



Тьерри де Дюв

Именем искусства

К археологии современности

СЕРИЯ

ИССЛЕДОВАНИЯ

КУЛЬТУРЫ

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

С Е Р И Я
И С С Л Е Д О В А Н И Я
К У Л Ь Т У Р Ы

ИМЕНЕМ ИСКУССТВА

*К археологии
современности*

ТЪЕРРИ ДЕ ДЮВ

*Перевод с французского
АЛЕКСЕЯ ШЕСТАКОВА*



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2014

AU NOM
DE L'ART

*Pour une archéologie
de la modernité*

THIERRY DE DUVE

Les Éditions Minit
PARIS

УДК 130.2
ББК 71.0
Д25

Составитель серии
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ
Научный редактор
ИГОРЬ ЧУБАРОВ
Дизайн серии
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Де Дюв, Т.

Д25 Именем искусства. К археологии современности [Текст] / пер. с фр. Алексея Шестакова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 192 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1176-3 (в пер.).

Написанная в период осознания логического конца модернизма и — шире — модерна, то есть определяющего всю европейскую культурную историю Нового времени проекта Просвещения, книга Тьерри де Дюва является одной из немногих попыток дать философскую оценку коренным переменам, происшедшим в искусстве на протяжении XX века, и наметить координаты его возможного будущего. Матрицей для этого пересмотра понятия искусства становится кантовская теория эстетического суждения, а его активным элементом — реди-мейд, через оптику которого автор прочитывает Канта.

Книга адресована специалистам в области философии, истории искусства и культуры, а также студентам, изучающим эти дисциплины.

УДК 130.2
ББК 71.0

Перевод на русский язык французского издания: Thierry de Duve. Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité. Paris: Les Éditions Minuit, 1989.

На обложке — картина Марселя Дюшана «Велосипедное колесо» (Marcel Duchamp. Bicycle Wheel. 1951, after lost original of 1913). Фотография: The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

ISBN 978-5-7598-1176-3 (рус.)
ISBN 978-2-7073-1281-5 (фр.)

© Éditions Minuit S.A. 1989
© Перевод на рус. яз.,
оформление. Издательский дом
Высшей школы экономики, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО БЫЛО ИМЕНЕМ СОБСТВЕННЫМ.....	7
КАНТ ПО ДЮШАНУ И ПОСЛЕ ДЮШАНА.....	85
ПАРАДОКС	85
ПАРАДИГМА	98
ПАРАБОЛА	135
ДЕЛАЙ ЧТО УГОДНО	139

Памяти Мишеля Фуко

Искусство было именем собственным

Für uns ist aber Kunst das, was wir unter diesen Namen vorfinden. Etwas, das ist und gar nicht nach Gesetzen zu sein braucht, ein kompliziertes soziales Produkt¹.

Роберт Музиль

1.1. Представьте себе, что вы марсианский этнолог — или антрополог. Вы прилетаете с планеты Марс на Землю, о которой ничего не знаете, а потому не обладаете по отношению к ней никакими предубеждениями (кроме, быть может, того, что вы все видите глазами марсианина), и начинаете наблюдать за людьми, за их обычаями, обрядами и прежде всего мифами в надежде извлечь из этих наблюдений некую константу, которая сделает понятной для вас земное мышление и социальный порядок, это мышление поддерживающий. Очень скоро вы, наряду с прочим, замечаете, что почти во всех человеческих языках существует слово, смысл которого от вас ускользает и употребление которого людьми сильно варьируется, хотя во всех земных обществах оно, как вам кажется, соответствует некоей интеграционной или компенсаторной области деятельности, отличающейся от мифов и наук. Это слово — «искусство». Вы понимаете, что это слово обозначает некие вещи, и, повинувшись сначала вполне эмпирическому любопытству исследователя, принимаетесь регистрировать эти вещи.

При помощи информаторов, подобранных вами в максимально возможном числе и разносторонности, вы по истечении некоторого времени составляете до-

¹ Искусством является для нас то, что мы обнаруживаем под этим именем. Нечто такое, что, не подразумевая действия каких бы то ни было законов, является сложным социальным продуктом (нем.). — *Примеч. пер.*

статочный полный корпус, эмпирически характеризующийся следующим заголовком: все, что люди называют искусством². Составленный таким образом корпус кажется вам чрезвычайно разнородным: он включает в себя изображения, но не все изображения; звуковые феномены, но не все звуковые феномены; письменные или печатные тексты, но только некоторые; двумерные и трехмерные объекты, созданные по образцу самих людей, но и другие, не изображающие ничего узнаваемого; а также жесты, крики и речи, но только в том случае, если они совершены в определенных, исключительно разнообразных, условиях, — и т.д. Вы сортируете, сравниваете, оглядываете ваш корпус со всех сторон, пытаетесь выявить некие черты, которые в силу их регулярности и противоположности другим, соседним, чертам должны со все возрастающей четкостью очертить круг применения человеческого слова «искусство».

Задача кажется вам бесконечной, и вы не находите в себе достаточной выдержки, чтобы решать ее без опоры на какой-либо постулат, который считаете либо интуитивной уверенностью, либо методологической гипотезой: при наличии таковых сравнения становятся стоящими, а таксономическое предприятие — многообещающим. Возможно, вы обучались в функционалистской школе марсианского Малиновского, и тогда исходите из того, что искусство имеет собственную социальную функцию, не зависящую от многообразия его проявлений, — или что оно отвечает некоей фундаментальной потребности человека как такового, или что оно соответствует общему для всего вида инстинкту, входящему наряду с дру-

² «Предмет искусства есть, по определению, предмет, который признается таковым некоей группой». «Эстетическое исследование будет заключаться, по большей части, в простом накоплении предметов. Будем собирать все, включая и то, что не стоит никакого труда собрать...» (Mausse M. *Manuel d'éthnographie*. Paris: Payot, 1971. P. 89).

гими особенностями в «базовую личность» человека. В этом смысле вам кажется обоснованным спонтанное разграничение областей деятельности, согласно которому люди различают, к примеру, искусство, религию, мораль и науку. Возможно также, что вы принадлежите к структуралистской школе марсианского Леви-Строса, более влиятельной у вас на планете, и в этом случае стихийная таксономия людей тоже кажется вам оправданной, хотя и по другим причинам. Вы принимаете ее как эмпирический факт: люди, может быть, сами того не зная, сверяются с нею как с некими трансцендентальными условиями. Поэтому искусство для них с полным правом занимает самостоятельное место рядом, скажем, с магией и религией по одну сторону и наукой по другую. Считая, что «в этнологии, как и в лингвистике, не обобщение основывается на сравнении, а сравнение — на обобщении»³, вы постулируете некую универсальную структуру, бессознательную и предшествующую разнородному корпусу, объединяющему все, что люди называют искусством. Игра упорядоченных трансформаций, описание которой потребует длительного времени, но комбинации в которой априори ограничены, возможно, объяснит однажды глубинный изоморфизм, обнаруживаемый вами за многообразием практик, но сейчас кажущийся вам тем более бедным содержательно, чем более он универсален формально. Будучи чем-то средним между магической практикой и научным знанием, художественная деятельность присваивает вещам вместе с именем символическую власть — либо власть сплочения, либо власть разъединения человеческих обществ.

И вы приходите к выводу, что эти символы, которыми люди обмениваются под видом искусства, вы-

³ Lévi-Strauss C. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958. P. 28 (цит. по: *Леви-Строс К. Структурная антропология* / пер. под ред. Вяч.Вс. Иванова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 31).

полняют — как минимум, для людей, возможно, даже не подозревающих об этом, и как максимум, для вас, знающего исключительно об этом, — неопровержимую функцию указания одной из пороговых зон, где люди освобождаются от своих природных условий и где их мир приобретает значение. Также вы заключаете, что имя искусства, имманентный смысл которого от вас неизменно ускользает, вследствие своей сверхопределенности будучи неопределенным, имеет единственную постоянную особенность: оно означает, что смысл возможен. Слово «искусство» является в этой игре символических обменов не чем иным, как пустой ячейкой, которая допускает эти обмены⁴.

1.2. И это, несомненно, все, что вы, внеземной этнолог, сможете сказать об искусстве с точки зрения его человеческой природы. Вне этой символической функции, которую искусство обнаруживает, придавая людям дополнительную силу, то, что люди называют искусством, теряет свое единство и распадается на многие

⁴ За недостатком места ограничимся указанием на отправную точку эстетической концепции Леви-Строса — теории *плавающего означающего* (изложенную во «Введении в исследование Марселя Мосса»), объясняющую появление символического вообще — как условия не только искусства, но и мифа и науки. Без этого условия и его структурного объяснения проводимые Леви-Стросом (например, в посвященной искусству главе «Структурной антропологии») сравнения художественных продуктов, подобных друг другу, но происходящих из разделенных во времени и пространстве популяций, не были бы даже допустимыми, если только не прибегнуть к диффузионистскому объяснению. Также можно представить себе, что наш антрополог, прилетевший с Марса и, в противоположность Леви-Стросу, задавший вопрос о том, в чем состоит единство крайне разнородных художественных продуктов, происходящих из одного общества, от которого отделен во времени и пространстве он сам, придет к той же самой гипотезе, но, так сказать, вниз головой. Рефлексивная единичность искусства, этой символики по отношению к символике, покажется ему даже более вопиющей.

искусства, бесчисленные стили и мотивы. Но вы, вероятно, заметили в ходе своего исследования, что вещи, называемые людьми искусством, сильно разнятся по возрасту; что некоторые из них являются предметом заботливого сохранения; что они передаются от поколения к поколению и одновременно к ним прибавляются новые вещи, тогда как часть старых время от времени бракуется или же предается забвению. И вам, возможно, пришло в голову изучить синхронический срез вашего корпуса как результат длительного диахронического накопления, историю которого вы взялись написать. Тогда, не покидая своей обсерватории, вы вносите в свою позицию антрополога оттенок гуманизма и становитесь историком искусства.

Стоя одной ногой во времени, другой — над временем, вы видите, как порог природа/культура повторяется и возобновляется в каждом оставленном человеком на земле напоминании о себе — в документе или в монументе. С помощью необходимой документации вы проходите человеческий путь вторично и вдыхаете жизнь в монументальный корпус всего того, что люди называли искусством на протяжении своей истории и по сей день продолжают хранить под этим именем. Ваш корпус является данностью, как только вами избрана точка зрения, и вы останавливаетесь на определенной точке зрения, как только становится данностью ваш корпус. Искусство — ваша область, ваша специальность, ваша глава во всеобщей истории. Так или иначе, ограничиваете вы свою точку зрения тематически или нет, искусство является автономным, самопровозглашенным основанием вашего корпуса, своего рода субстанцией или сущностью, ноуменальным инвариантом, эволюцию или закат которого, флуктуации, не более чем феноменальные вариации которого вы и будете описывать. Возможно, вы задаетесь вопросом об этом номене, который заставляет искусство быть искусством, возможно, вы рассчитываете на то, что свет на него прольет ваше историческое исследо-

вание, но вы уже, с самого начала, постулируете его самотождественность, понимая, что история, теряющаяся в поиске истоков, бессильна связать эволюцию искусства с той длительной темнотой, которая, должно быть, предшествовала его возникновению, и передавая *Kunstwissenschaft*⁵ эстафету от *Kunstgeschichte*⁶. Возможно, вы надеетесь обрести эту идентичность, сущность и первоначало искусства, в идеале античной Греции, и ваша дисциплина удаляется вглубь времен ради того, чтобы воссоздать вневременность. Возможно, вы, наоборот, проецируете эту идентичность в будущее, и в этом случае собираемые вашей дисциплиной факты упорядочиваются эсхатологически. Или же, наконец, вам позволяет *узреть* историю органический цикл смены поколений или механическое движение маятника. Так или иначе, вы выдвигаете гипотезу о форме времени, а может быть, и целый ряд гипотез о бытии искусства. В обоих случаях ваша гипотеза не поддается подтверждению — она или растворяется в поиске истоков, или замирает в перспективе завершенной истории.

Не обладая склонностью ни к метафизике, ни к спекуляции, вы, вполне возможно, предпочитаете абстрактной истории бытия монографию, конкретную историю объектов. Вы ведете научное исследование, подобно натуралисту. Но вы — историк искусства, а не вещей. Вы не можете запретить себе видеть в каждой своей вещи некую интенцию и замечать, как интенции подвергаются перегруппировке согласно географическим и хронологическим силовым линиям. И если вы вспомните, что были функционалистом, то скажете, что эти силовые линии складываются в общий проект, *Kunstwollen*⁷, везде и всегда различную в своих прояв-

⁵ Искусствознание (нем.). — Примеч. пер.

⁶ История искусства (нем.). — Примеч. пер.

⁷ Художественная воля (нем.). — Примеч. пер.

лениях, но везде и всегда неизменную в стремлении к своей цели. В зависимости от того, к чему подталкивает вас ваша склонность — к различию или же постоянству, — вы пишете «Жизнь форм» или «Голоса безмолвия»⁸, биоморфность в движении или психологию метаморфозы. Но никогда не историю искусства, ибо как таковое искусство не имеет истории. Конечно, от вас не укрылось то, что представления людей об искусстве менялись вместе с вещами и формами, однако если вы ищете в их смене прежде всего эволюцию идеи, то ваша дисциплина вливается в *Geistgeschichte*⁹, и искусство, оказываясь одной из исторических фигур духа, утрачивает свою конкретную специфичность. Если же вы, наоборот, сосредоточены на конкретном, если вы не видите ничего кроме формы и ее вариаций и отвергаете всякие спекулятивные искушения, в таком случае ваша дисциплина смыкается со *Stilgeschichte*¹⁰, пусть и удерживая под именем стиля понятие искусства. И здесь опять-таки за множественностью разыскивается единичное. Ведь если история создает периодизацию стилей, то и стиль создает периодизацию истории. И если вы вспомните, что были структуралистом, вам непременно захочется подчинить временную эволюцию стилей упорядоченной игре нескольких формальных критериев, объединенных в пары по образцу оппозиций живописного и линейного, открытого и закрытого и т.п., — этих подлинных отличительных черт стиля вообще.

История искусства, чаще всего и впрямь являющаяся историей стилей, всякий раз постулирует, а то и просто-напросто принимает за аксиому, непрерывность своей субстанции, неизменность своего поня-

⁸ Имеются в виду обзорающие историю искусства книги Анри Фосийона и Андре Мальро. — *Примеч. пер.*

⁹ История духа (нем.). — *Примеч. пер.*

¹⁰ История стиля (нем.). — *Примеч. пер.*

тия, постоянство своего основания и единство своих границ. Вы — историк искусства, и поэтому, пусть вы и не знаете, что такое искусство, его история для вас может быть исключительно накопительной. Вопреки изменениям, даже революциям, которые происходили в искусстве, история стилей, накопленная в массе вещей, которые люди на протяжении веков называли этим именем, кажется вам своеобразным достоянием. Искусство, говорите вы, принадлежит человечеству: вот почему ваша дисциплина — гуманистическая. Искусство состоит из объектов, но также и из отношений между этими объектами — из связей влияния и преемственности, в которых история находит свое причинное связующее, из прекращающихся влияний и новых начинаний, в которых искусство возвращается к своему бытию, новое и девственное, как в первый день творения. Посетив землю в качестве внеземного антрополога, вы эмпирически определили искусство как совокупность всего того, что люди называют искусством. Сейчас, уже как историк-гуманист, вы определяете этот корпус исторически: это достояние. Его очевидная разнородность меркнет перед его последовательным накоплением, и накопление это основывается на том, что называемая искусством сущность сохраняется постоянной во всех сменяющих друг друга его воплощениях¹¹.

¹¹ Это несколько бесцеремонное обозрение мотивировок истории искусства, прежде всего немецкой, базируется на ряде хорошо известных теорий, придавших дисциплине ее нынешнее направление; их достаточно перечислить: это Винкельман в том, что касается укоренения истории искусства в греческом идеале; это Ригль в том, что касается *Kunstwollen*; это Вельфлин в том, что касается отличительных черт стилей; это Ригль и Макс Дворжак соответственно в том, что касается истории искусства как *Stilgeschichte* и *Geistgeschichte*; и наконец, это Панофский в том, что касается различия документа и монумента и «истории искусства как гуманистической дисциплины». Историкам искусства не свойственно неведение по поводу имплицитного постулата их науки.

Напротив, нет ни одного крупного ученого в этой области, который не занимался бы этой проблемой в теоретическом плане. Но нет и ни одного такого, который «разрешил» бы ее, ибо тем самым он вышел бы за пределы, устанавливаемые его собственной дисциплиной. Некоторые ученые, например Лионелло Вентури и Жермен Базен, сумели придать ей исторический, рефлексивный или, как Джордж Кьюблер, радикально эпистемологический характер. Но это происходило, так сказать, в обход проблемы: либо история удваивалась «историей истории», либо поднималась неисторическая по своей сути проблема формы истории искусства как таковой. Значительно реже проблема поднималась прямо, на первых страницах теоретико-методологического исследования. Именно такой пример дает, в частности, Ганс Зедльмайр, упорядочивающий задачи истории искусства в ряду, который начинается с постулируемого, но не познаваемого бытия произведения искусства и после долгого пути по исторической науке приходит к факторам или силам, призванным обосновать это бытие в его универсальности (см.: Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxióma, 2000. С. 7). Но если это редкий и рискованный подход в теоретическом исследовании, то, напротив, он является почти что правилом в популяризаторских сочинениях: прежде чем развернуть перед читателем масштабную историческую фреску, красной нитью в которой проходит вневременное и универсальное понятие искусства, их авторы оговариваются, пусть и чисто риторически, о том, что это понятие фиктивно. Так, например, Э. Гомбрих предвещает свою «Историю искусства» следующими словами: «Прежде всего скажем со всей определенностью: “Искусство” как таковое не существует». И следом добавляет: «Существуют только художники» (*Gombrich E.H. Histoire de l'art. Paris: Flammarion, 1982. P. 4*). Но Гомбрих — не Вазари, и то, что он предлагает, — не история художников, а самая настоящая история «Искусства». Еще более симптоматичен для нас случай Х.У. Дженсона, открывающего свою «Историю искусства» воспроизведенной на фронтисписе «Головой быка» Пикассо, которая, как известно, представляет собой «наполовину реди-мейд», сделанный из седла и велосипедного руля. Текст под репродукцией начинается такими словами: «Почему это произведение относится к искусству? Этот вопрос поднимался часто...» — причем на него, если оставить в стороне все педагогические рассуждения, «История искусства» Дженсона отвечает не в большей степени, чем любая другая (*Janson H. W. Histoire de l'art. Paris: Cercle d'Art, 1978. P. 9*).

