См.: *Lyotard J.-F. Le différend. P.: Minuit, 1983.*

Слова Примо Леви приводятся по изданию: Агамбен Дж. Свидетель, с. 197.

*

Впервые напечатано в: Индекс/Досье на цензуру, 2005, № 22.

«Холокост» — слово не из вокабулярия Кофман (по крайней мере, нечасто в нем встречающееся). Следует заметить, что она — не единственная, избегающая употреблять это слово. О своем принципиальном нежелании писать о «Холокосте» заявляет и Джорджо Агамбен. См.: *Agamben G. Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Trans. D. Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999, pp. 28–31. (Русский перевод первой главы указанной книги, сделанный Борисом Дубиным, см. в журнале «Синий диван» (2004, № 4; страницы английского издания соответствуют русским 192–195).) Свое неупотребление этого слова применительно к событиям Второй мировой войны Агамбен мотивирует его исторической трансформацией в сторону антисемитизма: так, библейский «холокост» в основном значении «жертвоприношения» становится светским эвфемизмом для кровавой лондонской резни евреев в день коронации Ричарда I в 1189 году. «Шоа» — также название знаменитого документального фильма французского режиссера Клода Ланцмана (1985).

Цит. по: *Kofman S. Paroles suffoquées. P.: Galilée, 1987, p. 22.*

Ibid., p. 21.

Робер Антельм — участник французского движения Сопротивления. Был депортирован в Бухенвальд, затем в Гандерсхайм, на заключительном этапе войны оказался в Дахау. Из лагеря был вывезен благодаря вмешательству своих друзей Маргерит Дюрас, Диониса Масколо и Франсуа Миттерана. Подробности его биографии см., в частности, в статье: *Morin E. Homage to Robert Antelme.* — In: *Antelme R. The Human Race.* Trans. J. Haight and A. Mahler. Marlboro, Vt.: The Marlboro Press, 1992.

Kofman S. Op. cit., p. 44.

Ibid., p. 16.

Ibid., p. 46. Ср. с «фоновым шумом» — дыханием умирающего или его неразборчивой речью, — который слышался Primo Levi в поэзии Целана, а также с наблюдениями самого Леви над трехлетним Хубринеком из Освенцима, от которого осталось только одно никем не понятое слово, «матискло». См.: *Agamben G. Op. cit.*, pp. 36–38 (рус. пер.: Синий диван, с. 200–203).

Об интересе Мориса Бланшо к пассивному в языке см., например:
Dobie M. Translator's Introduction. — In: Kofman S. Smothered Words. Trans. M. Dobie. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1998, p. xiv.

Эти идеи Лиотара изложены в его известной книге «Распря» (Le différend. P.: Minuit, 1983). Здесь же звучит и один из самых авторитетных голосов в этом вопросе, а именно Теодора Адорно.

См.: *Blanchot M. L'Entretien infini*. P.: Gallimard, 1969, p. 191 ff.

Kofman S. Paroles suffoquées, p. 93.

Цит. по: Ibid., pp. 69–70.

Blanchot M. Op. cit., p. 195.

Kofman S. Op. cit., p. 36.

См.: *Nancy J.-L. La communauté désœuvrée*. P.: Christian Bourgois, 1986. В своей книге «Неописуемое сообщество» Бланшо открыто реагирует на первую главу сочинения Нанси, опубликованную самостоятельным эссе в журнале «Aléa» (1983, № 4). Слово «désœuvré(e)» («праздный», «неработающий», букв. — «не создающий работу», «непроизводящий»), в свою очередь, отсылает к творчеству Бланшо (см.: *Бланшо М. Неописуемое сообщество*. Пер. с фр. Ю. Стефанова. М.: МФФ, 1998).

Можно сказать и «точную», «верную», «надлежащую»; по-французски — «parole juste» (*Blanchot M. Op. cit.*, p. 198).

См.: *Kofman S. Op. cit.*, p. 79.

Цит. по: *Blanchot M.* Op. cit., p. 193.

Kofman S. Op. cit., p. 79. Сама книга Антельма, считает Кофман, является в философском отношении возвышенной как свидетельство Несоизмеримого — количества смертей, превосходящих всякую меру и всякое воображение (*ibid.*, p. 47). Несоизмеримое в противовес невообразимому (см. начало настоящих заметок) по-своему утверждает и Антельм: для него «невообразимое» — «самое удобное слово», поскольку оно «не разделяет» и «не ограничивает», а, напротив, создает ложную общность в связи с возможным пониманием События (*ibid.*, p. 45).

См.: *Blanchot M. Op. cit., p. 197.*

См. его книгу «Неописуемое сообщество».

См., например: *Levinas E. From the One to the Other: Transcendence and Time.* — In: *Idem. Entre Nous: On Thinking-of-the-Other.* Trans. M. B. Smith and B. Harshav. New York: Columbia University Press, 1998, p. 146.

Kofman S. Op. cit., p. 63.

См.: *Blanchot M. Op. cit., p. 199.*

О том, что, пытаясь говорить, бывшие заключенные лагерей начинали тут же задыхаться, пишет сам Антельм (ibid.).

Kofman S. Op. cit., p. 82.

Ibid.

Проблему свидетельства как структуры самой субъективности (см. исследование Дж. Агамбена) мы оставляем пока в стороне.

Celan P. Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1960. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1961, S. 15.

*

Впервые напечатано в: Индекс/Досье на цензуру, 2001, № 14.

Филиппов А. И. Дневник отчаяния и надежды. — Псков, 2000, № 12.

Выступление на конференции «Опыты сообщества» (Москва, РГГУ, май — июнь 2011 года).

Badiou A. Le siècle. P.: Seuil, 2005.

Ibid., p. 121.

У Делёза под дизъюнктивным синтезом понимается распределение расходящихся серий, или логика различия (см., например: *Делёз Ж. Логика смысла. Пер. с фр. Я. И. Свирского. Науч. ред. А. Б. Толстов. М.: «Раритет»; Екатеринбург: «Деловая книга», 1998, с. 67–74).*

Это очень модная тема сегодняшних общественных дискуссий, поскольку у нас собираются сделать армию наемной.

Ibid.

Ibid., pp. 123, 130.

Ibid., p. 124.

Цит. по: *Badiou A. The Century. Trans., with commentary and notes, A. Toscano. Cambridge: Polity Press, 2007, p. 85* (в оригинале — «À la mesure des nos coeurs fut tant d'absence consommée!» (*Badiou A. Le siècle, p. 125*)).

См.: *Badiou A. Le siècle*, p. 134.

Перс Сен-Жон. Избранное. Пер. с фр.; вступ. ст. П. Мореля. М.: «Русский путь», 1996, с. 52–53 (сохранена пунктуация издания).

Badiou A. Le siècle, pp. 126–128.

Lacoue-Labarthe Ph. La poésie comme expérience. P.: Christian Bourgois, 1986.

Целан П. Из книги «Роза никому». Пер. с нем. А. Глазовой:
<http://spintongues.vladivostok.com/celan13.htm>

Ср. с английским переводом Майкла Хамбургера, где последнее слово передается наречием «together» (в оригинале — «Mitsammen») (Poems of Paul Celan: A Bilingual German/English Edition. Revised and Expanded. Trans. M. Hamburger. New York: Persea Books, 2002, pp. 176–177).

Badiou A. Le siècle, p. 130.

Ibid.

Ibid., p. 132.

Ibid., p. 133.

Ibid., p. 135.

Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии:
<http://www.marxists.org/russkij/marx/1848/manifesto>

Ibid.

См.: *Lacoue-Labarthe Ph. Op. cit.*

Так это передано в русском переводе, в английском — «sorrowbuoys»; можно было бы сказать «скорбные бакены» (в оригинале — «Kummerbojen»). Морские образы возвращают читателя к обстоятельствам возвращения греческого войска домой.

В английском переводе здесь фигурирует еще один морской образ: «far out / into the un navigated» (в оригинале — «weit / ins Unbefahrne hinaus»).

Badiou A. Le siècle, p. 138.

Лаку-Лабарт Ф. Поэзия как опыт. Пер. с фр. Н. Мавлевич
(рукописный вариант).

Nancy J.-L. La communauté désœuvrée. P.: Christian Bourgois, 2004, p. 74.

Jameson F. Valences of the Dialectic. London & New York: Verso, 2009.

Ibid., p. 421.

См.: *Derrida J., Dufourmantelle A. De l'hospitalité.* P.: Calmann-Lévy, 1997.

*

Впервые напечатано в: Синий диван, 2010, № 14.

Вальтер Беньямин цит. по: Агамбен Дж. Скрытый подтекст тезисов Беньямина «О понятии истории» (из книги «Оставшееся время: Комментарий к „Посланию к Римлянам“») (пер. с итал. С. Козлова). — Новое литературное обозрение, 2000, № 46, с. 96; *Flusser V. Towards a Philosophy of Photography*. Trans. A. Mathews. London: Reaktion Books, 2000, pp. 14 ff., 51–52; *Барт Р. Риторика образа*. — В кн.: *Его же. Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: «Прогресс», 1989, с. 310.

См.: *Petrovsky H.* The Anonymous Community. — In: *Diogenes*, September 2009, № 222–223 (SAGE), pp. 51–59.

Фрейд З. Толкование сновидений. Ереван: «Камар», 1991 (Репринтное воспроизведение издания 1913 года), с. 374.