1.3. Теперь, возможно, уже философское любопытство побуждает вас задаться вопросом об этой сущности. Возможно, вы испытываете потребность придать слову «искусство» онтологический статус, который служил бы его определением раз и навсегда. Тогда вы становитесь философом или даже логиком, так как со времен Аристотеля и Фомы Аквинского именно логика является царственным путем онтологии, и обращаетесь, прежде всего, к эмпирическому определению вашего корпуса: искусство есть все то, что люди называют искусством¹². То, что это определение, или псевдоопределение, ходит по кругу, несколько вас не смутит, так как вы без промедления можете сделать из него вывод о том, что искусство есть имя, общий предикат для всех называемых искусством вещей, понятие, объем и толкование которого и следует теперь определить. Ваш корпус, при условии его полноты, предоставляет вам объем понятия искусства и позволяет провести анализ класса художественных вещей на уровне подклассов — местных понятий, которые суммирует понятие искусства. Таким образом, вы различаете подкласс живописных вещей и понятие живописи, подкласс музыкальных вещей и понятие

¹² Так поступает Ричард Уоллхейм: «What is art? Art is the sum of totality of works of art» («Что такое искусство? Искусство — это сумма всех произведений искусства» [*Примеч. пер.*] — Wollheim R. *Art and its Objects*. New York: Harper & Row, 1968. P. 1). Понятно, что онтологические вопросы в отношении искусства могут исходить и из других предпосылок и не обязательно должны ставиться в рамках логики. Так, знаменитый текст Хайдеггера «Исток произведения искусства» весьма непринужденно раздвигает и подрывает это концептуальное обрамление. Но несомненно, что, стремясь опереться на (отраслевую) онтологию, теория искусства чаще всего склонна делать это в рамках различения онтологии и эпистемологии, принятого в аналитической философии, которая отдает онтологии приоритет. Вопрос «При каких условиях нечто является искусством?» по праву предшествует вопросу «При каких условиях возможно познание искусства?».

музыки, подкласс литературных вещей и понятие литературы — и т.д. Остается определить, в качестве толкования, при каких необходимых и достаточных условиях некая вещь может быть названа живописной вещью, музыкальной вещью или литературной вещью. Иными словами, необходимо описать особенности, общие для всех вещей, называемых искусством (или живописью, или музыкой, или литературой), и в то же время отсутствующие во всех вещах, не называемых искусством (или живописью, или музыкой, или литературой). Задача труднейшая, необозримая и наверняка неразрешимая. Ибо даже если предположить, что, скажем, наличие красочного пигмента на некоей основе позволяет идентифицировать представителей класса живописных вещей, это наличие никак не разграничивает картины как произведения искусства и все окрашенные предметы, не претендующие на звание искусства. Поэтому вам придется также отыскать критерий, общий для всех подклассов, которые составляют класс художественных вещей, и отличающий всякое искусство от неискусства.

Ваша задача становится все труднее, но вы не сдаётесь: вы отвергаете теорию исключения, принимающую в качестве единственного критерия несовместимость рассматриваемых понятий, и склоняетесь к теории включения, соглашающейся с их соединением. Однако вы рискуете вернуться ко все тому же абсурду: по своему онтологическому статусу произведение искусства — либо пустая совокупность, либо совокупность бесконечная; либо ничто — не искусство, либо все может быть искусством. Тогда, поскольку находчивость логиков безгранична, вы переноситесь с уровня вещей на уровень теорий и выясняете, что общего между теориями, например, Аристотеля, для которого искусство есть подражание, Коллингвуда, согласно которому искусство есть выражение, Толстого, который утверждает, что искусство есть передача чувств, — и, проводя сравнение за сравнением, пы-

таетесь составить теорию теорий. Так как на этой ступени сохраняется тот же риск, что и на предыдущей, и вдобавок появляется риск бесконечной регрессии к метатеориям, вы, возможно, выберете стратегию контрпримеров, отыскиваемых или конструируемых для поочередного опровержения всех существующих теорий искусства, — и проверите эту стратегию во всех «возможных мирах».

После чего, испробовав, может быть, все средства, но не потеряв изобретательности, вы приходите, надо полагать, к одному из следующих заключений: что онтологический статус произведений искусства есть, как и в случае с играми, не более чем семейное сходство; что всякая попытка определить искусство непременно приводит либо к солипсизму, либо к тавтологии; что понятие искусства неопределимо; что открытость и неопределенность понятия годятся для того, чтобы все же определить это понятие; или, наконец, с опорой на теорию перформативных речевых актов или на институциональную теорию, — что кругообразность эмпирического определения «искусство есть все то, что называется искусством» вовсе не является софизмом, но выступает онтологической особенностью произведений искусства. И тем самым вы, возможно сами того не ведая, подливаете своей научной воды на идеологическую мельницу, которая с давних пор приводит в движение дискурс историков искусства, а вместе с ним и общественное мнение: искусство есть самостоятельное дело, оно обосновывает себя само, именует себя само и находит свое оправдание в самом себе¹³.

¹³ Я имею в виду, вперемежку, различные теории искусства, возникшие в среде аналитической философии, — эссенциалистские (Де Витт Паркер, Дюкасс) или неоэссенциалистские (Бердсли, Мандельбаум), скептицистские и витгенштейнианские (Вейтц, Кенник, Зифф), конвенционалистские или «аскриптивные» (Данто, Бинкли) или, наконец, институциональные (Дикки).

1.4. Обогатившись сведениями, приобретенными в ходе этого странствия через этнологию, историю искусства или стилей и логическую онтологию, вы наконец окунаетесь в свой корпус, чтобы извлечь из него модель, воплощенное подтверждение вашей теории, ее парадигму. И вынимаете оттуда писсуар — ну да, писсуар. Этот писсуар переименован в «Фонтан», подписан Р. Маттом, хотя известно, что его реальным автором является признанный художник по имени Марсель Дюшан, и благоговейно хранится в музее под именем произведения искусства, как предмет достояния. Причем его смысл, как кажется, сводится к символизации самой этой символической ценности, которую слово «искусство» придает предметам обмена, будь то языковой, экономической, ритуальный или тратовый обмен. Писсуар Дюшана выявляет магическую власть слова «искусство» куда лучше любого другого предмета достояния; он куда лучше всякого другого произведения свидетельствует о почти нахальной свободе по отношению к истории стилей, которая позволяет ему итожить и увенчивать эту историю, ничем, судя по всему, не будучи ей обязанным; а главное, он куда точнее других иллюстрирует неопределимость, открытость и незавершенность понятия искусства — или его солипсическую самозащиту вкупе с причастностью к универсальной тавтологии. К тому же он является эмблемой теории искусства как перформативного учреждения. В самом деле, он принимает — или развенчивает — все теории искусства, поскольку для всех них является контрпримером и пересекает все «возможные миры» как некая абсолютно автономная монада. Этот писсуар не имеет ничего общего ни с одной из бесчисленных вещей, носящих звание искусства, если не считать того, что, как и они, он тоже зовется искусством. И ничто не отличает его от всякого писсуара, неискусства, за исключением, опять-таки, звания искусства. Короче говоря, он позволяет выдвинуть неопровержимое доказательство

автономии искусства в блистательной форме номиналистской онтологии.

Если, когда вы дошли до этой ступени, ироничность и язвительность этого писсуара — реди-мейда, отсутствие свободы в этой обнесенной тавтологической стеной автономии, смехотворность или безвкусие предмета искусства, который превращает неизвестно что в парадигматическую модель универсального, ужас при виде стилистического достояния, коллекция которого завершается столь вульгарной вещью, — если все это еще не заронило в вас подозрение по поводу адекватности вашей теории, то, несомненно, потому, что вы прилетели с планеты Марс. Или же, прикрываясь научной объективностью, вы демонстрируете напускную непринужденность марсианского наблюдателя, тогда как на самом деле вы либо слепой идеалист, либо закоренелый циник. Если же, наоборот, вы чувствуете себя задетым иронией реди-мейда, если его язвительность пошатнула-таки ваш марсианский этноцентризм, самоуверенность историка искусства или веру в логическую рациональность, это значит, что автономия искусства уже не вызывает у вас доверия, тем более что в свете упомянутого подозрения она предстает как обыкновенный самообман, а в свете упомянутого ужаса — как экспроприация чего-то по праву вашего. Ведь, в конце концов, дело касается нашей культуры, а не абстрактного порога природа/культура, нашей истории, а не истории некой сущности, нашей речевой перформативности, а не просто некоего определения, определяющего само себя. Бесстрашие наблюдателя, отстраненность этнолога, высокомерие историка, нейтральность логика неуместны, когда под вопросом смысл искусства и когда ваше заключение его обнаруживает. Все нужно начать сначала.

2.1. Вы — не марсианин, вы землянин, и уже не внеземной этнолог, а социолог, вовлеченный в процесс.

Иначе говоря, вы — некто стремящийся к научности, в общем — наблюдатель, но наблюдатель, являющийся составной частью наблюдаемого явления, в данном случае — своего собственного общества, причем вы знаете и желаете этого, а следовательно, учитываете это на теоретическом уровне. Кроме и вследствие этого, вы — наблюдатель, которого мучает эта сознательность и гложет — нет, не сомнение, — но методическое подозрение. Другими словами, вы — современник: отвергнув различные формы внеположности, составлявшие уверенность — или веру — этнолога, историка искусства или логика, вы отвергли и всякую вневременность, экстемпоральность. Вы уже не можете сказать: искусство есть все то, что называют искусством люди. И даже: искусство есть все то, что люди называли искусством в прошлом и продолжают называть по сей день. Теперь вы должны говорить и говорить, что искусство — это все, что мы называем искусством. То, что прежде казалось вам беспристрастно, безучастно собираемым корпусом, с вашей нынешней точки зрения должно быть предметом некоего консенсуса. Однако этот консенсус заведомо проблематичен, пусть и только потому, что вы подразумеваете его и считаете необходимым. Вы не можете и не хотите забывать о том, что, вопреки своей социальной значимости, консенсус в искусстве, так же как и в других областях общественной жизни, всегда сохраняет некоторую долю нереальности и расплывчатости; о том, что он всегда является не более чем статистическим перечнем мнений, сосредоточенных в окрестности нормы, но показательных главным образом в своем многообразии; о том, что он сомнителен, даже будучи подавляющим, так как вследствие неравного распределения культурного капитала всякий референдум об искусстве склонен превращаться в цензовое голосование. Для вас, вовлеченного социолога, понятие консенсуса является крайним средством за неимением лучшего, неудовлетворительной из-за своей непрозрачности гипотезой,

которую необходимо демистифицировать. Вывод о социальном согласии всегда требует факторного анализа, который объяснит все кажущиеся очевидности и покажет, что течения сближающихся мнений на самом деле конкурируют — в обоих смыслах этого слова¹⁴ — в рамках слияния множества групповых логик, подчиняющих себе социальных агентов и, как кажется, лишаящих их власти реального решения. Так как вы — социолог, и так как социология считает себя наукой, вы можете описывать художественный консенсус не иначе, нежели как поле сил, равнодействующие которых являются одновременно случайными в своем детальном составе и определяющими в своей совокупности. И так как вы — вовлеченный, вы не можете решиться на это механистичное видение. Оно обратило бы в ничто не только ваше самоощущение свободного арбитра, но и смысл, придаваемый вами своей научной практике, которая сама по себе является неким социальным ангажементом. Но точно так же вы не согласны превращать *мы*, называющих искусством все то, что мы называем искусством, в большого коллективного субъекта, осуществляющего проект, даже если этот проект должен оставаться неосознаваемым, подобно «незримой руке» Адама Смита. К тому же консенсус для вас бесконечно таинственнее, парадоксальнее и непостижимее, чем, с одной стороны, социальная инерция и, с другой стороны, социальные конфликты. И вы скажете, что консенсус — это совокупный результат варьирующегося числа социальных поведений, не повинующихся ни индивидуальным и субъективным намерениям, ни объективным классовым интересам. Вы скажете, что консенсус реализуется тогда, когда на короткий или длительный промежуток времени соединяется некоторое количество габитусов, которые на

¹⁴ Два значения глагола *concourir*, которые имеет в виду Тьерри де Дюв, — содействовать и соперничать. — *Примеч. пер.*

первый взгляд относятся к телеологии, но в действительности являются социальными диспозициями для транс-индивидуальных, чаще всего неререфлексивных, хотя и интенциональных, практик, объективно оркеструемых в данном поле. Так и происходит с консенсусом в эстетической области, согласно которому мы называем искусством то, что мы называем искусством¹⁵.

2.2. Сказав это, вы перестанете быть социологом. Ибо социология имеет свои границы, которые она знает и в которые она только что уткнулась. Изучаемая ею

¹⁵ Позицию *вовлеченного социолога*, который знает, что является частью наблюдаемого им общества и учитывает связанные с этим методологические и эпистемологические трудности, лучше, чем кто-либо другой, иллюстрирует Пьер Бурдьё. Начиная с «Любви к искусству» (*L'amour de l'art*. Paris: Minuit, 1966), и в частности, в «Различении» (*La distinction*. Paris: Minuit, 1979) он проводит линию предельной подозрительности в отношении эстетического консенсуса. Затем, в «Наброске теории практики» и в «Практическом смысле», Бурдьё критикует объективистские предубеждения структурной антропологии, проповедует *праксеологическое* познание социального мира и вводит понятие *габитусов* как «систем устойчивых и поддающихся переносу *диспозиций*, структурированных структур, предрасположенных к функционированию в качестве структурирующих структур, то есть в качестве принципов, генерирующих и организующих практики и представления, которые могут быть объективно адаптированы к их предназначению без сознательной оценки целей и овладения операциями, необходимыми для их достижения, которые могут быть объективно “регулируемы” и “регулярны”, не будучи продуктом подчинения нормам, и, в таком качестве, коллективно оркестрованы, не будучи продуктом организующей деятельности дирижера» (*Bourdieu P. Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980. P. 88–89; также см.: *Idem. Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Droz, 1972. P. 175). И наконец, в «Homo academicus» (Paris: Minuit, 1984), взявшись рассмотреть в непосредственной близости социальную группу, в которой глубоко укоренен он сам, Бурдьё самоотверженно и бесстрашно принимает на себя персональные выводы демистификации консенсуса, демонстрируемого, как кажется, университетским классом.

территория населена фактами, к которым, дабы оставаться наукой, она должна прилагать свои теоретические орудия. Но на окраине этой территории факт консенсуса, даже относительного, даже неопределенного и проблематичного, как таковой от социологии ускользает. Чем больше у нее средств для разъяснения феномена всеобщего согласия, для анализа силовых отношений, которые в нем уравниваются, для описания конъюнктурных сделок независимых габитусов, тем беспомощнее она в постижении консенсуса как такового. Консенсус — это эмпирический, но ни в коем случае не теоретический объект социологии, так как его анализ на уровне факторов и группировок имеет своим результатом, а может быть, и конечной целью, устранение иллюзии консенсуса. Таким образом, то обстоятельство, что в некоторых случаях анонимная масса говорит в один голос, остается загадкой для социологии — загадкой, даже взявшись за решение которой социология неспособна, поскольку она отказывается как приписывать это единодушие некому коллективному субъекту или сумме свободных индивидуальных волеизъявлений, так и признавать его эпифеноменом некоей детерминистской механики или броуновского движения¹⁶. На противоположной окраи-

¹⁶ Возможно, именно потому, что консенсус для социологии по определению не подлежит теоретизации, она так часто прибегает к помощи психологии, когда ей приходится иметь дело с толпой или массой, сплочение которых объясняется в этом случае либо аффективностью и внушаемостью (Лебон), либо массовым подражанием и коммуникацией (Тард), либо идентификацией и замещением объекта идеалом я (Фрейд), либо, наконец, вывернутой наизнанку фобией контакта (Канетти). В центре всех этих интерпретаций — желание харизматического лидера, а не постулат некоего общезначимого смысла. Так, в книге Сержа Московичи «Эпоха толп» (*Moscovici S. L'âge des foules*. Paris: Fayard, 1981) подвергается бескомпромиссному перепрочтению корпус текстов, признающих фундаментальную иррациональность этого феномена, который социология, как правило, верная антипсихологизму Дюркгейма, склонна обходить.

не своей территории социология опять-таки спотыкается о консенсус, но на сей раз о консенсус как идею, как постулат или предпосылку. Социология не просто констатирует существование общества, она постулирует понятие социального в его единстве, постоянстве и необходимости. Есть *мы*, провозглашает она, и это отличает ее от этнологии. Согласие между людьми из вашего недавнего марсианского наблюдения, когда оно имело место, было не чем иным, как фактом тождества, которое вы обнаруживали и приписывали некоей предшествующей универсальности. Когда же согласие не имело места, оно было фактом различия, в котором анализ выявлял структуру, тем более универсальную, чем глубже она была скрыта. Теперь, ступив на землю, вы сами оказались среди людей и наблюдаете уже не человеческий вид в его экологической нише, а род человеческий в его социальном становлении. И различия, которые его структурируют, на самом деле суть раскалывающие его распри, а идентичность, которая его сплачивает, есть не просто биологическая принадлежность, а историческое предназначение.