Nancy J.-L. L'Image: mimesis & methexis (эл. рукопись), р. 8.

См.: Фрейд З. Указ. соч., с. 47, 30.

Nancy J.-L. Ibid.

«Punctum в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)». *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. Пер. с фр., послесл. и комм. М. Рыклина. М.: «Ad Marginem», 1997, с. 45.

Baudrillard J. Les exilés du dialogue. — In: Culture of the Difference in Eurasia: Azerbaijan — Past and Present in the Dialogue of Civilizations. 13th International Conference. Baku, April 19–21, 2006. Appendix. Académie de la Latinité. Rio de Janeiro: Educam, 2006, p. 13.

«Translation is a *poietic* social practice that institutes a relation at the site of incommensurability». *Sakai N.* Dislocation in Translation. — Синий диван, 2005, № 7, с. 15.

Williams R. *Marxism and Literature.* Oxford & New York: Oxford University Press, 1977, p. 128 ff.

*

Впервые напечатано в сб.: Русская антропологическая школа. Труды.
Вып. 4 (ч. 1). М.: РГГУ, 2007.

Sosa M. Introduction to *The Problem of Verse Language*. — In: Tynianov Yu. *The Problem of Verse Language*. Ed. and trans. M. Sosa & B. Harvey. Ann Arbor: Ardis, 1981, p. 11.

Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. — В кн.: *Его же.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: «Советский писатель», 1965, с. 29.

Там же, с. 28.

Там же, с. 28–29.

См.: Там же, с. 27.

См.: Там же, с. 45.

Там же, с. 43.

Там же, с. 46.

Там же, с. 48.

Там же, с. 47.

Там же, с. 55.

См.: Там же, с. 57.

Там же, с. 61.

Там же, с. 28.

Там же, с. 36.

См.: Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида (Москва, февраль 1990 г.) (пер. с англ. Е. Петровской). — В кн.: Жак Деррида в Москве. Деконструкция путешествия. Сост., предисл., пер. и комм. М. Рыклина. М.: РИК «Культура», 1993, с. 153.

Nancy J.-L. L'Image: mimesis & methexis (эл. рукопись), р. 8.

См.: Nancy J.-L. L'Offrande sublime. — In: Du Sublime. Éd. J.-F. Courtine et al. P.: Belin, 1988, p. 67.

Nancy J.-L. L'Image: mimesis & methexis, p. 7.

Ibid., p. 8.

Фрейд З. Толкование сновидений. Ереван: «Камар», 1991 (Репринтное воспроизведение издания 1913 года), с. 47.

См.: Там же, с. 30.

См.: Там же, с. 71. В русском переводе говорится о «фантазии сновидения».

Nancy J.-L. L'Offrande sublime, p. 43.

Ibid.

Ibid., pp. 59, 63, 55.

Кант И. Критика способности суждения. Пер. с нем. СПб.: «Наука», 1995, с. 194.

Nancy J.-L. L'Offrande sublime, p. 61.

Ibid., p. 59.

См.: Ibid., p. 63.

См.: Ibid., p. 66.

Nancy J.-L. L'Image: mimesis & methexis p. 9.

Nancy J.-L. L'Offrande sublime, p. 68.

Тынянов Ю. Указ. соч., с. 47.

См.: Nancy J.-L. *L'Offrande sublime*, p. 69. У Канта читаем: «...именно [воображение] есть по принципу схематизма способности суждения (следовательно, в этом отношении подчиненное свободе) орудие разума и его идей...» (*Кант И. Указ. соч.*, с. 204).

*

Впервые напечатано в кн.: Мераб Константинович Мамардашвили.
Под ред. Н. В. Мотрошиловой. М.: «РОССПЭН», 2009.

Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997, с. 95.

Мамардашвили М. К. Сознание как философская проблема. — Вопросы философии, 1990, № 10, с. 3, 15–16.

Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Указ. соч., с. 69–70, 78, 210, 152.

Зинченко В. П., Мамардашвили М. К. Изучение высших психических функций и категория бессознательного. — Вопросы философии, 1991, № 10, с. 37.

Там же, с. 38.

Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Указ. соч., с. 55.

Там же, с. 38.

Там же, с. 56.

Зинченко В. П., Мамардашвили М. К. Указ. соч., с. 39.

См.: Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Указ. соч., с. 50–52.

См.: *Derrida J. Right of Inspection. Photographs by M.-F. Plissart. Trans. D. Wills. New York: The Monacelli Press, 1998 [р. XII (фр.)].* Ср. с высказыванием Мамардашвили об особенности философии: Сознание как философская проблема, с. 9.

Здесь разница подходов уже неустранима. Деррида показывает, что в анализируемой им серии представление о референте как о внешнем («оно там было» фотографии, если вспомнить определение Ролана Барта) уступает место иному отношению, при котором бесконечно отсроченной оказывается сама референция. В серии Плиссар это передается с помощью целой системы кадрирования (упоминавшееся ранее изображение в изображении). Впрочем, имеется в виду не столько подвешивание референции как таковой, сколько отсрочивание особой реальности — реальности *воспринимаемого* референта. То, что нам открывается благодаря «первичной сцене», — это так называемое «отношение без отношения», или присутствие Другого. «Химера, — пишет Деррида, — становится возможной» [р. XXXV (фр.)]. В другом тексте, посвященном фотографии (таких текстов у Деррида — всего два или три), он устанавливает тонкое различие между референцией и референтом. Если референт связан с уникальным событием прошлого, которое и запечатлено на фотографии, то референция — отсылка к референту, понимаемая как интенциональность, — предполагает «возвращение мертвых» в самой структуре образа, равно как и его феномена. Как таковое, уникальное время референта вписано в структуру снимка, располагаясь *прямо на* ней, и сущность фотографии — «оно там было» — предстает как призрачное возвращение другого, чьи частицы так или иначе становятся обнаружимыми во мне (см.: *Derrida J. Les morts de Roland Barthes. — In: Idem. Psyché. P.: Galilée, 1987, pp. 292–293.* («Призрачное — это сущность фотографии» [р. VI (фр.)].) Разбирая фотографию, Деррида находит лишь новый способ говорить о *différance*, не проявляя интереса к вещественной стороне изображения. Как мы увидим далее, Мамардашвили трактует символ *материалистически*, сближаясь в этом месте с трансцендентальным эмпиризмом. Впрочем, различия начинаются уже с интерпретации самих следов — как того, что стирается (у Деррида), и того, что становится самостоятельной материальной силой (у Мамардашвили).

Зинченко В. П., Мамардашвили М. К. Указ. соч., с. 38.

Калиниченко В. Язык и трансценденция (По материалам доклада, прочитанного на первых чтениях, посвященных М. К. Мамардашвили):
<http://anthropology.rinet.ru/old/6/klnch.htm>

См.: Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Указ. соч., с. 125.

Там же, с. 85.

Там же, с. 129.

Там же, с. 95.

Там же, с. 145, 102.

См.: *Мамардашвили М.* Превращенные формы (О необходимости иррациональных выражений). — В кн.: *Его же.* Как я понимаю философию. М.: «Прогресс», «Культура», 1992.

Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Указ. соч., с. 112.

Там же, с. 51.

Зинченко В. П., Мамардашвили М. К. Указ. соч., с. 39.

См., напр.: *Рикёр П.* Время и рассказ. Конфигурации в вымышленном рассказе. Том 2. М. — СПб.: «Университетская книга», 2000, с. 137.

Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. Пер. с фр. Е. Г. Соколова. СПб.: «Алетейя», 1999, с. 39.

Там же, с. 119.

Там же, с. 88.

Там же, с. 73.

Там же, с. 120.

Там же, с. 52.

Сущность понимается философом как «предельное и абсолютное различие» (там же, с. 67).

Подробнее см. нашу книгу «Антифотография» (М.: «Три квадрата», 2003).

Punctum — рана, порез, наносимый фотографией «чувствительный укол». Но это также и «случай, который на меня нацеливается» (*Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Пер. с фр., послесл. и комм. М. Рыклина. М.: «Ad Marginem», 1997, с. 45).*

Nancy J.-L. L'Image: mimesis & methexis (эл. рукопись), р. 8.

Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Указ. соч., с. 177.

*

Впервые напечатано в: Октябрь, 2011, № 11.

Мартынов В. Пестрые прутья Иакова. Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни. М.: МГИУ, 2009.

Там же, с. 106.

Там же, с. 109.

Там же.

Там же, с. 109–110.

Там же, с. 68.

Там же.

Там же, с. 93.

Там же, с. 102.

Там же, с. 122.

Там же, с. 119.

Там же, с. 137. Это пространство определяется как «бытие» (с. 138).

Об этом более подробно см. мою книгу «Теория образа» (М.: РГГУ, 2010).

См.: *Jameson F.* Reification and Utopia in Mass Culture. — In: *Idem.* Signatures of the Visible. New York & London: Routledge, 1990, p. 22.

*

Впервые напечатано в сб.: *Ex Cathedra: Современные методы изучения культуры*. Сост.: О. В. Гавришина, Ю. Г. Лидерман, М. С. Неклюдова, А. А. Олейников. М.: РГГУ, 2012.

Краус Р. Переизобретение средства (пер. с англ. А. Гараджи). — Синий диван, 2003, № 3, с. 112.