Вы снова историк, но уже не историк искусства — сущности, которую вы наследуете в виде достояния и которая сохраняется неизменной по ходу истории. Вы — историк становления-искусством, то есть того движения, в котором искусство продуцируется на исторической передовой. Вы имеете дело не с данным корпусом, но с проблематичным консенсусом. Искусство, говорите вы, это все то, что мы называем искусством, но это *мы* не разумеется само собой. Вы прошли школу подозрения и знаете, что люди редко говорят «я» вместе, если их к этому не принуждают. Когда консенсус имеет место, его всегда следует заподозрить в неискренности, за ним всегда следует искать власть и ее злоупотребления. Но когда консенсуса нет, все-таки нужно, чтобы он существовал как некий горизонт, во имя которого могут быть разоблачены злоупотребления власти. Консенсус — это счастье, которое вы вкла-

дываете в религиозный идеал, политический проект или потерянный рай. Во всех этих случаях, включая третий, оно перед вами, впереди. О рае не помышляли бы, не обещай он обретения. Историк искусства практикует ретроспективный взгляд, ваш взгляд — проспективный. Историк искусства получал в наследство собрание вещей и владычествовал в этой области, держа в стороне от человечества как такового. Вы же чувствуете себя представителем человечества, каким оно будет или должно быть. Вы заняты тем же самым наследием, только оно состоит не из вещей, а из практик. Искусство прошлого интересуется вас лишь в той мере, в какой оно таит в себе обещание, как корпус оно не существует. Слово «искусство», разумеется, существует, но если оно допускает согласие, то оно уже в прошлом. Вот когда оно пронизано конфликтом, когда его смысл близится к изменению, к исчезновению и сотворению одновременно, тогда оно вершит историю. Подобно историку искусства, вы ведете рассказ о стилях, но ваше внимание всецело сосредоточено в тех точках, где один стиль сдает позиции, уступая место другому, и где становление-искусством идет путем самоотрицания и расторгает консенсус. Вы не историк искусства — вы историк авангарда. Именно так называются практики, являющиеся исключительным предметом вашего интереса. Звание искусства и консенсус, которому оно способствует, суть просто легализация этих практик задним числом. Это звание автономизирует их и тем самым отчуждает, ручается за них и тем самым обескровливает, утверждает их и тем самым останавливает их негативистский порыв. К тому же само слово «искусство» почти не привлекает вашего внимания. Вы употребляете его исключительно ради удобства в более широком контексте, который характеризуете как культуру и цивилизацию, или как надстройку и идеологию. Ваш интерес — феномен авангарда, его позиции и практики, его надежды и завоевания, его программы и достижения, его перегибы и

провалы. Вот что вас мобилизует, и эта мобилизация, в конечном счете, всегда носит политический характер. Вы — историк авангарда, а авангард — это смысл истории. Вы стремитесь не столько говорить и описывать, сколько предсказывать и предписывать.

Заметьте, что вы — не беспристрастный историк авангарда, но именно призваны поддерживать его или сражаться с ним. Вы стоите перед радикальной альтернативой, не допускающей нейтральности. Либо вы принимаете ценности авангарда в качестве своих и становитесь борцом политической или, как минимум, культурной революции. Либо вы клеймите эти ценности, воюете с ними и также становитесь борцом — воинствующим реакционером или, как минимум, ретроградом. В обоих случаях вы помещаете себя в агонистическое поле — в поле тех самых практик, историком которых являетесь. В обоих случаях искусство, то, что, идя на конвенцию или концессию, вы называете искусством, имеет для вас симптоматическое значение отображения или предчувствия социальных конфликтов. И в обоих случаях это значение зиждется главным образом на отрицании. Именно негативность авангарда питает недовольство историка-консерватора, который видит в ней наступление дегуманизации. Именно негативность авангарда подогревает энтузиазм пророчеств историка-утописта, который видит в ней благотворное очищение перед наступлением лучезарного грядущего. Именно негативность оттачивает взгляд историка-критика, который видит в ней протест против одномерной плоскости «утвердительной» культуры. Приблизительно таковы предоставленные вам политические варианты, которые вам, впрочем, ничто не мешает отвергнуть, также подвергнув их отрицанию с позиций новейшего авангарда. Становясь радикальнее уstraшенного консерватора, вы приходите к антигуманизму, превозносящему животность, ангелизм или грезящему о сверхчеловеке. Разуверившись глубже авангардиста-утописта, вы признаете отчуждение

добродетелью, а отсутствие будущего — истинным чистым состоянием. Превосходя в коварстве теоретика негативной диалектики, вы доходите до отрицания диалектики как таковой и всецело отдаетесь играм цинизма, мимикрии и пассивности.

Все эти варианты, а также другие, непредсказуемые, ибо история не заканчивается, предоставляются вам, как только вы сами втягиваетесь в историю, которую пишете, и всякая теоретическая методология становится для вас неотделима от практической стратегии. Единственное, что они вам запрещают, так это быть, подобно вчерашнему историку искусства, простым историографом некой сущности. Они принуждают вас строить философию истории, признающую определением искусства лишь сам исторический процесс, в котором искусство отрицает себя и включает в себя свое собственное отрицание. Процесс этот не основан на сущности, его движущей силой является борьба. Он ни в коем случае не складывается в достояние, он проецирует наследие прошлого в будущее, чтобы его оспорить. Называя этот процесс искусством, мы, несогласные и конфликтующие друг с другом, просто экстраполируем некий неопределенный габитус и заведомо присягаем идее примирившегося человечества, пусть и расходясь по поводу того, каким оно будет. Впрочем, никто не знает, наступит ли консенсус¹⁷.

¹⁷ Разумеется, этот фоторобот «историка авангарда» суммирует гораздо более сложную картину. Собственно говоря, ему в наибольшей степени соответствуют художественные критики, работающие с еще не остывшей историей, которая разворачивается вокруг них и написанию которой они способствуют. Так, например, в 1913 г., когда громко заявляют о себе «исторические авангарды», мы находим на противоположных полюсах защитника истеблишмента Рояля Кортиссо и формалистического пропагандиста нового искусства Роджера Фрая; или сегодня, в эпоху нео-, пост- и трансавангарда, с одной стороны есть неоконсервативный теоретик Хилтон Крамер, а с другой — критик-постадорнианец Доналд Каспит. Однако история авангардов чаще всего писа-

лась историками *искусства*, для которых авангард — это все-таки стиль, а современное искусство — достояние. Даже марксистские историки, которые не обязательно пишут о современности, но, по крайней мере, лучше других знают о том, что сами вовлечены в современные конфликты, не избегают стилистической модели. Таков случай Арнольда Хаузера, Фредерика Анталя, Никоса Хаджиниколау, хотя у последнего вместо понятия стиля используется другое — «визуальная идеология». Лишь обратившись к историкам искусства с философским уклоном, иногда просто к философам и всегда — к теоретикам, мы найдем особую форму написания истории, которая может принимать или отвергать авангард, но которая всегда преисполнена упования или глубокой тревоги, или их обоих одновременно, по отношению к будущему искусства и его возможному исчезновению. К примеру, в начале 1930-х годов, когда «исторические авангарды» теряют свой созидательный заряд, мы встречаем справа Ортегу-и-Гассета, а слева — Герберта Рида. Один выступает против формалистического, «дегуманизирующего» авангарда, исходя из эстетизирующих и элитистских предпосылок, другой приписывает авангарду революционную силу, с помощью которой надеется разрешить свое личное противоречие «буржуазного» эстетика, увлеченного троцкизмом. Впрочем, необходимость выбора политической позиции сторонника или противника авангарда, вызванная отходом от понятия искусства как исторического инварианта и осознанием вовлеченности историка в историю, не обязательно приводит к расколу на консерваторов и прогрессистов. Один из наиболее интересных и плодотворных среди таких расколов, дискуссия Лукача и Адорно, произошел внутри левого фланга и даже уже, в пределах гегельяно-марксизма. Одно и то же осознание отчуждения современного искусства привело Лукача к выбору реализма, Адорно же — к выбору авангарда. И наконец, сегодняшняя культурная ситуация, сложившаяся на фоне неудачи «исторических авангардов» в попытке упразднить понятие искусства в революционном обществе или радикально изменить его значение, наводит на размышления о том, возможна ли позиция историка авангарда без жестоких внутренних борений или решительного отказа от своих собственных оценочных суждений у тех, кто на нее претендует. Ведь хотя авангарды стали историческим объектом класса «искусство», понятие авангарда по-прежнему воплощает смысл истории, согласно которому искусство есть диалектический процесс своего собственного деклассирования. Эти борения и отказы хорошо видны как у авторов, которые, как Ти-

2.3. Как историк искусства, размышляющий о своей деятельности, не мог не оказаться рано или поздно перед вопросом о происхождении искусства, так и вы, историк авангарда, не сможете обойти вопрос о смысле истории. На самом деле вы поставили его, еще становясь историком. И ответили на него в виде пари, каковым и является ваша вовлеченность. Оптимистический или же пессимистический спорщик, вы поставили на прогресс или на упадок: так или иначе, вы ввели свои исторические интерпретации в игру. Их истинность или ложность ждут подтверждения от будущего и не повинуются логике. Иными словами, в становлении авангардов искусством для вас важен смысл слова «искусство», а не степень его истинности. Вы не так уж далеки от того философа-логика, которым недавно были. Как и он, вы говорите: искусство есть все то, что называется искусством. Как и он, вы заключаете из этого, что слово «искусство» есть общее имя всего того, что называется искусством. Но эти высказывания уже не являются логическими теоремами, ибо вы прибавляете к ним указание на субъекта высказывания, воображаемого, но необходимого: что называется искусством нами. И вопрос, поднимавшийся логиком, существенно меняется. Логик спрашивал о том, что общего между всеми вещами, которые люди называют искусством; вы же спрашиваете о том, что общее между нами позволяет нам соглашаться и называть искусством одни и те же вещи — либо в силу действительного согласия, либо в силу необходимости того, чтобы согласие однажды состоялось, для того чтобы нас охватило такое желание, для того чтобы такая мечта была мыслимой. Зародыш ответа напра-

моти Дж. Кларк, кропотливо воссоздают феномен авангарда во всей его исторической полноте, прежде чем переходить к его теории, так и у тех, кто, как Петер Бюргер, стремится разрешить проблему корректной теоретизации авангарда, прежде чем связывать с ним исторические факты.

шивается сразу же: мы все обладаем способностью к языку, к коммуникации вместе со всей ее свитой несообщаемого, словом — к знакам. Более того, эта общая способность является также нашей общей фатальностью: мы погружены в язык так же, как в общество или историю, язык предшествует нам и конституирует нас во всем вплоть до бессознательного. Произведения искусства имеют то общее, что мы вложили в них от нашей общей необходимости производить знаки, которые, в ответ, производят нас.

Говоря это, вы оказываетесь семиологом. Слово «искусство» — не предикат всех вещей, которые мы называем искусством, не понятие, а не что иное, как знак, и именно как знак оно функционирует на месте консенсуса. Оно заменяет собою и обозначает консенсус, оно — метафора согласия между людьми, причем одна из самых стойких таких метафор, созданных человечеством. Каждая из вещей, называемых этим знаком, тоже, в свою очередь, состоит из знаков: из метонимий этой метафоры, жаждущей проверить себя. Но поскольку произведения искусства, равно как и само слово «искусство», обречены быть знаками, всеобщее согласие, которого требует искусство, тоже обречено оставаться в пределах метафоры как желанный и недостижимый объект, как знак, непрерывно перемещающийся в потоке знаков. Для вас, семиолога, знаки обладают собственной жизнью, причем художественные знаки еще в большей степени, чем знаки обычного обмена. Они образуют систему, однако эта система не ограничена и превышает возможности людей, которые, думая, будто пользуются или играют знаками, в действительности сами являются предметом их игры. Когда отправители и получатели обмениваются чередой знаков, они не могут помешать им говорить слишком много или слишком мало, запретить их фоническому или графическому веществу вызывать непредвиденные резонансы, отсылающие к другим знакам, или намекать на исчезновение подразумеваемой ими

реальности. Консенсус, который вы на сей раз называете успешной коммуникацией, оказывается уже не загадкой, как для социолога, но просто-напросто исключением, единичной удачей, когда сообщение имеет исключительно резкую форму, кодировка исключительно строга или канал передачи исключительно чист. Тогда как правилом в этой области является полисемия, двусмысленность, шум, рассеяние. То есть — искусство, поэтический язык, текст без автора и адресата, ибо он числит среди своих производителей каждого читателя. Таким образом, искусство, все то, что с помощью нарицательного — и удобного — имени мы называем искусством, — это беспредельный «гул языка», сопровождаемый, поддерживаемый даже в его безумии, анализируемый в его бушевании и распылении, а затем катализируемый во имя невозможного консенсуса, который он обозначает и обещает.

Кроме того, для вас есть два рода искусства, поскольку есть два рода консенсуса. Первый, считаемый вами не заслуживающим интереса, объединяет в себе совокупность неоспоримых шедевров прошлого и ходовое потребительское искусство. Этот консенсус — по большому счету, не что иное, как габитус или привычка. Именно ему уделяет избыточное внимание историк искусства, принимающий его за некую данность, и его же всеми силами разоблачает социолог, усматривающий в нем маску господствующей идеологии. Вам же единственно достойными звания искусства кажутся спорные произведения, в числе которых вполне могут быть и шедевры прошлого, когда они подвергаются новому прочтению и обнаруживают способность возобновить конфликт. Но в этом случае даже шедевры вы называете *авангардными*. Таким образом, для вас, семиолога, имя искусства метафорически подразумевает то же самое противоречивое и конфликтное становление-искусством, на которое делал ставку историк авангарда, ваша предыдущая ипостась. Однако если он заключал пари, то вы ин-

терпретируете. Когда в отношении авангардного произведения имеет место консенсус, он основывается на том, что для привлечения, провоцирования имени искусства необходимы разногласия; когда консенсус не имеет места, все же нужно, чтобы он был, так как разногласия необходимы, чтобы засвидетельствовать, что консенсус желаем и желателен как невозможный. Перед вами стоит задача интерпретировать вот что: тождество противоположностей, в силу которой искусство и неискусство образуют неразделимую пару. Вы затрудняетесь сделать это в рамках науки, поскольку наука не терпит противоречия и ее редукционизм кажется вам слишком обедняющим, чтобы охватить изобилие знаков. Интерпретировать тождество противоположностей — это значит, скорее уж, воссоздать его в текстуальной практике, чье многообразие сопоставимо с многообразием искусства, которое вы комментируете и с которым надеетесь достичь теоретически эффективного изоморфизма. Такого рода рассчитанное, стратегическое смешение практики и теории неумолимо приводит вас к одной из нескольких художественных доктрин.

Так как вы семиолог, художественные знаки имеют все шансы явиться вам поочередно в трех аспектах — означаемого, означающего и референта. Если вы отдаете первенство означаемому, ваша доктрина — символизм. Поскольку смысл искусства может быть лишь невозможным консенсусом в отношении его имени, вы становитесь свидетелем и защитником искусства для искусства. И поскольку консенсус невозможен и должен таковым оставаться, вы взываете к искусству против искусства. С декадентской меланхоличностью или дадаистским энтузиазмом вы без колебаний наделяете разрушение или уничтожение искусства смыслом антиискусства. Если же вы отдаете первенство означающему, то ваша доктрина — формализм. В кодировании и декодировании, в конструкции и деконструкции, в отказе от установленных конвенций и в изобретении

новых конвенций вы ищете принцип «значимой формы». И находите его очищенным, как нельзя яснее обнаруживающим свою критическую и самокритичную силу, в среде бесформенного и антиформального, где синтаксическая значимость усиливается семантической незначимостью. И наконец, если вы благоволите референту, тогда ваша доктрина — реализм. Причем реализм этот основывается на подозрении в нереальности, которым знаки, поскольку они — знаки, окрашивают свой референт. Реальное изгнано из искусства, а оставшееся — сюрреалистический фантазм или гиперреалистическая обманка — есть самоубийство искусства в цитировании или пародии. Но к какому бы полюсу ни склонялась ваша доктрина, вы все равно оказываетесь приверженцем идеала автономии, тем менее самодостаточного оттого, что он с необходимостью требует своей противоположности. В случае означаемого это самоэкзальтация смысла искусства, непременно подразумевающая насмешку; в случае означающего это самоучреждение формальных конвенций искусства, непременно подразумевающее демонтаж; в случае референта это автореферентность посылы искусства, непременно подразумевающая предательство. Когда автономия искусства не самодостаточна, когда она включает в себя гетерономию, его идентичность раскалывается в практике, которая волей-неволей порывает с общезначимым смыслом и поляризует голоса большинства. Консенсус в отношении авангарда всегда миноритарен, в противном случае авангард не был бы авангардом. Он всегда принудителен, так как предполагает усилие. Он всегда отчуждается и отчуждает. Это всегда консенсус с опережением, когда он желаем, и всегда преждевременный консенсус, когда он складывается. Это означает, что, когда другое имя искусства звучит «авангард», этот знак всегда и неумолимо загнан в угол двойной необходимости — своего предназначения быть символом невозможного консенсуса и своей обреченности быть

симптомом неизбежных разногласий. Таким образом, чтобы люди однажды пришли к согласию, нужно ежедневно напоминать о конститутивном ляпсусе, на котором основано это недоразумение¹⁸.

2.4. Приобретя более чем скептический настрой после знакомства с вовлеченной социологией, авангардно ориентированной историей и диссеминационной семиологией, вы уже не доверяете консенсусу как лучшему кандидату на роль модели для ваших теорий. Вы ссылаетесь на невозможный консенсус, вы ищете провокации, вы подозреваете конфликт. И ставите всех нас, называющих искусством то, что мы называем искусством, перед свершившимся фактом, демонстрируя тот самый упоминавшийся ранее писсуар. Вот

¹⁸ Под наименованием «семиологи» каждый волен узнать своих персонажей. Всюду, от двух Соссюров (Соссюра «Курса» и Соссюра «Анаграмм») до Жерара Женетта, от русских формалистов до участников «Tel Quel», имел место общий процесс: в неперменном сговоре между теорией, стремившейся к научности, и литературной практикой, стремившейся к авангарду, розыск художественного бытия сместился от искусства как области, или данности, к искусству как процессу или порождению — причем не перестав быть онтологическим розыском. Именно об этом свидетельствуют такие понятия, как письмо, текст, текстуральность или живописность, когда ими заменяются понятия литературы или живописи. Но семиотическое бытие текста должно, в онтологическом смысле, открывать себя, чтобы быть. Темы *пара-докса* (Барт), *означания* (Кристева), *различая* (Деррида) неизменно сопряжены с не-наличием истории как таковой и с подозрением в отношении консенсуса по поводу знаков, постоянства означаемых, конечности означающих и реальности референтов. Именно из-за этого, скорее чем из-за политических солидаризаций, впоследствии сочтенных скрывающими, французская семиология — или семиотика, или *семоанализ*, — вопреки всем своим «научным» начинаниям очень быстро оказалась либо на решительно литературной территории, либо на территории идеологии — к тому же скорее в гегелевском, чем в марксистском или альтюссеранском смысле.

оно — воплощенное доказательство противоречивой идентичности искусства и неискусства. Будучи представлен, под своим псевдонимом, в нью-йоркский «Салон Независимых» 1917 года, он подорвал априорный консенсус организаторов экспозиции. Он вскрыл у этих организаторов, в числе которых был и Дюшан, всю неоднородность эстетических габитусов, которым повиновалось их мнение. Он был своего рода насилием, которое обнаружило диалектический закон авангарда, поместив в предвосхищенное будущее ретроспективную санкцию, которая должна была включить его в ранг достояния. Ибо он уже сейчас, для всех нас, имеет этот ранг, но имеет его в качестве постоянного скандала. Радикальнее любого другого авангардного произведения он свидетельствует, что антиискусство есть абсолютный смысл и подлинное значение искусства для искусства, что грубый отказ от всех формальных конвенций искусства имеет следствием абсолютный пуризм означающей формы, что реальное — это отбросы, единственное, что оставляет по себе абсолютная автореферентность искусства об искусстве. Писсуар делает все это явным, он — манифест всего этого. Ибо пусть он хранится в музее, пусть он считается достоянием, все равно, думаете вы, у одних он вызывает предчувствие счастливого дня, когда искусство наконец рухнет со своего пьедестала и будет принадлежать всем, у других — презрение и ужас перед тем днем, когда искусством будет все и ничто уже им не будет, и у всех нас, у общества невыносимого или невозможного консенсуса, — разногласия, с которыми мы трудимся во имя наступления дня славы или бесчестия. Короче говоря, реди-мейд предоставляет тревожное подтверждение отчуждения искусства — окончательное для тех, кто усматривает в нем свидетельство упадка, временное для тех, кто угадывает в нем предвестия обновления, и необходимое для тех, кому их способность отрицать обещает скорую эмансипацию.

Если, когда вы дошли до этой ступени, вас еще не разуверили в практической ценности ваших теорий овеществленная негативность этого писсуара — реди-мейда и почти народный успех антиискусства, несостоятельность значительной части искусства, явившегося за ним, и бессилие художественных практик, не способных поддерживать негодование в обществе, слишком либеральном, но слишком несвободном, слишком заботящемся о подавлении раздоров за плюрализмом и с чрезмерной осторожностью прикрывающем примирение с бескультурьем мишурой разногласий, то дело, несомненно, в том, что вы приняли решение укрыться на Марсе. Или вы были там с самого начала, вместе с философами злорадства и историками упадка, любящими взирать издали на сожжение Рима. Или вы сидели на чемоданах вместе с утопистами современности, и новости из объятной огнем метрополии не достигали вашего слуха. Или, наконец, вы просто не хотите видеть того, что основная часть армии так и не последовала за авангардом, что двигатель противоречия изношен, что грань между творческим отрицанием и нигилизмом пройдена, что невозможный консенсус вокруг антиискусства состоялся — из безразличия, — и что остается только ждать, пока однажды захватившее вас подозрение истребит все ваши надежды до последней. Если же вы, напротив, уже достаточно разочаровались в искусстве, если впечатление тщетности антиискусства заставило вас вспомнить, что Дюшан характеризовал иронию реди-мейда как «иронию утверждения», то, возможно, вы сами доведете свое подозрение до предела и увидите, что, встав под знамена авангарда, совершили не практическую, а теоретическую ошибку. Тогда, возможно, негативность покажется вам неверным понятием, так как она всегда приводит утверждение к двойному отрицанию и не оставляет ему никаких прав. Возможно, даже понятие отчуждения, социальная реальность которого неоспорима, покажется вам незакон-

ным — опять-таки в том, что оно проверяется своим отрицанием. Ведь, в конце концов, вы сами рискуете отчуждением от своей социальной ответственности, когда, как вовлеченный социолог, разоблачаете иллюзию консенсуса; вы сами рискуете нарушить свой долг свободы, когда, как историк авангарда, провозглашаете неотвратимым смысл описываемой вами истории; вы сами рискуете отойти от своего обязательства говорить правду, когда, как семиолог-художник, умышленно смешиваете означающую практику и теорию означивания. Разочарования в догадках, которые заставили вас оставить иллюзии внеположности, мета-языка и незаинтересованности, несомненно приносят солидные интеллектуальные барыши, но эти барыши вводят нас в заблуждение. Ваша заинтересованность, ваше внимание ко всеобщему согласию, а особенно, к несогласию, исходя из которых мы говорим об искусстве, привели вас, хотели вы этого или нет, к речи от нашего общего имени. Это *мы* — заблуждение и алиби. И все надо начать с начала.

3.1. Теперь вы никто, не специализируетесь ни в какой области. Вы уже не специалист, вы — это вы сами, без какой-либо квалификации, обыкновенный любитель. Вы — господин или госпожа Все, ибо кто угодно и все на свете любят искусство — немного, очень даже или страстно. Собственно говоря, вы — влюбленный. Точно так же как, чтобы влюбиться в женщину, не требуется теория женщины, чтобы любить искусство, не нужна теория искусства. Точно так же как не влюбляются в Женщину (или Мужчину) вообще, не влюбляются и в искусство вообще. Даже Дон Жуан, ищущий Женщину, любит не больше одной женщины одновременно. Вы влюблены в такие-то произведения, не в одно, разумеется, но и не во все. Подобно любовным предпочтениям, ваши предпочтения в искусстве свободны и в то же время принудительны. Вас привлекает нечто неодолимое — вы не всегда знаете, что, но знаете,

что это привлекает вас, ибо чувствуете влечение. Ваше знание исчерпывается вашей уверенностью, а ваша уверенность исчерпывается вашим чувством. Для вас оно неопровержимо и содержит свое подтверждение в себе. Окружающие, ваш психоаналитик, если он у вас есть, да и вы сами можете подвергать это чувство бесконечному сомнению, социальный порядок может подавлять его и пресекать его выражение, — все это сделает лишь более воодушевленной или мучительной его проверку, но нисколько не уменьшит его подлинность. В искусстве, как и в любви, ваши чувства определяются предшествующим опытом, опосредуются семейными отношениями, обуславливаются классовой принадлежностью, образованием или даже наследственностью. Несомненно, вы любите в пределах своих социальных возможностей и объективно предоставленных вам культурных шансов, но это не мешает вам любить. Ваш вкус — это эстетический габитус, но он ваш, и к тому же как раз потому, что вы чувствуете его своим, он и является габитусом, а не игрой неких внешних вам сил. Вы укоренили в себе приобретенные социально диспозиции, которыми определяется любовь к искусству, оставили их такими, какие они есть, или подвергли культивации, но так или иначе они конституируют вас на столь же глубоком уровне, как и все остальные аспекты вашей личности.

Если теперь кто-нибудь попросит вас дать определение искусству, то вы ответите ему исходя из вашего вкуса и ваших личных чувств. Указав на свои любимые произведения, вы скажете: искусство — это вот это, вот это и еще вот это. У вас спрашивают определения, но, ориентируясь только на собственные чувства, вы не считаете себя вправе обобщать и вместо теории приводите примеры. Каждому из этих примеров, одному за другим, вы даете звание искусства. Фраза «искусство — это вот это», или «это — искусство», является выражением вашего суждения. Иногда она преподносится как квазиопределение — в некотором

смысле эмпирическое, так как оно основано на чувственном опыте, но, точнее говоря, эстетическое, коль скоро «эстетическое» обозначает «основанное на чувственном, а не на когнитивном опыте». Давая звание искусства примерам своего вкуса, вы совершаете эстетическое суждение. Несомненно, чаще всего, как это происходит в случае бесспорных шедевров, вы всего лишь повторяете давным-давно сделанное наименование или суждение. Ваш личный габитус подтверждает более или менее единодушный консенсус. Но время от времени вы называете искусством нечто неожиданное для ваших собеседников — или отказываетесь считать искусством нечто само собой разумеющееся. Возможно, что, подкрепляя одно другим, вы просто стремитесь выказать оригинальность или дерзость и, уклоняясь от доминирующего габитуса — хорошего или плохого вкуса — в сторону эклектизма, маньеризма или авангардизма, пытаетесь лишь упрочить основания своей причастности к этому доминирующему габитусу. Так, отличием человека со вкусом считается, вне зависимости от хорошего и плохого вкуса, то, что отличает его от общего мнения. Но может быть и так, что, повинувшись сложным и противоречивым чувствам, как бывает в любви, вы называете искусством нечто неожиданное против своей воли, насильно. Слово «искусство» диктуется вам объективированной силой тех чувств, которые вами помыкают и, как подсказывает вам некая мгновенная рефлексивность, ставят под угрозу ваш вкус, ваш габитус и эстетические привычки. В этом случае то неожиданное, что вы называете искусством, действительно неожиданно для общего мнения, но не для общего мнения как мнения других — массы людей, от которых вы отличаетесь, — или как нашего мнения — мнения класса отличающихся людей, у которых есть свой консенсус, — а для общего мнения как вашего, лично вашего мнения, поскольку, принадлежа к классу, каким бы этот класс ни был, вы

усвоили в рамках своего вкуса квалифицирующую вас классификацию.

Такое суждение, порожденное разноголосицей, конфликтом ваших чувств, уже не может быть суждением вкуса, пусть даже и оставаясь эстетическим суждением. Так же как чувство любви то окрыляет, то тяготит, то доставляет радость, то погружает в беспокойство; так же как оно допускает и страсть, и нежность, и неукротимый сексуальный порыв, и заботливое товарищество, и абсолютное поклонение, и верную дружбу, и слепую фиксацию на соблазнительном объекте, и духовное сродство, сочувствие; так же как оно ненасытно домогается обладания или целомудренно забывает о себе, копит в себе нестерпимую ревность или внезапно оборачивается ненавистью, — одним словом, как любовь соткана из мучения и наслаждения, так и любовь к искусству питается чувственным избытком многоликой толпы, а не угодной понятию вкуса и несколько упрощенной альтернативой удовольствия и страдания. Смеси удовольствия и страдания, или чередования ужаса и наслаждения — чувств или, скорее, неопределенных эмоций, в которых Кант и Берк усматривали признак возвышенного, — просто мало, чтобы охватить достаточно общим именем конфликтное многообразие чувств, которые составляют любовь к искусству и, несомненно, совпадают со всей палитрой человеческих чувств. Разумеется, среди них есть и возвышенное переживание, и чувство прекрасного, называемое вкусом. Но наряду с ними есть и внезапная смена вкуса отвращением, и кратчайший переход от возвышенного к смешному. Для обозначения причины или, вернее, повода к этой мобилизации несовместимых чувств одним словом — то есть одним знаком — и подходит слово «искусство». Причем подходит именно потому, что не подходит: ведь если имя такому сочетанию — любовь, то это должна быть любовь, отвергающая приличия и уж ни в коем случае не подобающая. Семиолог был прав, когда усматривал в

слове «искусство» негативный знак успешной — или успешной как раз в меру своих упущений — коммуникации; историк авангарда был прав, когда принимал слово «искусство» исключительно в связи с провокационностью антиискусства или бессилием неискусства; социолог был прав, когда относил слово «искусство» лишь к практике, расстраивающей — или обнаруживающей уже расстроеным — консенсус, которого тем не менее требует постулат «социального». И вы сами, простой любитель, называя этим словом нечто неожиданное, увлекающее ваши чувства за рамки всяких приличий, даете свое согласие на это увлечение, миритесь с противоречивостью владеющих вами чувств и, посредством рефлексии, называете искусством объект, вызывающий в вас чувство внутреннего раскола.

Хотя ваши чувства принадлежат вам, хотя они доказываются тем, что испытываются, они никогда не бывают собственно вашими. Они суть усвоенные культурные ценности, и вероятность того, что вы их испытаете — а также что испытаете их скорее в связи с одним, чем с другим, — зависит, вне всякого сомнения, от вашей культуры. Ее широта — вот что позволяет вам, в той или иной мере удаляясь от ценностей своей группы, распознавать конфликт ценностей, оспаривающих друг у друга культурное поле, — конфликт, который социолог называл конкуренцией габитусов, историк авангарда — неизбывным противоречием искусства и антиискусства, а семиолог — диссеминацией знаков. Однако одно дело — распознавать конфликтующие ценности, а другое дело — их испытывать. Образованность и восприимчивость — совсем не одно и то же. Быть восприимчивым к искусству означает переживать конфликт культурных ценностей как борьбу чувств. Такая способность отнюдь не поднимает вас над схваткой, а погружает в нее — в противоположность эстетической беспристрастности или отстраненности, но и в отличие от нюха денди или сноба, рефлексивно выискивающего

в конфликте ценностей те, что шокируют и выдаются из ряда вон. Рефлексивность ваших противоречивых чувств — это не рефлекс, это то, что концентрирует их противоречивость в чувстве внутреннего раздора. Называя искусством нечто неожиданное, вы принимаете рефлексивное чувство разлада, то есть, в конечном счете, сосуществование — не мирное, но враждующее сосуществование — культурных ценностей, которые вы способны испытывать. Вы соглашаетесь с явственным отсутствием консенсуса в отношении этой вещи, которая неожиданна для других именно потому, что поразительна для вас, и поразительна для вас именно потому, что отвергаема всеми, — и стремитесь открыть ее другим.

3.2. Число поразительных вещей, которые вы любите, растет, и контроверза ваших чувств обостряется. Возможно ли любить, не противореча себе, Вагнера и Моцарта, Рубенса и Мондриана или, в предельном случае, Лени Рифеншталь и Джона Хартфильда? Вопрос о единстве, об идентичности искусства, который логик поднимал в терминах общих особенностей объектов, а семиолог — в терминах общей принадлежности языков, теперь поднимается уже не на уровне общности или совместимости, но на уровне переходов от одного чувства к другому. Эстетическое суждение, которое ничего не объединяет, тем не менее осуществляет эти переходы. Ваш личный пантеон в той или иной степени заселен, ваша идеальная библиотека более или менее обширна, ваш воображаемый музей более или менее богат, но и то, и другое, и третье — это поле боя, Вавилонская башня, борхесовский хаос, где вы постоянно переходите из лагеря в лагерь, с языка на язык, от формы к форме. Каждая из имеющихся там вещей — пример того, что для вас является искусством, каждая годится для чисто указательного определения: это — искусство. Естественно, эта фраза — не более чем квазиопределение, не поддающееся обобщению. Но она

претендует на обобщение: она осуществляет переход, она — индекс, позволяющий званию искусства переходить внутри вашего собрания с одного произведения на другое. К тому же что такое обобщение, если не накопление примеров и выработка формулы, на первый взгляд кругообразной, как это было у этнолога и социолога, но в действительности рефлексивной. Вы уже не говорите: искусство — это все то, что люди называют искусством, или же все то, что мы называем искусством. Вы говорите, вы подразумеваете, другое: искусство — это все то, что я называю искусством. Вы не основываетесь на корпусе, который вы собрали, но в формировании которого не участвовали, вы не предполагаете консенсус, о невозможности или иллюзорности которого сами в то же время догадываетесь: вы просто предъявляете свою коллекцию, реальную или воображаемую.

Предъявляя в качестве искусства все, что вы собрали, вы уже не являетесь обыкновенным любителем. Вы объявляете, отстаиваете, открыто исповедуете и стремитесь внушить другим свои пристрастия. И если вы решаетесь вынести на всеобщий суд под именем искусства свои сомнения, свою неуверенность, свои вкусовые промахи, даже свое отвращение и весь хаос чувств, вызываемых культурными продуктами, которые вы считаете поразительными, то вы с полным правом, без всякой игры слов, становитесь профессиональным любителем — художественным критиком. Художественный критик в широком смысле термина — хроникер, специализированный журналист, преподаватель, но также и музейный хранитель, куратор или коллекционер — то есть всякий, кто оглашает свои эстетические суждения, есть человек, осуществляющий критическое наблюдение не над корпусом объектов и не над консенсусом читателей, но над коллекцией вещей, которые вызывают у него впечатление родства с искусством. На основании этих вещей он судит, и по ним же будут судить о нем. Короче говоря,

художественный критик — это человек, который превращает любительство в профессию. Вместе с профессиональным статусом к нему, разумеется, приходит власть, трибуна, авторитет наставника на кафедре или в прессе, функция реальной или подразумеваемой экспертизы, иногда харизма, а также возможности оказывать влияние на публику и даже манипулировать рынком. Но критик творит себя не властью, а своей репутацией, и, объявляя свое мнение, обязывает себя. Публикуя свои суждения, художественный критик предлагает судить о себе по их качеству и неизбежно повернется приговору будущего.

3.3. То, что культуру делает ценной суд истории, — слова громкие, но справедливые. Именно потому, что история — это суд, причем суд, который заседает постоянно, — создаются одни культурные ценности и упраздняются другие. Историк авангарда не ошибался, когда определял конфликтную ценность, именуемую искусством, как процесс. Только это слово следует толковать скорее как процедуру, чем как протекание. Далее, именно потому, что история — это суд, культурные ценности сохраняются, несмотря на смену поколений, уже не живущих сообразно им. Историк искусства тоже не ошибался, когда определял накопленные ценности, именуемые искусством, как достояние. Но в этом слове следует подчеркнуть оттенок юриспруденции, а не наследия. Юриспруденцией называют юридическую память, куда заносятся решения, принятые в прошлом по случаям, подобным тем, которые возникают сейчас и все многообразие которых тексту закона просто не под силу предусмотреть. Судьи должны обращаться к юриспруденции, однако они свободны в том, чтобы расходиться с нею. Чем ближе юридическая система к обычному праву и чем меньше в ней значение писаного закона, тем важнее роль юриспруденции. История искусства и особенно история авангарда, то есть история современного ис-

куства, весьма напоминает подобную юридическую систему. Художественная культура транслирует искусство, так же как юриспруденция транслирует, решая их по-новому, судебные решения. Ни одно из вновь вынесенных решений, составляющих юриспруденцию, не является определяющим для будущих решений, и ни одно из таковых не определялось полностью решениями, которые ему предшествовали. Нет ни окончательного суждения, ни самого первого суждения, нет ни исторической детерминации «в последней инстанции», ни суда первой инстанции. Суд истории — это вечный апелляционный суд. Первый читатель книги, первый слушатель концерта или первый зритель картины уже судят о суждении художника, а тот, бросая вызов своей провокацией, уже судил сообразно или вопреки предубеждениям своего времени.