Там же, с. 111.

Там же.

Там же, с. 114.

Барт Р. Фотографическое сообщение. — В кн.: *Его же.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003, с. 379–380.

Барт Р. Риторика образа (пер. Г. К. Косикова). — В кн.: *Его же.* Избранные работы. Семиотика, поэтика. Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: «Прогресс», 1989, с. 310. *Derrida J., Stiegler B.* Échographies de la télévision. Entretiens filmés. P.: Galilée, 1997, гл. 8 («Призракографии»).

См.: *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — В кн.: *Его же.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Предисл., сост., пер. и прим. С. А. Ромашко. М.: «Медиум», 1996, с. 34.

Tupitsyn V. Ilya Kabakov: Tomatoes in Berdyansk. — In: Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, and The Moscow Archive of New Art. [Texts by] M. Tupitsyn, V. Tupitsyn. Museu Serralves, 2004, p. 166.

Кант И. Спор факультетов. — В кн.: *Его же.* Собрание сочинений в 8-ми тт. Под общ. ред. проф. А. В. Гулыги. Т. 7. М.: «Чоро», 1994, с. 101.

Кант И. Критика способности суждения. Пер. с нем. СПб.: «Наука», 1995, с. 194.

Там же, с. 178.

Lyotard J.-F. Le différend. P.: Minuit, 1983, p. 241. Так определяется способность суждения.

Ibid., p. 244.

Цит. по: *Lyotard J.-F.* Op. cit., p. 236.

Кант И. Спор факультетов, с. 101.

Derrida J. Le cinéma et ses fantômes. — In: Cahiers du cinéma, Avril 2001, № 556, p. 81.

Ibid.

301

Опубликованы в виде каталога издательством «Phaidon Press» в 2006 году.

См. мою книгу «Антифотография» (М.: «Три квадрата», 2003).

Mikhailov B. Unfinished Dissertation. Zurich; Berlin; New York: Scalo, 1998, p. 7.

См.: Ibid., p. 23.

Tupitsyn V. Op. cit., p. 177. Кабаков приравнивает михайловские затрапезные фотографии «советского положения вещей» к действию шрапнели.

Кракауэр З. Приложение: Орнамент массы (пер. с нем. Е. Земсковой). — Новое литературное обозрение, 2008, № 92 (цит. по: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/k6.html>).

Некоторые из фотографий делаются с вертолетов.

Цит. по: *Zimmer N. Pyongyang: A State of Exception.* — In: Andreas Gursky. Kunstmuseum Basel. Katalog. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007, SS. 85–86.

См.: Джеймисон Ф. Репрезентация глобализации (пер. с англ. А. Парамонова). — Синий диван, 2010, № 14, с. 15–27, а также более ранние работы, например: *Idem. Cognitive Mapping.* — In: *The Jameson Reader.* Ed. M. Hardt and K. Weeks. Oxford, UK; Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2000, pp. 277–287.

См. блестящий анализ этого типа знаков в кн.: *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки. Пер. с фр. Е. Г. Соколова. СПб.: «Алетейя», 1999. В отечественной традиции я бы сослалась на М. К. Мамардашвили и его исследование символа: *Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.

*

Впервые напечатано в: *Философский журнал*, 2009, № 1 (2).

Lyotard J.-F. Le différend. P.: Minuit, 1983, p. 236.

Кант И. Спор факультетов. — В кн.: *Его же.* Собр. соч. в 8-ми тт. Под общ. ред. проф. А. В. Гулыги. Т. 7. М.: «Чоро», 1994, с. 95.

Lyotard J.-F. Ibid. «Сдача» употребляется в значении правил карточной игры.

Кант И. Указ. соч., с. 101.

316

Там же.

Там же, с. 102.

318

Там же.

Кант И. Критика способности суждения. Пер. с нем. СПб.: «Наука», 1995, с. 194.

Там же, с. 196.

Там же, с. 194.

Там же, с. 209.

323

Там же.

Там же, с. 207.

Там же, с. 210.

Там же, с. 208; *Lyotard J.-F.* Op. cit., p. 239. Лиотар посвящает энтузиазму и отдельное одноименное исследование, которое выходит в свет через три года после публикации «Распри» (*Lyotard J.-F.* L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire. P.: Galilée, 1986).

Кант И. Критика способности суждения, с. 207.

Lyotard J.-F. Le différend, p. 240.

Кант И. Критика способности суждения, с. 194.

Там же, с. 184.

Там же, с. 185.

Там же, с. 213.

Кант И. Спор факультетов, с. 104.

Кант И. Критика способности суждения, с. 226.

Там же, с. 178; *Lyotard J.-F. Le différend*, p. 241.

Там же.

См.: *Lyotard J.-F.* Le différend, pp. 244–245.

См.: *Кант И.* Спор факультетов, с. 105.

Derrida J. Le cinéma et ses fantômes. — In: Cahiers du cinéma, Avril 2001, № 556, p. 80.

Ibid., p. 81.

Ibid.

*

Впервые напечатано в: *Философский журнал*, 2010, № 1 (4).

343

Название российско-французской конференции, проходившей в Государственном центре современного искусства в октябре 2008 года.

См.: *Бланио М.* Опыт-предел. — В кн.: Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Сост., пер., комм. С. Л. Фокина. СПб.: «Мифрил», 1994, с. 66–67.

Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. Пер. с фр. С. Б. Дубина. М.: «Прогресс-Традиция», 2001, с. 9–18.

Пожалуй, наиболее известный пример — это Василий Кандинский с его представлением об «идеальной плоскости» картины. Достаточно сказать, что такая плоскость никогда не совпадает с материальным полотном. Напротив, она как бы парит перед ним, являясь проекцией взгляда зрителя или его воображаемого. Здесь имеет место та полнота восприятия и та «непротиворечивость» изображения, которых зритель заведомо лишен при столкновении с самой живописной картиной.

Marion J.-L. De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. P.: Presses Universitaires de France, 2001, p. 91.

Ibid., p. 94.

Mondzain M.-J. Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain. P.: Seuil, 1996.

Ibid., p. 117.

Ibid., p. 119.

Ibid., p. 230.

Мондзен употребляет понятие «символ» с оглядкой на патриарха Никифора и его интерпретацию иконы (ibid).

См.: *Lyotard J.-F. Le différend*. P.: Minit, 1983, гл. «Исторический знак».

См. *Паперный В.* Культура Два. М.: «Новое литературное обозрение», 2006 (2-е изд., испр., доп.), гл. I.

Lyotard J.-F. Op. cit., p. 244.

Баталов Э. Я. Социальная утопия и утопическое сознание в США. М.: «Наука», 1982, с. 22.

См.: Там же, с. 53–54.

См.: Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing (1964). — In: *Bloch E.* The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays. Trans. J. Zipes and F. Mecklenburg. London, England; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988, p. 2.

Ibid., p. 12.

Ibid., p. 11.

Эту общность-в-потреблении последовательно изучал Энди Уорхол.

Jameson F. Reification and Utopia in Mass Culture. — In: *Idem.* Signatures of the Visible. New York & London: Routledge, 1990, p. 14.

См.: Ibid., p. 11.

Джеймисон приводит пример звучащей повсюду поп-музыки. Он утверждает, что мы никогда не слышим любимшие песни в этом жанре «в первый раз». Напротив, «страстная привязанность» к тому или иному шлягеру свидетельствует о том, что посредством повторения популярный мотив «незаметно становится частью экзистенциальной ткани самой нашей жизни, так что слышим мы самих себя, свои же предыдущие прослушивания». Ibid., p. 20.

Ibid., pp. 20–21.

Ibid., pp. 25–26. См. также: *Jameson F.* The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981, pp. 74–102.

Jameson F. Reification and Utopia in Mass Culture, p. 29.

Эту мысль, высказывает, в частности, Адорно. См.: Something's Missing, p. 3.

См. превосходный разбор опыта этого «потерянного поколения» в статье Джонатана Флэтли «Постсоветское как палимпсест: заметки о „Поколении „П““ Пелевина» (Синий диван, 2006, № 8, с. 68–85; пер. с англ. А. Гараджи).

Пелевин В. Амфир В. М.: «Эксмо», 2006, с. 272.

Там же, с. 50.

Расставание героя со своим советским детством, совпавшее с распадом СССР, описано не без оттенка ностальгии.

Пелевин В. Указ. соч., с. 345.

См.: Блох Э. Тюбингенское введение в философию. Пер. с нем. Т. Ю. Быстровой, С. Е. Вершинина, Д. И. Криушова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997.

См.: *Пелевин В.* Указ. соч., с. 346.

*

Впервые напечатано в сб.: Русская антропологическая школа. Труды.
Вып. 6. М.: РГГУ, 2009.

См.: *Беньямин В.* Краткая история фотографии. — В кн.: *Его же.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Предисл., сост., пер. и прим. С. А. Ромашко. М.: «Медиум», 1996, с. 68.

Краус Р. Переизобретение средства (пер. с англ. А. Гараджи). — Синий диван, 2003, № 3, с. 105–127.

Беньямин В. Указ. соч., с. 81.

381

Там же.

Там же, с. 77.

Там же, с. 74.

Там же, с. 78.

385

Там же.

Там же, с. 85.

Там же.

Там же.

Там же, с. 86–87.