Вы были художественным критиком и, пересуживая, стали историком. По сути дела, вы — несколько медлительный, запаздывающий критик, который судит о событии, уже отдалившемся от него во времени. Возможно, вы просто не так уверены в своих суждениях, как первооткрыватель талантов, работающий в пекле истории, и, дабы судить, вам требуется уже скопившаяся судебная практика. Но между вашей практикой историка и практикой критика-хроникера нет никакого отличия по природе и никакого скачка. Вы пишете историю, с некоторого отдаления критикуя искусство. Так же как недавний историк искусства, вы получаете в наследство достояние — точнее, юриспруденцию. Так же как историк авангарда, вы занимаете свою позицию в борьбе — точнее, в процессе. Так же как для историка искусства, искусство является для вас некоей данностью, областью. Так же как для историка авангарда, оно является для вас конфликтом и ставкой. Однако вы с большей ясностью, чем большинство историков искусства, обозначаете и принимаете на себя вашу ответственность судьи. Возможно, это сказывается лишь в некотором оттенке стиля,

но этим оттенком вы не позволяете читателю думать, будто история сама повествуется вашими устами или пишется вашим пером: и это не просто угрызение совести или сожаление вроде тех, с которыми некоторые, наиболее честные, историки искусства признают «субъективность» своего выбора и комментариев. Это метод, это деонтология, основанная на вашем знании о том, что, принимая в свой дискурс то или иное произведение, вы принимаете вместе с ним некое «это — искусство», являющееся данностью, но тем не менее не являющееся истиной. Это суждение, которое некогда вошло в юриспруденцию и которое вы вольны отвергнуть при условии, что понимаете и не скрываете от своих читателей то, что оно, это суждение, было вынесено. Юриспруденция не имеет силы закона, но она довлеет; она — не критерий, который, однажды сыграв свою роль, избавляет вас от нового суда, а не более чем идея, которая, имеясь в наличии, направляет ваше мнение, исходя из которого вы судите, или расходится с ним.

Вынося новое суждение, вы занимаете позицию. Вы пишете историю, уважая факты, какими они имели место, и в то же время отбирая среди них особенно показательные. История искусства — это не текст, мечущийся между объективностью науки и субъективностью интерпретации. Неправда, что она фиксирует прошлое так, словно факты упорядочиваются сами собой, но неправда и то, что, превращая свои факты в знаки, она свободно определяет их смысл и предназначение. Точно так же как историк авангарда, вы чувствуете себя вовлеченным в историю и обязанным в нее вмешиваться, однако вы не смешиваете письмо с практической деятельностью. Да, вы вступаете в конфликт, но вы не солдат, вы — судья. Судья и секретарь суда, но не судья и одна из сторон. Конфликты авангарда и арьергарда вручены вам в виде юриспруденции, как распри и тяжбы. И в вашу задачу входит то перевод распри на язык тяжбы, которой она со временем

стала, то возобновление тяжбы с целью показать, что за ней всегда скрывается распря¹⁹. Две эти задачи требуют суда и интерпретации. Вы вмешиваетесь в историю — в факты и в тексты — не для того, чтобы переписать факты прошлого в виде признаков будущего, а для того, чтобы рассудить с позиции авторитета. Эта функция также передается оттенком стиля, ибо, если вы уже не стремитесь писать под диктовку фактов, то не хотите и чтобы кто-то счел, что вы пишете в ответ некоей сверхзадаче. Вы пишете только для того, чтобы установить прецедент, здесь и сейчас. Самое меньшее, что требуется от книги по истории искусства, — это как можно более точное указание даты ее написания.

Итак, вы — историк, историк и критик или историк-критик, и то, что вы делаете, соприкасается, учитывая описанные стилистические оттенки, с тем, что делал историк искусства и историк авангарда. Однако вы — ни тот ни другой, вы — историк традиции. Хотя, с одной стороны, подобно историку искусства, вы наследуете слово «искусство» вместе с юриспруденцией, это слово никогда не разумеется для вас само собой и не ограничивает априори поле ваших исследований. Вы слишком хорошо знаете, что именно о нем судило каждое решение, занесенное в юриспруденцию, и что именно о нем судите вы, когда решаете упомянуть или пропустить в создаваемой вами истории имя того или иного художника, то или иное произведение, посвятить им одну или двадцать страниц, похвалить или раскритиковать их. В то время как стили, формы и вкусы, идеологии и их социоисторические условия меняются, звание искусства неизменно передается по нити пересматриваемых решений, составляющих юриспруденцию. Второе имя этой передачи — традиция. С другой

¹⁹ «В отличие от тяжбы, распря — это такого рода конфликт между, как минимум, двумя сторонами, который не может быть справедливо разрешен в отсутствие критерия, применимого к двум различным аргументациям» (*Lyotard J.-F. Le différend. Paris: Minuit, 1983. P. 9*).

стороны, хотя вы, подобно историку авангарда, остро чувствуете конфликты, в которых искусство борется за свое историческое существование, хотя вы знаете, как далеко заходили эти конфликты в уничтожении и отрицании традиционного искусства, вы никогда не принимаете негативность авангарда — то, что в-себе антиискусства якобы естественно обретает свое для-себя искусства, прощаясь со своим отчуждением, — за чистую монету. Вы слишком хорошо знаете, что всякий суд противопоставляет обвиняемому или истцу прокурора, что нужна тяжба или распря, дабы возник предмет суда, и что вердикт проходит где-то между двумя этими фразами: «это искусство» и «это не искусство». Вы понимаете, что юриспруденция, а не диалектика, разрешила проблему единства противоположностей. Вот уже шестьдесят лет дадаизм хранится в музее и существует «традиция нового». Вы можете считать, что традиция была искажена, или же что искажение передалось по наследству, это не важно: тот факт, что преемственность выражается в искажении, записан в стенограмме процесса. Пересуживая, вы знаете, что преемственность, искажение и процесс суть три значения одного и того же слова «традиция».

3.4. Бывший художественный критик, вы стали историком традиции — может быть, просто потому, что судите не спеша и работаете с несколько более длительными промежутками. Между критикой и историей нет барьера. Но между критикой и теорией — есть. Будучи критиком и историком, вы являетесь любителем, согласным на то, что о нем будут судить по его суждениям. И все же вы не только судите или подвергаетесь суду; разумеется, вы не довольствуетесь объявлением о том, что, по вашему мнению, заслуживает звания искусства. Вы расшифровываете, интерпретируете, объясняете и подтверждаете. Вы помещаете произведение или художника, о которых говорите, в их контекст, вы устанавливаете историческую связь,

отстаиваете смысл, даете описания. Помимо познаний в истории искусства, вам обязательно нужно быть вхожим на художественную сцену, полезно иметь теоретические интересы, желательно владеть несколькими методологиями и, наконец, иметь склонности, выходящие за рамки вашей специализации. Границы между критикой и историей, а также между критикой и теорией, проницаемы. Однако чтобы перейти к теории, необходимо совершить скачок. Установление некоей исторической «логики» не может окончательно объяснить, почему такое-то произведение — хорошее или плохое, если, конечно, вы не представите подобную «логику» — что ошибочно и неправомерно — как самодостаточный и поэтому общеприменимый качественный критерий. Таким же образом богатство герменевтической интерпретации, адекватность решетки структурного прочтения, мобилизационная сила политической проекции, мощь идеологической деконструкции, точность формального описания — ничто из этого перечня не дает эстетическому суждению полного обоснования. Все художественные критики об этом знают, но многие это отрицают или не признают. А среди тех, кто с этим соглашается, сегодня не меньше таких, кто предпочитает отрицать, что судит эстетически, но не отказываться от притязаний на доказательство, чем раньше было претендентов на неизреченную правду. Но чуткий, чистосердечный и внимательный критик или историк, коим являетесь вы, знает, что интерпретация и суждение — не одно и то же, и что между ними всегда есть неустранимый зазор. Никакое рациональное объяснение не может обосновать чувственное предпочтение. Подлинный художественный критик, этот профессиональный любитель, является, как говорили раньше, знатоком, но не является ученым. Ибо науки о чувстве быть не может, есть лишь его опыт и уверенность в том, что его испытываешь. Что же касается знания, то есть лишь

знание юриспруденции, с которой в момент суждения соотносится чувство.

Не следует делать из этого вывод, что не может быть и теории искусства. Но следует тщательно очертить в искусстве регистр теории, и отметить, что переход от знания знатока к науке эстетика требует, во-первых, скачка и, во-вторых, рефлексии. Во-первых, скачок. Вы — художественный критик или историк традиции, профессиональный влюбленный. Вам не нужна теория любви, чтобы влюбляться, и точно так же вам не нужна теория любви к искусству, чтобы любить искусство. Справедливо и обратное: влюбленность в искусство не даст вам ни теории любви, ни теории искусства. Перейти от своего знания искусства, основанного на опыте и общении, к понятию вы можете лишь путем резкой смены регистра. Наука о чувстве невозможна, в лучшем случае можно сформировать его типологию или феноменологию, но не науку. Иными словами, не бывает теории суждения, бывает в лучшем случае его критика, и это значит, по меньшей мере, что вам ничто не мешает рассудить и составить идею суждения, но эта идея никогда не будет его понятием или критерием, и вы никогда не сможете основываться на ней в дальнейших суждениях. Вот необходимый скачок: не может быть теоретического основания для эстетического суждения, то есть для диктуемой чувством фразы, посредством которой вы называете искусством то, что вы называете искусством. А вот необходимая рефлексия: говоря это, вы — теоретик искусства, или, другими словами, эстетик. Ведь именно рефлектируя над зазором между чувством и знанием, вы приходите к заключению о том, что не может быть знания о чувстве, непосредственно укорененного в чувстве или же служащего обоснованием чувства. А это уже элементарная теоретическая теорема. Она не утверждает, что не бывает теории искусства, но утверждает, что не бывает теории искусства, вытекающей из критики, равно как не бывает и художественной критики, обосно-

ываемой теоретически. Единственное оправдание критики — чувство, которое ничего не оправдывает. Другими словами, она не имеет конечного оправдания, ибо является осуществлением суждения, причем для оправдания одного суждения ей требуется другое суждение. Что же касается теории, то, учитывая сказанное, она, конечно же, не может основываться на критике. Если святой Христофор несет на себе Христа, а Христос несет на себе мир, то во что же упираются ноги святого Христофора?

Перейдем ко второй элементарной теоретической теореме: теория искусства не находит своего основания в искусстве, то есть, иными словами, она не автономна. Следовательно, она должна находить свое основание в чем-то другом, в некоей внеположной художественному полю теории, от истинности или ложности которой она и будет зависеть. И наоборот, искусство не находит своего основания во внеположной ему теории, и в таком качестве, но только в таком качестве, оно не гетерономно. Обратный путь — от теории искусства к его критике — также ничем не обоснован. Барьер между ними сохраняется, и через него также необходимо перепрыгнуть. Не правда ли, странная теория это знание, которое считает себя опровержимым и, следовательно, научным, но говорить правду для которого не означает пророчествовать? Для теории искусства, основание которой внеположно искусству, и впрямь невозможно представить случай, который бы ее подтверждал, и еще невозможнее предугадать следующий случай. Фраза «это искусство» продуцирует случай искусства, но это не случай теории, а случай чувства. Опыт неповторим, то есть не экспериментален: опыт единичен, то есть — эстетичен.

Вы были художественным критиком, или историком традиции, и создали множество случаев чувства или несогласия. Вы составили их коллекцию и суммировали ее во фразе: искусство есть то, что я называю искусством. Эта фраза рефлексивна и не тавтологич-

на (как, впрочем, и не диалектична), так как родовое имя «искусство» объединяет одни только единичные случаи, которые вы, совершив о них суждение, поименовали. Родовое имя образуется из объединенных случаев, но единичное не выводится из родового. Размышляя над этой коллекционерской фразой как теоретик, вы приходите к выводу, очень похожему на тот, который делали из их корпуса и консенсуса логик и семиолог: искусство есть имя всего того, что вы называете искусством. Искусство есть имя, и это его единственный теоретический статус. Это имя, общее для всех произведений искусства, было понятием с точки зрения логика и знаком с точки зрения семиолога. С вашей точки зрения, оно, строго говоря, не является ни одним, ни другим. Ибо это уже не общее, не нарицательное, а собственное имя. Почему? Собирая вашу коллекцию от первого лица, вы уже не обладаете ни дистанцией марсианского этнолога, ни алиби вовлеченного социолога. С заявлением о том, что искусство есть все, что вы называете искусством, вы берете на себя ответственность за квазиопределение, являющееся не теоретическим и не эмпирическим, а критическим. Вы апеллируете к тому, о чем судите, и готовы к тому, что вас спросят: о чем вы говорите? Изложите свои чувства с указанием того, по отношению к чему вы их испытали. Приведите нам примеры. Логик интерпретировал это вмешательство как просьбу очертить объем понятия «искусство», семиолог — как просьбу предъявить денотат художественных знаков. От вас же, критика, судить о котором будут по его суждениям, эта просьба требует указать не референты некоего общего понятия «искусство» или бесконечной совокупности художественных знаков, но референты той самой фразы, которую вы время от времени произносите: это искусство. Слово «искусство» — это лингвистический знак, никто не станет этого отрицать. Но логическим понятием оно не является. А потому не является и нарицательным именем, хотя бы и будучи

общим для всех вещей, называемых вами искусством. Эта общность вытекает из номинаций, которые вы сделали посредством суждения, она не предварительна по отношению к ним, в отличие от лингвистического денотата и концептуального объема. Она того же самого порядка, что и общность, объединяющая всех Пьеров, Полей или Жаков. Все они носят общее имя, однако их имя — не общее, а их собственное имя. Они обязаны общностью своего имени акту крещения, который назвал их, а не какому-то таинственному свойству или значению, присущему им всем.

Так же как Пьер, Поля, Жак или Катрин, Франсуаза, Натали, искусство — это имя собственное. Таково теоретическое и единственно возможное определение слова «искусство». На основании которого возникает исключительная по ее простоте и бедности теория. Она исчерпывается одним единственным постулатом, одной единственной теоремой. Как вы помните, вы пришли к ней не дедуктивным и не индуктивным путем, а путем рефлексии над своим собственным чувством любителя искусства — иначе говоря, над уверенностью (что такое уверенность, если не чувство знания?) в том, что вы имеете дело с искусством, когда выражаете свое суждение в словах «это — искусство». Без сомнения, вы могли выразиться и при помощи других, на первый взгляд не столь номинативных, формул — например, «это прекрасно, это возвышенно, это великолепно, сенсационно, безумно, потрясающе, здорово» и т.д. — имея в виду, что это хорошо «как искусство». Такие формулы более явно свидетельствуют о своем чувственном содержании, чем скупое выражение «это искусство», однако в последнем заметнее антиномия, связанная с тем, что личное чувство облекается в предикативное высказывание, в котором звучит его претензия на концептуальную объективность. Эта антиномия нуждается как в единственной теории, с нею совместимой, в той теории, которую вы сделали своей и которая исчерпывается единственной теоре-

мой, утверждающей, что слово «искусство» — это имя собственное. К тому же ваша теория будет подлинной, научной теорией лишь в том случае, если она проверена, основана на «верифицируемой» и, как выразился бы Поппер, «фальсифицируемой» теоретической почве. Таким образом, очевидно, что теория, оправдывающая или опровергающая вашу, будет не теорией искусства, а теорией собственных имен.

Поскольку вы — теоретик искусства и не специалист в области собственных имен, вам придется довериться одной из существующих теорий собственных имен и пойти на риск, связанный с тем, что, если избранная вами теория однажды окажется неточной, ваша собственная теория искусства рухнет вместе с нею. Может быть, это и предубеждение, но предубеждение вполне общепринятое в научной работе. Как биохимия, опирающаяся на данные органической химии, в свою очередь базирующейся на данных минеральной химии, рискует — по крайней мере, в принципе — оказаться неверной, если таковыми окажутся ее основания, так же совершенно нормален и эпистемологически здрав тот факт, что теория искусства опирается на дисциплину, которая может быть оспорена как ее элемент. Встревожить могло бы, скорее, противоположное. Вразрез с обычным для гуманитарных наук порядком, согласно которому междисциплинарность считается благом, в данном случае именно явная зависимость теории искусства от теории собственных имен призвана предоставить первой некоторый шанс на объективность. Впрочем, поскольку между теоретическим и критическим регистрами существует непроницаемый барьер, для опровержения теории искусства как имени собственного даже не понадобилось бы отрицать критические и эстетические предпочтения, в любом случае недоказуемые, ибо чувственные. И вот вы отправляетесь на поиск теории собственных имен. Есть несколько таких теорий, и каждая вызывает контроверзы в среде специалистов по «философии языка».

Поэтому ваше положение не столь безоблачно, как положение биохимика по отношению к химии, хотя ничто, в конце концов, не запрещает вам выбрать теорию, лучше других отвечающую интуитивной концепции, которая у вас уже есть: имена Пьер, Поль или Жак, пусть и общие для всех Пьеров, Полей и Жаков, все же остаются ярлычками, которые обозначают в каждом конкретном случае данного Пьера, Поля или Жака, не приписывая им неких общих качеств или единого для всех смысла. О чем как раз и говорится в первой внятно изложенной теории собственного имени — у Джона Стюарта Милля²⁰.

Милль утверждает, что, в противоположность родовым (или нарицательным) именам, имена собственные (или единичные), призванные характеризовать индивида, не имеют коннотации, но имеют исключительно денотат. Или, в терминах Фреге, не обладают *Sinn*²¹, но обладают исключительно *Bedeutung*²²; а в обычных терминах, не обладают смыслом, но обладают исключительно референтами. Милль сравнивает имена собственные со знаками, которые рисовали мелом на стенах домов, подлежащих ограблению, разбойники из сказки об Али Бабе. Подобно этим знакам, имена собственные обозначают, но не описывают. Так же, как разбойники, поступает и любитель, у которого просят дать определение искусству и который отвечает, что «искусство — вот это»: он обозначает, но не описывает. Но сколь бы простой и красивой ни была теория Милля в таком приложении к искусству, она поднимает две проблемы и к тому же содержит формальную погрешность. Во-первых, слово «искусство», в отличие от единичных имен Милля, обладает-таки смыслом. Например, оно может обозначать профессиональное

²⁰ См.: *Mill J.S. A System of Logic*. London: Longmans, Green & Co Ltd., 1961 [1843]. P. 14–29.

²¹ Смыслом (нем.). — *Примеч. пер.*

²² Значением (нем.). — *Примеч. пер.*

мастерство или же принадлежность к одному из изящных искусств. У него, как минимум, столько смыслов, сколько существует теорий искусства, а может быть, и столько, сколько существует частных употреблений слова «искусство», даже просто обстоятельств, в которых его произносят. Как раз противоречивое множество возможных значений этого слова привело логика к отказу от полного определения его смысла, а семиолога — к усмотрению его смысла во множественности смыслов и в бессмыслии (нонсенсе). Во-вторых, слово «искусство» все-таки является нарицательным или, как говорит Милль, общим именем. Возможно, оно и аналогично именам Пьер, Поль или Жак, но ведь и они тоже являются общими именами, именно именами, которых недостаточно для характеристики индивида. Даже имени и фамилии не всегда для этого достаточно. Чтобы точно знать, о ком идет речь, надо, вероятно, сказать нечто вроде «Жак Дюпон, рожденный 14 мая 1934 года в Париже у Франсуа Дюпона и Мадлен Дюран». Но разве такая формула уже не является описанием? Разве она не разъясняет смысл, пусть и элементарный смысл, имени «Жак Дюпон»? Иначе говоря, действительно ли собственные имена обладают одним денотатом и лишены коннотации? И наконец, формальная погрешность. Дело в том, что во фразе «искусство — вот это» и еще явственнее во фразе «это — искусство» за обозначение без описания и за характеристику индивида отвечает указательное местоимение «это». Если следовать Миллю буквально, имена собственные в строгом смысле слова исчерпываются местоимениями и указательными частицами. В обсуждаемой фразе не слово «искусство», а именно связка «это» будет собственным именем. Ведь, в самом деле, именно она выступает в роли нарисованного знака из сказки об Али Бабе.

Об этом-то и задумались Фреге и Рассел, предложившие другую, не согласную с теорией Милля, теорию имени собственного: согласно им, собственные

(или единичные) имена *имеют* смысл или, на языке Милля, коннотацию и в действительности являются сокращенными или скрытыми определенными дескрипциями²³. Например, смысл имени «Аристотель» будет содержаться в следующих дескрипциях: греческий философ, родившийся в Стагире, ученик Платона, учитель Александра Македонского, автор «Никомаховой этики» и т.д. Ввиду затруднения, связанного с необходимостью знать, скольким из этих дескрипций должен удовлетворять человек, о котором идет речь, чтобы можно было быть уверенным в том, что это Аристотель, Серл, а вслед за ним Стросон и другие ученые, исправили и развили теорию Фреге и Рассела, введя в нее вместо понятия определенной дескрипции понятие концепта-пучка (*cluster-concept*)²⁴. Чтобы человек, о котором идет речь, был Аристотелем, он должен соответствовать некоторому числу (но не определенному набору) дескрипций, примеры которых приводились выше. Верности одной дескрипции недостаточно (может статься, что был еще какой-нибудь греческий философ родом из Стагиры), но и совпадение всех дескрипций не является необходимым (однажды может выясниться, что Аристотель не был автором «Никомаховой этики», так же как сегодня мы знаем, что не он написал «Проблемы»). Поэтому допустимо и их инклюзивное несовпадение. Короче говоря, теория Фреге и Рассела с поправками Серла признает правоту Милля в отношении нарицательных имен и ошибоч-

²³ См.: *Frege G. On Sense and Reference // Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege / P. Geach, M. Black (eds). Oxford: Basil Blackwell, 1960; Russell B. Descriptions // Readings in the Philosophy of Language / J. Rosenberg, C. Travis (eds). Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971.*

²⁴ См.: *Searle J. Proper Names // Mind. 1958. April. Vol. 67. No. 266. P. 166–173; Searle J. Proper Names and Descriptions // The Encyclopedia of Philosophy / P. Edwards (ed.). New York: Macmillan, 1967. Vol. 6. P. 487; Strawson P.F. Individuals. London: Methuen, 1959. Ch. 6.*

ность его теории в отношении имен собственных, или единичных.

Позднее Сол Крипке и Хилэри Патнэм предприняли, несколько различными путями, критику этой критики²⁵. Крипке вернулся к теории Милля, вывернув наизнанку возражение, которое выдвигали в ее адрес Фреге и Рассел: Милль был прав в отношении собственных имен и ошибался по поводу некоторых нарицательных — таких как, скажем, существительные меры, веществ, видов или цветов. Согласно Крипке, эти последние, точно так же как имена собственные в строгом смысле этого термина, являются *жесткими десигнаторами*, то есть ярлычками, всегда соотносящимися с одним и тем же референтом вне зависимости от «контрфактических ситуаций» или «возможных миров», в которых можно представить их себе. Хотя жесткие десигнаторы могут иметь смысл, а этот смысл может складываться из перечня или пучка особенностей, имена собственные обязаны тем, что они таковы, их употреблению: они служат установлению референции, а не изъяснению смысла. Согласно Фреге и Расселу, имя «Аристотель» и выражение «наставник Александра Македонского» синонимичны. Крипке этого не отрицает, но указывает, что, если пользоваться этой синонимией при определении того, о ком говорят, говоря «Аристотель», и допустить, например, такой возможный мир, где Аристотель не был бы наставником Александра Македонского, то неизбежно возникнет противоречие, сводящееся к тому, что наставник Александра Македонского не был наставником Александра Македонского. Или Аристотель никогда не существовал, или же он и тот человек, о котором идет речь, — разные люди. Далее Крипке замечает, что, даже если выражение «наставник Алексан-

²⁵ См.: *Kripke S. Naming and Necessity*; trad. fr.: *La logique des noms propres*. Paris: Minuit, 1982; *Putnam H. It Ain't Necessarily So // The Journal of Philosophy*. 1962. Vol. 59. No. 22. P. 658–671; *Mind, Language and Reality: Philosophical Papers*. Cambridge University Press, 1975. Vol. 2.

дра Македонского» является одним из смыслов имени «Аристотель», все равно, представляя возможный мир, где Аристотель никогда не занимался преподаванием, люди говорят о том же самом Аристотеле — об Аристотеле, который в реальном мире был наставником Александра Македонского. Единожды установившись, референция остается неизменной в каких угодно контрфактических ситуациях. Этот факт привлекает внимание Крипке к событию, устанавливающему референцию, каковым для большинства имен собственных является наименование, совершаемое с помощью или без помощи описания, и он берется исследовать цепочку говорящих, по которой имена собственные передаются между людьми, «знающими», о ком они говорят, даже когда они не могут ни описать или определить называемого индивида, ни возвести передаточную цепочку к первоначальному акту крещения.

Не углубляясь дальше в теоретические разработки Крипке, мы можем заключить, что теория искусства как жесткого десигнатора может основываться на следующем. Фраза «это — искусство», произносимая любителем, который при этом судит исходя из чувства и конфликта своих чувств, представляет собой наименование. Любитель может считать свое суждение оправданным, у него может быть ряд мотиваций — культурных и приобретенных, эмоциональных и субъективных, интеллектуальных и даже моральных, — но судит он, в конечном счете, на основании чувственной суммы их всех, на основании испытываемого или не испытываемого им чувства, что «все это работает» — в соответствии с его ожиданиями или, наоборот, вопреки им. Свое чувство любитель выражает, называя *это* именем искусства, и это имя есть имя собственное. В отношении собственных имен следует задаваться вопросом о референции, а не о смысле, — утверждает Крипке. На что вы ссылаетесь как любитель, критик или историк традиции, когда объявляете свою оценку некой вещи, говоря «это —

искусство»? Вот в чем вопрос. Очевидно, что не на *это*, не на обозначаемую вещь, ибо тогда фраза окажется тавтологией. Вы ссылаетесь на все остальные вещи, которые вы в других обстоятельствах обозначаете этой же самой фразой и которые составляют вашу критическую коллекцию, ваш личный воображаемый музей. Называя ту или иную вещь искусством, вы не объясняете ее смысл, а соотносите ее со всем, что вы называете искусством. Вы не подводите ее под некое понятие, не обосновываете ее неким определением, а связываете ее со всем прочим, что вы оцениваете с помощью аналогичной процедуры — в другое время и в других местах.

Вот почему эстетическое суждение всегда носит сравнительный характер, хотя и невозможно с точностью сказать, что именно оно сравнивает²⁶. Да, иногда вы смотрите на две или даже несколько картин, однако вы не можете слушать одновременно два концерта и тем более иметь доступ к совокупности всего, что вы называете искусством, в *hic et nunc*²⁷ опыта. Поэтому чувство, которое посещает вас рядом с неожиданной, поразительной вещью, соотносится с памятью о прежних чувствах. Но о чувствах нечасто можно сказать, что мы просто храним память о них. Ведь воспоминание о чувстве также является чувством, тогда как воспоминание о знании не обязательно является знанием (например, можно вспомнить о том, что когда-то вы знали алгебру, которую теперь забыли; если же вы вспомните, как любили кого-то, то, даже забыв, как это было, вы тем не менее испытаете меланхоличное чувство забвения и охлаждения). Ничто так не меня-

²⁶ Так, во всяком случае, обстоит дело в антропологической области, которой мы сознательно ограничиваемся в настоящей главе. Вопрос о том, возможно ли абсолютное эстетическое суждение, переносит нас в другую область, которую можно было бы назвать трансцендентальной. Об этом вопросе речь пойдет в главе третьей.

²⁷ Здесь и сейчас (*лат.*). — *Примеч. пер.*

ется, ничто так не искажается, ничто так не хорошеет или, наоборот, не омрачается с течением времени, как воспоминание о чувстве. Но как бы то ни было, когда эстетическое суждение сопоставляет нынешнее чувство с реактуализацией предшествующих чувств, оно сравнивает сравнимые вещи. Будучи хранителями воспоминания, чувства в такой же степени хранимы им, они включают в себя и аффекты забвения, и сигналы вытеснения, и вынужденное повторение того, что, отсутствуя в памяти, все же возвращается туда со стороны. Между всем *тем* вашей личной коллекции и *этим*, о котором вы судите в настоящий момент, между всеми прежними проявлениями вашего «чувства искусства» и наличным чувством прокладываются и преграждаются пути, по которым и циркулирует то, что называется смыслом, анамнезом, интерпретацией. Будет неточным говорить вслед за логиком, что эта циркуляция смысла отображает открытость и неопределенность понятия искусства, и будет недостаточным характеризовать ее вслед за семиологом термином «интертекстуальность». Ибо смысл циркулирует не между определениями искусства и не между художественными текстами или знаками — во всяком случае, не столько между ними, сколько между чувствами в отношении референтов одной и той же фразы, которая поочередно называла и называет их искусством. Эти чувства могут подталкивать к интерпретациям, точно так же как интерпретации могут пробуждать чувства. Так складывается слоеный пирог смыслов и чувств, в котором чередуются интерпретации, выдвинутые в связи с тем, что было испытано, и чувства, испытанные в связи с тем, что обозначалось. Референты фразы «это — искусство» могут возвращаться вглубь опыта, теряясь среди смысловых наслоений и почти не распознаваемых, что позволяет называть их «бессознательными», аффектов. И все же именно эти референты, оторванные от чувственного опыта, который их породил, а потому и отчужденные друг от друга, по-новому

группируются и автономизируются под эгидой идеи, которая зачастую считается их свойством или общим значением, но в действительности является просто отсылкой к имени искусства, которым они обладают как общим и собственным для каждого свойством. Интерреферентность, объединяющая и разъединяющая, собирающая и противопоставляющая все вещи, называемые вами, лично вами, искусством, есть не что иное, как ваше представление об искусстве, с которым вы сличаете чувство, испытываемое перед новой и неожиданной вещью, ошеломляющей вас в то мгновение, когда она становится соискателем вашего эстетического суждения²⁸. Это представление, эта идея, не является понятием, по меньшей мере, по трем причинам: оно является вашим личным и не поддается генерализации; вы и сами-то не в силах его формализовать, доказать его обоснованность или подробно аргументировать его логичность; чаще всего вы вообще не знаете, как оно к вам пришло или от кого было вами получено. Ибо никто, конечно, не станет утверждать, что, сколь угодно личное, представление об искусстве у каждого человека является оригинальным, абсолютно внутренним или же решительно субъективным. Этот путь привел бы к солипсизму и идеализму. Поэтому память о чувствах, точно так же как и сами чувства, считается социально, исторически и культурно обусловленной. Более того, в подавляющей своей части она принадлежит юриспруденции. Ваше представление об искусстве состоит в основном из эстетических габитусов, усвоенных культурных ценностей и приобретенных идей. Оно попадает в вашу юрисдикцию лишь тогда, когда вы сопоставляете его с

²⁸ В данной книге мы ограничимся интуитивным понятием интерреферентности, указав лишь на то, что его ни в коем случае не следует отождествлять с понятием автореферентности (понятия искусства), которым безоглядно пользуется художественная критика. Время теоретического обоснования интерреферентности еще впереди.

ошеломляющим чувством, которое пробуждает в вас абсолютно непредвиденная вещь. Тогда-то ваше представление об искусстве и становится идеей, руководящей вашим суждением.

3.3.bis. У всех и каждого есть представление об искусстве — и даже представления, простые и сложные, примитивные и развитые, однородные и разнородные, конвенциональные и дерзкие. Одни, менее привилегированные или менее восприимчивые, придерживаются представлений, характерных для своей социальной группы, или же пытаются усвоить представления, внушаемые им господствующим классом. Это конформисты: если они доминируют, то у них нет сомнений в консенсусе и в праве говорить «мы», произнося свое суждение. Они не видят конфликта между культурными ценностями или считают его недоразумением, словно за ним не скрывается ничего, кроме вкусового промаха. Если же доминируют не они, то им выпадает участь подавления, осознания своего дурновкусия и немедленного слияния с кажущимся консенсусом. Другие, находясь в объективном меньшинстве или принимая сторону этого меньшинства, бунтуют. Они считают кажущийся консенсус гегемонией и остро ощущают культурные конфликты, так как именно их ценности оказываются под угрозой. Это повстанцы, революционеры, а чаще всего — партизаны авангарда. Им важнее развенчать враждебное представление об искусстве, чем выработать свое — и если таковое существует, оно всегда реактивно. Наконец, третьи, привилегированные и осознающие свое привилегированное положение, стремятся возвыситься над своими чувствами и над чувствами своей группы, демонстративно исповедуя универсальное представление об искусстве, пребывающее, с их точки зрения, по ту сторону суждений и пристрастий. Это наставники человечества, безмятежно обозревающие многообразие его культур и без крайней необходимости

сти не ввязывающиеся в сиюминутные конфликты. Что же касается вас, искушенного в культурной разноголосице и чуткого к ценностным конфликтам, то вы тоже имеете представления об искусстве, социальную конкуренцию и историческую относительность которых ощущаете внутри себя: ведь они состоят как из приобретенных концепций и конвенций, так и из индивидуальных причуд вашего вкуса, а главное, готовы распасться и сложиться по-новому под нажимом влечения или отвращения, силы которого будет достаточно, чтобы вы сочли свой внутренний разлад следствием той самой идеи, что руководит вашими суждениями. Вы — прежде всего любитель, и ваше представление об искусстве, сумма интерреферентных эстетических предпочтений, колеблется под воздействием неизведанного чувства, которое вызывает в запутанном архиве ваших прежних опытов ответное чувство несогласия.

Вы всегда были этим любителем, но теперь вы являетесь им, побывав художественным критиком и историком традиции, а затем, вследствие скачка и рефлексии, эстетиком. Теперь новая рефлексия, которая, впрочем, не подразумевает скачка «назад», возвращает вас от теории к истории — на сей раз в обличье исторической теории. Вам никак не обойтись без создания той или иной концепции историчности искусства. В этом вы близки, хотя в этом же и расходитесь, с историком искусства, для которого историчность была задана вместе с понятием стиля: линейность эволюции, циклическое развитие цивилизаций, прерывистость периодизации и далее в этом духе. Для вас историчность тоже задана, но как юриспруденция: если стили сохраняются, это значит, что суждения прошлого довлеют над нынешними суждениями, если же стили рушатся, значит, кто-то стал судить против обыкновения. И все это вы наследуете. Схожим образом вы сближаетесь и расходитесь с историком авангарда, для которого диалектический смысл искусства, никогда не задан-

ный изначально и никогда не наследуемый, но предписанный как новизна, как раз и был его (искусства) историчностью. Вы, со своей стороны, не смешиваете практику и теорию. Практическое или «праксическое» измерение искусства вы всегда, в меру своего участия в нем, называете юриспруденцией — на сей раз в том смысле, что вы сами ее формируете, создавая прецеденты. Но юриспруденция — это также историчность, имманентная вашей практике историка. Она вручает вам акты, в которые занесены суждения ваших предшественников, и призвана вручить ваши собственные суждения последователям. Как таковая она не предоставляет теоретическую форму историчности. Но другое название юриспруденции, корректирующей всю совокупность понятий стиля и авангарда, — традиция. Традиция означает передачу, перевод и искажение. Что передает традиция? Вещи, называемые искусством, — например, храня их в музеях. Помещая эти вещи в музеях *искусства*, традиция также передает само имя искусства — например, выражая (переводя) его в виде хронологической организации залов, в виде сменяющих друг друга исторических концепций, являющихся перечнем не обязательно связанных друг с другом значений одного слова. И наконец, перегруппируя вещи таким образом, традиция тем самым искажает имя искусства. Экспонаты перегруппируются под именем искусства — под именем, которое на теоретическом уровне, не зависящем от ваших эстетических и критических предпочтений, вы определили как имя собственное. А следовательно, взялись выяснить — с уважением к этой независимости — каким же образом имена собственные передаются, переводятся и искажаются.

Имена собственные передаются в основном тремя способами. В первую очередь, путем прямой преемственности — от отца к сыну, если наследование идет по отцовской линии. Общепринятая концепция, отнюдь не ложная, но, как всегда, слишком упрощенная,

утверждает, что звание искусства вместе с именем художника переходит от духовного отца к духовному сыну, от признанного мастера к ученику-новатору. В сыром, не обдуманном виде процедура передачи называется влиянием (и разрывом); при теоретической разработке, например во фрейдизме, она получает название (разрешаемого) эдиповского конфликта. Так или иначе, вместе с именем художника передается имя отца: оно передается, а в некоторых случаях переводится и искажается сыном, принимающим в свои руки традицию. Во-вторых, имена собственные передаются путем утвердительных «да», таким же образом, как распространяется информация. Об искусстве говорят так же, как говорят о «таком-то», так же, как сообщают слух, не имея возможности его подтвердить, не зная, откуда он взялся, не помня, от кого он получен, и не заботясь о том, до кого он дойдет. Подавляющая часть культуры, понимаемой как приобретенные познания, как обыкновение, габитус, даже как знание жизни, соткана из подобного рода слухов. Имена же собственные заняты в ней поддержанием референтных систем, что к тому же, как показал Крипке, является их единственной функцией. Мы знаем, о ком или о чем говорят, даже если не знаем, что именно слышим, что именно говорят. Из всей совокупности имен собственных культурная молва разносит имена художников и произведений, к которым ею применяется звание искусства. Однако молвы недостаточно, чтобы сформировать традицию. Нельзя сказать, что в ней мало переводов и искажений: наоборот, шум является наиболее благоприятным состоянием для всякой передачи. Дело, скорее, в том, что передаточные каналы, образующие культурную молву, де-юре, а чаще всего и де-факто, не содержат никаких иных суждений помимо первоначального наименования. Совсем не так обстоит дело в традиции, которая, конечно, поддерживается культурой и сама поддерживает ее, но все же прежде всего питаема восприимчивостью и, опять-

таки, сама взамен питает ее. Традиция разгорается с каждым суждением, иначе говоря — с каждым наименованием, и хотя первого среди этих наименований нам не разыскать, все они — первоначальные. Фраза «это — искусство», если речь идет о наименовании, никогда не первоисточник, но всегда — инициатива. Даже — и особенно — тогда, когда она безмолвно следует за первым словом романиста, за первым мазком живописца, она — уже следствие инициации, которая создает случай и продуцирует новый референт имени: это, здесь, сейчас. «Здесь» и «сейчас» со временем меняются и можно, разумеется, не соглашаться по поводу «этого». Эстетический опыт не передается, он не межсубъектен. Передается лишь имя вместе с названной вещью, а имя никоим образом не гарантирует идентичного опыта. В искусстве же не бывает заочного суждения и крещения *in absentia*²⁹: дейктические суждения опыта свидетельствуют о чувстве, случай которого уникален, невозпроизводим и непередаваем. Имя передается и повторяется, но наименование возобновляется всякий раз, когда называемая вещь сливается с новым чувством.