Там же, с. 87.

Там же, с. 71.

Там же.

Перекличка с позднейшими размышлениями французского семиолога Ролана Барта кажется здесь несомненной. Вспомним хотя бы его слова о «новой пространственно-временной категории», создаваемой фотографией, не говоря уже о сложных рассуждениях о времени в книге «Camera lucida» (Барт Р. Риторика образа (пер. Г. К. Косикова). — В кн.: *Его же. Избранные работы. Семиотика, поэтика*. Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: «Прогресс», 1989, с. 310).

Беньямин В. Указ. соч., с. 87.

Там же, с. 81.

Там же, с. 83.

Это слово появится в эссе 1936 года. См.: *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — В кн.: *Его же.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости, с. 34.

При этом Барт имел в виду способы смягчения воздействия фото на зрителя, иначе говоря, процесс «окультуривания» фотографии, при котором она полностью лишается своих сущностных черт, связанных с тревожным возвращением времени. Заметим, что первый из таких способов «образумить» фотографию — это превращение ее в искусство. См.: *Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Пер. с фр., послесл. и комм. М. Рыклина. М.: «Ad Marginem», 1997, с. 173 и след.*

Краус Р. Указ. соч., с. 112.

400

Там же.

401

Там же, с. 125.

*

Впервые напечатано в: Критическая масса, 2005, № 2.

См.: «Левое — это жертвенное». Борис Михайлов, Дмитрий Виленский и Давид Рифф о «левом» в современном искусстве. — Там же: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/mih10.html>

Чувство, вызванное у зрителей-народов зрелищем Великой французской революции.

У Канта речь идет об идеях, например гражданского общества или морали.

Серия «Лурики».

*

Впервые напечатано в сб.: Право на имя. Биография как парадигма исторического процесса. Вторые чтения памяти Вениамина Иофе. Санкт-Петербург, 16–18 апреля 2004. СПб.: НИЦ «Мемориал», 2005.

*

Впервые напечатано в: Космополис, зима 2004/2005, № 4 (10).

Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — В кн.: *Его же.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Предисл., сост., пер. и прим. С. А. Ромашко. М.: «Медиум», 1996, с. 61.

*

Выступление на международной конференции журнала «НЛО» «Советский опыт и формирование нового интеллектуального канона» (XII Банные чтения, Москва, апрель 2004 года).

См. мою статью «Соцреализм: высокое низкое искусство»
(Художественный журнал, 2002, № 43/44).

Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. Пер. с англ. А. Олейникова, И. Борисовой, Е. Ляминой, М. Неклюдовой, Н. Сосны. М.: Изд-во «Европа», 2007.

См.: *Беньямин В.* О понятии истории (пер. с нем. и комм. С. Ромашко). — Новое литературное обозрение, 2000, № 46; *Агамбен Дж.* Скрытый подтекст тезисов Беньямина «О понятии истории» (из книги «Оставшееся время: Комментарий к „Посланию к римлянам“») (пер. с ит. С. Козлова). — Там же.

Sartre J.-P. Préface. — In: *Sarraute N.* Portrait d'un inconnu. P.: Gallimard, 1956, pp. 10–11.

*

Впервые напечатано в: Критическая масса, 2004, № 1.

Пелевин В. О. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения. М.: «Эксмо», 2003.

*

Впервые напечатано в: Искусство кино, 2003, № 8.

*

Впервые напечатано в: Художественный журнал, 2002, № 43/44.

Постулируя «верное» изображение реальности, соцреализм не сообщает, каким именно, в том числе и в чисто формальном отношении, должен быть конечный результат.

Андреева Е. Советское искусство 1930-х–1950-х годов: образы, темы, традиции. — Искусство, 1988, № 10, с. 66–67.

Бретон А. Почему от нас скрывают современную русскую живопись? (1952). — Искусство, 1990, № 5, с. 37.

Бобринская Е. Итальянский жанр и советская живопись 1930–1950-х годов. — Там же, с. 32.

Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: «Галарт», 1994, с. 187. От привычной типизации новый художественный образ будет отличаться «сверхреалистичностью». Примеров этому немало: от предписаний изображать вождя, Ленина в частности, как образ обобщенный (не просто вождь, но вождь победившей пролетарской революции, и эта победа накладывает свою особую печать на Ленина уже как бы задним числом) до отказа от услуг фотографии в деле новейшей монументальной пропаганды (там же, с. 177, 172). В обоих случаях творимый образ должен быть освобожден от всего случайного и в этом отношении недостоверного.

См. подробнее об этом: *Паперный В.* Культура Два. М.: «Новое литературное обозрение», 1996, с. 38.

Раппапорт А. Мифологический субстрат советского художественного воображения. — Искусство кино, 1990, № 6, с. 94.