Но что дает предмет для сравнения, если не представление об искусстве? Оно передается вам вместе с именем, отчасти как слух, отчасти как ценность, как рассеянная идея, носящаяся между вещами, которые вы называете искусством вследствие габитуса или культурной верности, и как идея регулятивная, которая складывается и обогащается всеми суждениями, составляющими — по крайней мере, для вас — юриспруденцию. Однако нет уверенности, что представление передается вместе с именем. Оно передается, если некие критерии позволяют ему вас достичь и если оно образует концепцию, получаемую и сохраняемую вами без участия других процессов. И не передается, если в связи с той или иной вещью вы судите

²⁹ В отсутствие (лат.). — Примеч. пер.

и о нем самом. Всякий раз, когда чувство несогласия побуждает вас внести новую, неожиданную и поразительную вещь в свою критическую коллекцию, вы перестраиваете совокупность референтов, с которыми доселе соотносили такие-то произведения. Тем самым вы искажаете традицию, ибо передаете уже не то, что получили. Но также вы переводите ее как инвариант имени собственного, несогласие в отношении которого считаете нормальным. Передаваясь, ваше представление об искусстве меняется, однако вы не передаете другим смысл или характер этого изменения. Интерпретация остается за вами. Этим объясняется то, что представление об искусстве так часто принимает вопросительную форму, а вопрошание о смысле искусства воспринимается как обязанность — в частности, семиологом, который рассматривает диссеминацию художественных знаков как призыв к интерпретации и в то же время отказывается на него отвечать. Пуская все свои силы на розыск интертекста произведения, семиолог, однако, не решается списывать долг текста. Наоборот, этот долг-то он и передает «потомкам» вместе с непременно вопросительным смыслом представления об искусстве. Этим же объясняется то, что критик, который, как кажется, закрывает поднимаемый интерпретацией вопрос самой категоричностью своих суждений и берется «определить» искусство, говоря «искусство — это все, что я называю искусством», оплачивает эту претензию обязанностью — опять-таки перед «потомками» — представить в конце концов всю совокупность своих эстетических предпочтений. Претензия критика не голословна лишь в том случае, если его ответственность отождествляется — или он сам отождествляет ее — с правом диктата, которое дает ему публичность его суждений. Претензия критика — не заблуждение лишь в том случае, если яркость даваемых им примеров искусства или более или менее убедительные комментарии, которыми он их сопровождает, отождествляются — или он сам

отождествляет их — с представлением доказательства. И наконец, претензия критика не будет слепой с точки зрения читателей, художников, публики лишь в том случае, если она сочтет себя вправе — или ей будет позволяться — нарушать правило несообщаемости критического и теоретического регистров и переходить с одного на другой без всяких скачка и рефлексии. Но так или иначе, каждого критика, если он выносит свои суждения на публику и тем более если возбуждает контроверзу, пусть даже просто пользуясь своим авторитетом в качестве экспертизы, история рано или поздно обязывает продемонстрировать все вещи, которые он называет искусством и которые, в своей интерреферентности, образуют его представление об искусстве. Над ним довлеет не столько долг интерпретации, сколько обязанность исчерпывающей демонстрации.

Как критик или как историк традиции, вы утверждали, что искусство — это все то, что вы называете искусством, соотнося друг с другом все случаи употребления этого имени. Ваша культура равна по протяженности вашей коллекции, ваша восприимчивость эквивалентна богатству ваших чувств, а ваша историческая верность — публичности ваших суждений. Вы соглашаетесь на суд по совокупности ваших предпочтений — и по каждому в отдельности, с учетом тех — большинства из них, — которыми вы отменяете прежнее обыкновение, предшествующую художественную номинацию, и берете под свою ответственность новую. Таким образом, вы апеллируете к такому суждению, которое, возвышаясь над вашими личными предпочтениями, будет судить если не обо всей традиции вообще, то, по меньшей мере, об одной традиции — о передаточной цепи звания искусства, одним из звеньев которой являются ваши суждения. Прочность этой цепи, как и любой другой, равняется прочности ее наименьшего звена. Традиция проявляется ярче всего, когда ей угрожает разрыв, юриспру-

денция приобретает наибольшее значение, когда в самом разгаре распря, суждение оказывается наиболее решающим, когда вторгается в неразрешимое, и наконец, чувство убедительнее всего, когда его сотрясает разлад. Таким образом, традиция, к которой вы принадлежите, ничем не отличается от того, что другие называли авангардом.

Exit. К этой традиции вы и обращаетесь в настоящий момент. Вы обозреваете ее неизбежно ретроспективным взглядом историка, знающего, что она формирует историю, к которой принадлежит он сам, и в равной степени формирует историчность этой истории. Вы занимались генеалогией традиции, а теперь становитесь и ее археологом. Вы создавали историю собственного имени «искусство», выявляя ту особую рода юриспруденцию, которая передается нам с ним, — не только конвенции и ценность всего, что с незапамятных времен именовалось искусством, но и, на материале конфликтов современного искусства, ту противоречивую процедуру, что отождествляет с искусством неискусство. Размышляя над этой историей, вы спрашивали себя о том, каким образом передаются имена собственные, и отметили, что имя собственное «искусство», передающееся путем наследования и молвы, формирует юриспруденцию не иначе, как посредством суждений, основанных на чувстве и несогласии. Причем регулятивная идея этих суждений сама является идеей искусства (или контридеей неискусства) — так или иначе, идеей в отношении искусства, ибо в основе ее лежит интерреферентная сеть, связывающая все, что называется искусством традиция. Эта традиция — ваша традиция, и вы знаете, что она ваша (хотя это «знание» на самом деле не знание, а только лишь уверенность), так как именно в рефлексивном чувстве несогласия (также вашего) вы находите знак того, что все, в том числе самые открытые, самые противоречивые и конфликтные, самые неокончательные, — все идеи об искусстве долж-

ны быть в рамках этой традиции приемлемы. Она есть не что иное, как генеалогия, по которой передается имя искусства, переходящее от произведений прошлого к творениям авангарда, от эпохи, когда оно обозначало красоту, чувственно воспринимаемое совершенство или техническое мастерство, к эпохе, когда люди одновременно поверили, возжелали и ужаснулись тому, что оно обозначает абсолютную неопределенность смысла и полиморфную открытость нонсенсу. Рассмотрев авангард как искаженную традицию и переданное искажение, обнаружив эту парадоксальную юриспруденцию, вы признали — и вынесли суждение, — что авангард есть не только одна из традиций, но и продолжение традиции вообще. И наконец, ваше последнее заключение говорит о том, что, если вся эта генеалогия в целом регулируется некоей — какой угодно — идеей об искусстве, а вовсе не руководствуется тем или иным критерием искусства, то ее неосознанной регулятивной идеей может быть лишь сама идея искусства как имени собственного. Что это означает? Это означает, что следует остерегаться всякого смешения идеи искусства как имени собственного и понятия искусства как имени собственного. Последнее относится к регистру теории. Оно выражает концептуальное следствие теоремы, определяющей слово «искусство» при помощи (крипкеанского) понятия имени собственного или жесткого десигнатора³⁰. Напротив, идея искусства как имени собственного относится к регистру практики или, иначе говоря, суждения, эстетического употребления слова «искусство» (*понятие* бывает либо истинным, либо ложным, тогда как *идея* — либо верной, либо неверной). Идея о том, что слово «искусство» могло использоваться и действительно использовалось по образцу имени собственного — то есть, для

³⁰ Откуда, естественно, не следует, что слово «искусство», или, скажем, имя «Жак», — это понятие, ибо, наоборот, имена собственные не являются понятиями.

обозначения воображаемой и непредставимой личной коллекции, а не для описания произведения и его классификации под рубрикой понятия, — эта идея как таковая и позволяет учесть факты юриспруденции, которые сделали авангард традицией и продолжением традиции. Эта идея не может быть доказана, даже если в исторической действительности есть самые сильные доводы в ее пользу. Она предполагает нечто такое, что подтверждает опыт, но не доказывает ни одна теория: а именно, что употребление фразы «это — искусство» выражает эстетическое суждение и что это суждение, чувственное суждение, не обнаруживает и не передает содержания чувства. Кроме того, она предполагает, что каждый способен на чувство — точнее было бы сказать, подлежит чувству, ибо чувства суть страсти, а не акты, — по отношению к тому, что он или она называет искусством и включает в свою коллекцию. Именно это предполагали и должны были предполагать вы, когда становились любителем искусства. Именно это вы предполагаете и должны предполагать, говоря, что регулятивной идеей, которая вызывает у кого угодно то или иное чувство по поводу любой, но претендующей на статус искусства, вещи, может быть лишь сама идея искусства как имени собственного. Эта идея составляет содержание традиции, к которой вы непременно должны принадлежать — то есть, судить исходя из нее и не прибегая к теории, — чтобы мочь, на сей раз теоретически и не прибегая к суждению, описывать ее так, словно не являетесь ее частью. Таким образом, вы переводите, искажаете эту традицию и передаете ее такой, какую она имела место, описывая ее.

«*Искусство было именем собственным*»: таким будет первое предложение этого описания. Это историческое высказывание, спрягающее в имперфекте теоретическое высказывание «искусство есть имя собственное». Первое высказывание не отменяет второе, не опровергает теорию, словно та еще вчера была ис-

тинной, а сегодня оказалась ложной или «снятой». Сегодня, когда теория оказалась ложной, можно считать, что она была ложной всегда. Однако истинность нашей теории зависит от теории собственных имен Крипке, и даже если последняя когда-нибудь окажется ложной, говорить о ее «преодолении» не будет никакого смысла. Покоящееся на ней определение искусства не обязано своей исторической возможностью ее истинности, хотя и является историческим коррелятом ее убедительности. «Искусство есть имя собственное» — это концептуальное, или теоретическое, определение искусства. «Искусство было именем собственным» — это, напротив, не определение искусства, а начало археологического описания традиции, которая регулируется идеей искусства как имени собственного. И эта традиция, границы которой совпадают с границами истории авангарда, есть современность.

Чтобы описать ее, историк или, точнее, археолог должен прежде всего составить ее периодизацию, отталкиваясь от следующего элементарного определения: современность — это период западной истории, для которого искусство было именем собственным, период, на протяжении которого эстетическая практика — практика художников, а также практика любителей и критиков — регулировалась идеей искусства как имени собственного. Вполне очевидно, что начинается этот период тогда, когда зарождается идея автономности искусства, одновременно с чем становится автономной, освобождается от всякой социальности и его практика. Он начинается, когда слово «искусство» становится обозначением невыразимого качества, которое не повинуетя предустановленным правилам, не совпадает с прекрасным или возвышенным (хотя часто заменяет их собою) и отгораживает от сферы мифа и религии зону светской духовности, где властвует особая разновидность мышления, которую вскоре институционализирует Музей. Грубая датировка этого момента — XVIII век. В сочинениях Роже де Пиля и

аббата Дюбо заявляют о себе понятие вкуса и притязание любителей судить, основываясь на чувстве. В первых сообщениях о «Салонах» — у Флорана Леконта в 1699 году, у Лафона де Сент-Йена в 1747-м и у Дидро, начиная с 1759-го, — складывается художественная критика, новый литературный жанр и полемическое посредничество между произведениями и массой любителей. Затем, у Менгса и Винкельмана, зарождается история искусства — новая дисциплина, занятая истолкованием хронологического прошлого и, пусть не столь явно, определяющая норму для настоящего. На пути от Вико и Шефтсбери к Баумгартену и Канту возникает эстетика — сначала как придаток философии морали и рассуждений о вкусе, затем как теоретизация чувственно воспринимаемого совершенства и в конечном итоге как критика суждения. Одним словом, именно XVIII век учредил все те современные позиции, которые вы поочередно занимали и к которым теперь вернулись, дабы предпринять их археологию, уже зная, что они не являются ни фактами природы, ни фактами теории, но суть факты истории.

Но если истоки современности очевидны, то найти ее конец, если таковой существует, весьма проблематично. Периодизация же подразумевает проведение «отрезка» истории с двумя концами. И то, что в данном случае второй его конец кажется неопределенным, связано не только с отсутствием дистанции. Дело еще и в том, что конец современности — едва ли не ровесник ее самой, исстари жившей и, возможно, по сей день живущей в проекте своего завершения, самопреодоления. Негативность авангарда, для которого традиция должна обозначать искажение, объясняется опережающей ретроспективностью вердикта, который включает его в традицию как раз потому, что он ее исказил. Точно так же его погоня за новизной, его динамика преодоления объясняется тем, что он нацелен на потустороннее современности, которое современность, в свою очередь, нагоняет. Однако дис-

курс этот возможен лишь из такой исторической инстанции, откуда, как минимум, просматривается то, что последует за современностью. Вестись изнутри он может лишь проецируя себя как предвестие, а предвещать себя и в то же время не отречься от себя — лишь мысля себя как движущее противоречие. Конец современности, конец идеи искусства как имени собственного, ее завершение в незавершенности, возникли как постулат в «Vorlesungen über die Aesthetik»³¹: вот почему идеология авангарда уже со времен Малларме была решительно гегельянской. Именно у Гегеля предметом эстетики стало не прекрасное и не вкус, но искусство в своей автономии. А также — искусство в своем становлении и неизбежном отчуждении, сопровождающем его «проект» и проект его исчезновения. Теперь же, спустя полтора столетия после Гегеля, когда автономия искусства предстала как автономия, каковой она в действительности и была, мы ясно видим, что гегельянская диалектика поддерживала систематическое смешение позиций любителя, критика, историка и эстетика. Ибо даже любителя и критика, на равных с историком и философом, Гегель обязывает к спекулятивной точке зрения завершенной истории искусства. Теперь, когда на наших глазах заканчивается — или окончательно *незаканчивается* — вовсе не искусство, а исторический диспозитив, назначивший искусство как имя собственное регулятивной идеей, возможно — и бесполезно — вернуться к его истокам и устранить совершенное Гегелем смешение.

Позиции любителя, критика, историка традиции, эстетика или теоретика искусства, генеалога или теоретика историчности и, наконец, археолога могут заниматься лишь поочередно и только в таком порядке выхода на сцену, в каком мы их перечислили. Этот порядок отражает исторический долг каждого из этих «персонажей» по отношению к современности: они

³¹ В «Лекциях по эстетике» (нем.). — Примеч. пер.

не могут встать на свою ступень, не стоя на предшествующих ступенях — или не пройдя по ним до этого. Позволительно быть простым любителем, но непозволительно быть художественным критиком, не будучи любителем. Достоинно всяческого уважения заниматься художественной критикой как хроникер, не претендуя на фиксацию еще живой истории, однако немислимо писать историю художественной традиции, не вынося критических суждений изнутри этой традиции. Возможно заниматься художественной критикой без теоретических амбиций, но, напротив, теория искусства без рефлексии над критической деятельностью наверняка окажется сугубо формальным и бесплодным занятием. Наконец, вполне допустимо составлять юриспруденцию, опираясь на юриспруденцию и перепрыгивая с одной на другую сколь угодно быстро, но бесполезно разыскивать историчность традиции без теоретической рефлексии над юриспруденцией, в которую вовлечены историк и критик. Лишь в том случае, если эти пять позиций занимают в описанном порядке и с полным сознанием, возможно вернуть их в исторический диспозитив, который их породил, и, обзрев его в совокупности, выяснить: культура жила в нем за счет идеи автономии искусства и за счет всего того, что по необходимости противоречило этой идее. Так современности открывается плодотворное заблуждение, которым она питалась. Творясь регулятивным употреблением идеи искусства как имени собственного, она думала или хотела думать, что творится концептуальным или спекулятивным употреблением имени искусства как идеи. И несомненно, первое, вера или желание, обеспечивало возможность второго, регуляции и продукции. Это заблуждение, ранее бывшее плодотворным, теперь является таковым лишь при условии его признания. Оно позволяло философии и искусству идти рука об руку на протяжении почти двухсот лет, так что большинство современных философов считали, что розыск истины останется непол-

ным без учета искусства, а большинство современных художников — что искусство останется несовершенным без философских притязаний. Но философское влечение современного искусства иссякло. Ныне оно уступает место необходимости переписать историю современности. И заблуждение, благодаря которому современное искусство могло созидаться грезой о том, что оно осмысляет себя, теперь является просто историческим фактом, подлежащим переистолкованию. Это задача археолога, это задача историка-философа и, по всей видимости, уже не задача художника или критика. В ее рамках современность окончательно *незаканчивается* — по предписанию постсовременности, разному в зависимости от его адресата.