Горький М. Советская литература. М.: «Гослитиздат», 1934, с. 20.

Таков, к примеру, Волго-Донской канал, своей горизонталью передающий «целостное впечатление воплотившегося мира». Таковы же и высотные дома, образующие вехи идеального города, который словно вмонтирован в реальный. Функциональность зданий снимается тем, что они наглядно воплощают будущее. Оно доступно обзору с высоких («эффектных») точек, откуда достраивается и завершается «несовершенный силуэт Москвы»: «Когда взойдешь на Ленинские горы, / Захватит дух от гордой высоты: / Во всей красе предстанет нашим взорам / Великий город сбывшейся мечты» (Яковлева Г. Советская архитектура послевоенного периода в эпическом ландшафте страны. — Искусство кино, 1990, № 6, с. 90).

См, например: *Дёготь Е.* Русское искусство XX века. М.: «Трилистник», 2000.

Цит. по: *Морозов А. И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: «Галарт», 1995, с. 128.

Шумов А. Подлинная история «Девушки с веслом». — Декоративное искусство СССР, 1989, № 5, с. 11.

Морозов А. И. Указ. соч., с. 76 и след.

См., например: *Голомшток И.* Соцреализм и изобразительное искусство. — В кн.: Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: «Академический проект», 2000.

Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом. Статьи. М.: «Знак», 1993.

Морозов А. И. Указ. соч., с. 128.

См.: Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов (1923):
<http://www.bibliotekar.ru/eyzenshteyn/8.htm>

Морозов А. И. Указ. соч., с. 138.

См.: *Bown M.C. Socialist Realist Painting*. New Haven & London: Yale University Press, 1998, p. 264 ff.

См., например: Ibid., р. 277. Ср. с отзывом современника: «Картина наполнена светом — светом апофеоза советского патриотизма» (цит. по: Русские художники от «А» до «Я». М.: «СЛОВО-АРТ», 1996, с. 101).

Николаева Е. В., Мямлин И. Г. Александр Иванович Лактионов. Л.: «Художник РСФСР», 1978, с. 76.

Там же, с. 73.

Bown M.C. Op. cit., p. 281.

См.: Николаева Е. В., Мямлин И. Г. Указ. соч., с. 76–80.

*

Впервые напечатано в сб.: Русская антропологическая школа. Труды.
Вып. 1. М.: РГГУ, 2004.

См. размышления на эту тему А. И. Морозова в его кн.: *Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов*. М.: «Галарт», 1995, с. 98 и след.

Удивительно, что в те годы фильм «У самого синего моря» проходил по рубрике «эмоционального» кино.

Кушников М. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: «Искусство», 1977, с. 141–142.

Риветт Ж. Новый лик целомудрия («Кайе дю синема», февраль 1953 г.). — Киноведческие записки, 2000, № 46, с. 311.

О фигуре ребенка в советском кино, и в частности у Барнета и Эйзенштейна, см. блестящее исследование Е. Я. Марголита (Киноведческие записки, 1993, № 17).

В качестве примера сошлемся на популярную компьютерную анимацию «Масяня».

*

Впервые напечатано в: Искусство кино, 2002, № 9.

Именно так ее интерпретирует один из журналистов Интернета.

*

Впервые напечатано в: Художественный журнал, 2005, № 57.

*

Текст подготовлен для каталога международной выставки «Невозможное сообщество» (Московский музей современного искусства, 8 сентября — 6 ноября 2011 года, куратор В. Мизиано). Перевод с французского.

«La communauté désœuvrée» (P.: Christian Bourgois, 1986), по-русски — «Неработающее сообщество». Другим возможным вариантом перевода названия является «Непроизводящее сообщество». Одноименное эссе, которым открывается книга, было впервые опубликовано в 4-м номере журнала «Aléa» за 1983 год.

«Сообщество», но также и «общность, единение, единство» (нем.).

Книга вышла в 1996 году, ее русский перевод — в 2004-м.

457

Имеется в виду латинская приставка, соответствующая русской «со-».

«Совместное (по)явление», «содействие, состязание», «совпадение»
(фр.).

Термин Ж.-Л. Нанси, означающий разом «деление (разъединение)» и «соучастие в чем-то, сопричастность чему-то».

La comparution (politique à venir). P.: Christian Bourgois, 1991 (avec Jean-Christophe Bailly).

Во французском языке для обозначения «удела» и «состояния» используется одно и то же слово «condition».

Русский перевод этой книги был опубликован в 2006 году.

Derrida J. Marx & Sons. P.: Galilée, Presses Universitaires de France, 2002.

Оригинальное название фильма — «Close Encounters of the Third Kind». В русском прокате он известен под именем «Близкие контакты третьей степени».