То, что постсовременность значит для художников, совершенно бессмысленно для археолога. Археолог регистрирует слово, которое у всех на устах, прежде всего как симптом того, что наша культура в значительной своей части больше не хочет называться современной. На протяжении эпохи, именуемой современностью, «современное» было оценочным суждением, синонимичным слову «искусство», — до такой степени, что в юриспруденции, вернувшей на свет давно забытых художников, например Вермеера и Шекспира, или не известные ранее культуры, как, например, «негритянское искусство», на первом плане всегда оказывалась именно их «современность», словно в ней заключен бесспорный критерий в пользу их статуса искусства. Сегодня, когда столькие люди, разочаровавшиеся в модернизме или запутавшиеся в его тупиках, не желают считаться современными, они просто-напросто ищут другое слово. Для археолога этот симптом свидетельствует, как минимум, о том, что слово «постсовременный», используемое так, будто им даруется магическое прощение пресловутых грехов современности, опять-таки является именем собственным, денотирующим желание и коннотирующим симптом, тогда как слово «современный», бывшее именем собственным, теперь

перестало быть таковым. Потому-то археолог и получает вместе с этим симптомом предписание описать, интерпретировать, концептуализировать то имя собственное, которым стала современность. Таков смысл постсовременного для археолога: это его позиция, его место во времени, откуда история, которую ему предстоит написать, — история диспозитива, воплотившего идею искусства как имени собственного, — будет читаться как постсовременное переистолкование современности. Для археолога постсовременное — полная противоположность постмодернизма, всего лишь еще одного «изма» современности, решившей не признавать свою регулятивную идею и считать себя просто стилем. Чтобы обнаружить это непризнание и приступить к созданию истории непризнанной идеи, нужно, разумеется, перестать в нее верить и желать ее, но согласиться с тем, что она была-таки мощной руководящей идеей. Нужно решительно распротиться с модернистским проектом определения искусства через его неуклонную редукцию к своим необходимым и достаточным условиям, но при этом учесть произведения, рожденные этим проектом. Несомненно, нужно оставить надежду на эмансипацию, которую вынашивали авангарды, но нужно и сохранить ретроспективное уважение к этой надежде. Тогда идея автономии искусства и отчуждение, с которым она связана, вместе впишутся в идею искусства как имени собственного. Ставкой в той игре без правил, в той беспощадной борьбе, которой было современное искусство, — ставкой в ней было имя искусства. Когда идея автономии замыкается в круг тавтологии, в круг формализма или автореферентности, когда она теряет свои плоть и душу в гетерономии рынка, чего опасался еще Адорно, следует заключить, что ставка перемещается. И если так, то следует заключить, что современность, пусть и незавершенная в силу отсутствия ее переистолкования, все-таки завершается на наших глазах.

Enter-Return. Таковы новые задачи, в центре которых уже не располагается имя искусства. Перед вами — археологический раскоп. Его рытье не требует от вас ни верности его программам, ни приобщения к его ценностям — одним словом, никаких чувств. Вы можете отрешенно смотреть, как с культурных подмостков сходит имя искусства — подобно человеку, исчезающему, «как лицо, начертанное на прибрежном песке»³². Но археолог, как это сегодня известно, тоже был сопричастен гуманизму, его дело было политическим, он занимал определенную позицию. И вам, для кого появление слова «постсовременный» — не более чем симптом, надо помнить о том, что, с клиническим беспристрастием повинуюсь предписанию переистолковать современность, вам придется пересмотреть ее в огне критики. Помните, как вы пришли к теории искусства и его историчности? Да, путем скачка, чтобы оказаться на расстоянии от суждения и чувств, но и путем рефлексии. Именно рефлектируя над критическим квазиопределением «искусство есть все то, что я называю искусством», которое вы давали искусству, снискавшему вашу любовь, вы натолкнулись на понятие искусства как имени собственного. Ведь до того как стать теоретиком, вы были художественным критиком. Именно потому, что вы были художественным критиком, неторопливым или стремительным, работавшим в отдалении или, наоборот, в самой гуще актуального, но так или иначе — историком своей традиции, — именно поэтому вы смогли понять, что идея искусства как имени собственного была регулятивной идеей традиции, юриспруденцию которой вы создавали.

Вы всегда являетесь этим критиком. Чтобы размышлять, вы судили, а если вы судили — и если судите по-прежнему, — то вам никак не избежать передачи своих суждений тем, кто следует за вами и кого вы тем самым

³² Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-сэд, 1994. С. 404.

помещаете в традицию, которую передаете и, при необходимости, искажаете. Вы неумолимо остаетесь современным. Даже если вы пишете о Средневековье, ваши тексты датированы, и тем, что вы передадите с ними, будет «современность» Средневековья. Даже если вы пишете о живейшей актуальности и, чтобы описать и оценить ее высоко или низко, привлекаете постмодерн, все равно тем самым вы лишь исказите, а значит, переведете и передадите, все ту же «современность». Когда современность замыкается в симптоматическом желании покончить с собой, она неизбежно сажает критика на *double bind* — двойную привязь. Так или иначе критик все равно ее принимает. Ибо, если постсовременное для археолога — прежде всего симптом, который ему предстоит истолковать и оценить лишь затем, то для критика в этом слове заключено прямое руководство к суждению и интерпретации. Причем это руководство противоречиво, оно — двойной капкан. Когда нынешние или даже прежние произведения вызывают перед судом истории к новому имени, они требуют от критика незамедлительно дать им это имя или отказать в нем — и объяснить, почему. Дав им это имя, критик укажет на разрыв и искажение, так как постсовременное произведение должно расходиться с современностью. И затем, уведя свое объяснение в причинную подоплеку разрыва, даст постсовременному типично современную и даже модернистскую интерпретацию. Если же, наоборот, он отвергнет новое имя и укажет на связь произведения с современной традицией, ему придется объяснить, почему само это оценочное суждение современно, а не постсовременно. В обоих случаях произведение требует от критика исторического перепрочтения всей современности от начала до конца, как только, чтобы судить о нем, критик прибегает к выбору из собственных имен. Свидетельствующий сегодня историцизм — позитивное свидетельство этой проблемы, но также и симптом того, что это негативно-модернистское перепрочтение еще

не является переистолкованием. Лишь эстетика, который определил искусство как имя собственное, и археологу, который определил современность как период, когда эстетическая практика регулировалась идеей искусства как имени собственного, номиналистская альтернатива современного и постсовременного может открыть всю свою ироничность. Критик, даже если он располагает и теорией, остается в плену этой альтернативы, которая, несомненно, продлится столько же, сколько продлится исторический переход нашей культуры от современности к чему-то неизведанному, для чего постсовременность — не более чем имя. Ведь у критика, чтобы судить, есть лишь его чувство любителя: чувство современного или постсовременного, чувство их конфликтов и, больше чем когда-либо, чувство разлада в чувствах, *double bind*.

3.1.bis. С этим-то неопределенным и мучительным чувством вы и судите. Вы — отвергнутый современностью влюбленный, меланхоличный и беспокойный, но понимающий, что, если, глядя в черную дыру необратимого, отдаешься на волю случая, — это верный признак любви. Прочь упрощенную оппозицию удовольствия и муки, вы судите как на основании вкуса, так и на основании отвращения, и знаете это, как знаете, что смешное не убивает, а возвышенное не продлевает жизнь. Вам остается ирония, усилитель вкуса, и юмор, молодость стариков. Вы — запоздалый модернист, верный авангарду романтик, но свобода безразличия заставляет вас искать различие. В постмодернизме должна быть своя мудрость, а мудрость выдает себя не в доктринах и теориях, а на примере. Какое произведение может быть примером этого перехода? Какую вещь, одну из многих, но все же показательную, вы извлечете из своей критической коллекции, чтобы представить парадигму вашего, нашего, их исторического перехода? Вы в третий раз продемонстрируете писсуар Дюшана, этот «Фонтан» юности, немного по-

старевший с тех пор, как его иронически отправили в воображаемый музей современности, обросший пылью безразличия в магазине современного искусства, но всегда новый, готовый радовать и поражать юмором своих внимательных очевидцев. Водопад без осветительного газа останется невидим. Чтобы тяжелоатлет смог прочесть предписания невесты на транспарантах вверху, нужны еще некий грохот и боксерский матч. Но вот как все разрешается: тяжеловетесный и старомодный, «словно стихотворение в прозе или серебряная плевательница», белый фарфоровый писсуар — отнюдь не издевка. Сухой и скептический, он не предвещает никаких свадеб, но здесь и сейчас вызывает неизведанное чувство — своеобразное ликование, которое выворачивает программу современности, словно перчатку, и обнаруживает парадоксальное будущее, открываемое решительно ретроспективным взглядом. Ибо вот о чем он, этот писсуар, говорит в свете описанного суждения: он был вовсе не объектом — прекрасным, безобразным или просто интересным, — а инициативой, поводом к острому, противоречивому чувству, сотканному из отвращения и насмешки, но также из безумной любви, отчаяния, злобы и зависти: «это был-то, на месте девки, всего-навсего писсуар, и на него смотрели». Это был не объект, не интенциональный проводник или творение автора, не существо или знак, но референт фразы, которая называет его именем собственным — искусством или антиискусством — при безмятежном тождестве этих противоположностей: «можно ли создать произведение, которое не было бы произведением искусства?» Это был не стилистический или бесстильный объект, не автономное произведение, почтившее своим присутствием достояние, и не саркастический «объект-шок», демонстративно кичащийся своим отторжением, а провокационный вызов к суждению, призванному пополнить юриспруденцию, которое, войдя в юриспруденцию, требует своего пересмотра

ИМЕНЕМ ИСКУССТВА. К АРХЕОЛОГИИ СОВРЕМЕННОСТИ

как образцовое суждение-модель: «своего рода свидание — или речь, произнесенная по невесть какому случаю, однако именно в назначенный час». Это был не объект в подтверждение теории, не воплощенное или претворенное понятие, открывающее определение искусства сущностной неполноте чего угодно, а идея искусства, регулирующая наименование какой угодно вещи и рефлексивно подтверждающая то, что всякая идея искусства есть именно то, что дает вещи это звание. Вот что говорит этот современный писсуар, датированный апрелем 1917 года, сегодня, в апреле 1985-го, при встрече с постсовременностью. И рыба, как всегда, не ведает, что она в воде.

Брюссель — Париж, январь — апрель 1985 г.

Кант по Дюшану и после Дюшана

Исследование способности вкуса как эстетической способности суждения проводится здесь не ради формирования и культуры вкуса, ибо они, как и прежде, будут идти своим порядком и без всяких подобного рода изысканий.

Иммануил Кант.

Критика способности суждения

ПАРАДОКС

Известна замечательная формула, с помощью которой Жан-Франсуа Лиотар несколько лет назад закрыл «вопрос о постмодерне» в искусстве: «произведение может стать современным лишь уже будучи постсовременным»¹. Всякому, кто знаком с художественными авангардами, бросается в глаза сила этого парадокса. Чтобы произведение было признано как современное, оно сначала должно быть новаторским, идти вразрез с современностью — со вкусом или конвенциями своего времени. Пикассо был постсовременным в 1907 году и стал современным к 1930-му. Сегодня его назовут классиком. С этим неизбежным парадоксом Лиотар и взялся соотносить попытку периодизации, предпринятую художественными критиками, которые ввели слово «постмодерн». Но вот вам другой парадокс: в начале XX века был вновь открыт Пьеро делла Франческа, и о нем говорили: «Как он современен!» Теперь, согласно Лиотару, мы должны сказать, что он был постсовременным? Разумеется, нет, хотя философ и говорил так о Рабле, Стерне и Монтене. Его формула придерживается настоящего

¹ *Lyotard J.-F. Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne? // Critique. 1982. Avril. No. 419. P. 365; воспроизводится в книге: Lyotard J.-F. Le Postmoderne expliqué aux enfants. Paris: Galilée, 1986.*

времени. Рискуя утяжелить и тем самым исказить ее, можно сказать, что она означает следующее: «*современное* произведение может стать современным лишь уже будучи постсовременным». Слово «современный» употреблено в этой фразе дважды, и, если во втором случае оно выражает суждение, то в первом случае, если это не бессмысленное повторение, — периодизацию. Чтобы устранить всякую двусмысленность, перепишем формулу еще раз: «Произведение, принадлежащее к современности, может стать современным лишь уже будучи постсовременным». Иными словами, необходима периодизация. В таком виде формула Лиотара требует знания, когда современность начинается и заканчивается.

Между тем парадокс сохраняется и в перевернутом виде: «произведение (принадлежащее к современности) может быть постсовременным, лишь если затем оно становится современным». Иначе оно просто-напросто не было бы произведением. Если модерн представляется одновременно целью и неизбежным следствием постмодерна, то постмодерн предстает как отличительная черта современности и, следовательно, как критерий для ее периодизации. Забавная ситуация: слово «постмодерн» периодизует само по себе, так как содержит приставку «пост», а именно — провозглашает некое «после» современности. Однако, быть может, и позволяя сказать, когда начинается современность, оно запрещает говорить, когда она заканчивается, и даже — *что* она заканчивается. Так выясняется свойственный ему (слову «постмодерн») характер обещания — обещания положить конец чему-то, начать с нуля. Это парадоксальный перформатив: он говорит то, что делает, но делает обратное тому, что говорит. Кто-либо, называющий себя постсовременным или претендующий на это звание, тем самым является постсовременным, но, если он постсовременен, то как раз потому, что современен. В этом смысле постмодерн всегда выступал горизонтом модерна. Он — либо

фигура завершения модерна внутри модерна, либо его непреодолимый предел. Говоря это слово, мы вовсе не захлопываем двери современности, а лишь повторяем насквозь современное обещание — обещание, что у нее есть конец, в котором таится абсолютное начало, и что перед нею расстилается бесконечный ряд новых начал.

Ни один период в истории Запада не был до такой степени захвачен желанием самопериодизации, как тот, что именуется современностью. И поскольку мы все еще к нему принадлежим, скажем, в современных терминах, когда начинается современность. Хронологически она начинается с Просвещением. В целях интерпретации можно сказать, что она начинается с концом Классической эпохи. Но сказать так — значит произнести тавтологию: нужно определиться с тем, что обозначают в определяемый таким образом исторический момент слова «конец» и «начало». Конец обозначает «замыкание круга», начало же обозначает «исходное состояние». «Энциклопедия» — об этом свидетельствует само ее название² — завершает классическое Представление, замыкая его в виде круга: она упорядочивает знания и предписывает всякой грядущей науке вновь и вновь следовать итеративному циклу познаний, всюду — на местном и глобальном уровне — чертить двоящуюся фигуру круга. Каждая точка окружности есть начальное состояние. Или, другими словами, всякое начальное состояние предполагает, что ему предшествовала революция. Начальное состояние — это не начало, но условие предсказуемости на время t , на некоторое время, согласно формуле Лапласа: разум, обладающий полной информацией о начальном состоянии «системы мира», видел бы, как эта система развивается по определенному от начала и до конца пути, и перед его взором было бы как ее

² Энциклопедия — от греч. «круг знаний». — *Примеч. пер.*

прошлое, так и будущее. Таким образом, родившаяся тогда — в эпоху «Энциклопедии» — идея прогресса оказывается неразрывно связана с парадоксальным положением: все уже произошло, и прогресс развивается на *tabula rasa*, чистой доске, предоставленной мышлению и воле. Стремление современности к самопериодизации — это тот самый присущий классической эпохе идеал прозрачности, с одной стороны замкнутый в виде энциклопедии, а с другой — спроецированный во временную протяженность. Однако де-факто время необратимо. И обратимо де-юре. Идеал прогресса реализуем: чтобы цели были достижимы, достаточно поместить себя в начальное состояние. В свой частный исторический момент Просвещение взялось провозгласить эру Истории — а это другое имя современности.

Лапласовский момент — этот сводный круг и начальное состояние одновременно — не длится. Как выясняется, невозможно снабдить себя полной информацией об условиях и пределах, и время течет по самому удобному для него склону. Не все начальные состояния равноценны — скорее уж, конечное состояние может оказаться одинаковым для всего и всех: хаос, путаница и энтропия. Идеал прогресса под угрозой, и современные философии спешат ему на подмогу. Складывается впечатление, что им остается выбор лишь между следующими двумя гипотезами: либо обратимый круг движется в необратимом времени, либо необратимое время течет в обратимом кругу. Что в итоге и дает две современности. Первая современность, великие фигуры которой — Гегель и Маркс, — всегда постсовременна, прежде чем быть современной. Она постулирует резерв бесконечного будущего, ибо каждое мгновение исторического процесса выхватывает свою актуальность из перспективы некоего предвосхищаемого им *после*. Она не знает повторения и шествует к своей идентичности шагами диалектических негаций. Другая же современность —

та, что прежде была постсовременной, всегда современна, эта современность под знаком Ницше или даже Спинозы, — постулирует одно лишь неопределенное время, инфинитив, время-субстанцию, в котором повторение неотрывно порождает различие. Для первой, метафизической современности модерн — это последствие постмодерна, рассматриваемого как финальная причина; для второй, гиперфизической, — это возвращение постмодерна как фатального следствия. Для первой моменты времени суть моменты застоя в трансформации, движимой волей к господству; для второй они — моменты экстаза в метаморфозе, движимой волей к власти.

С возникновением постмодерна — слова «постмодерн», так как это не более чем имя, которое присваивают себе, уже не считая себя современными, то есть перформатив, основанный на *wishful thinking*³, — обе гипотезы, связанные с именами Гегеля и Ницше, оказываются под угрозой. Мыслителям из первого семейства это слово указывает, в порядке предостережения, на то, что временной резерв исчерпан и эра Истории может закончиться, так и не достигнув своих целей. Мыслителям же из второго семейства оно, как симптом, указывает на то, что, хотя никто и не отдает себе в этом отчета, эра Истории, возможно, осталась позади. Воля к господству и воля к власти самоуничтожаются в желании постмодерна — не в осуществленном, не в признанном желании, а в желании, исполняемом по обету. И парадокс Лиотара перестает быть парадоксом: произведение (сегодняшнее произведение) постсовременно по определению, ибо оно принадлежит к постсовременности. Чему, впрочем, противятся оба семейства мыслителей: первое — назначая отсрочку, второе — делая преждевременное заключение. Либо истории дают отсрочку, дабы она по-прежнему подда-

³ Выдаче желаемого за действительное (англ.). — Примеч. пер.

валась финализации от имени Истории, либо Историю закрывают, дабы в финализации истории не было необходимости. Таким образом, выбирать приходится между беспредельным концом конца, который, однако, оплачивается ограниченным резервом эмпирического времени и чувством неотложности, и — спокойным принятием конечности не-конечности, которое неминуемо оплачивается буквальной бесконечностью эмпирического времени. Первый вариант — это, к примеру, мир Хабермаса, да и всей Франкфуртской школы. Программа Просвещения должна быть завершена, но в то же время должна оставаться незавершенной (таков ее мессианизм — в еврейском смысле). Альтернативный вариант — это, к примеру, вселенная Бодрийяра. Там царит соблазн и симуляция: это ад (по-августиновски христианский). Первая гипотеза творит мир, тогда как вторая — вселенную. Первая верит в возможность действия, вторая верит лишь в страсть. Первая обращается к тотальности, но к тотальности открытой, вторая же констатирует бесконечность, но — замкнутую. Для гипотезы «Хабермас» Просвещение временно провалилось, но современность не завершена, даже если время ее сочтено. Для гипотезы «Бодрийяр» современность даже чересчур состоялась — и потому Просвещение осталось в прошлом⁴.

⁴ Я вполне сознаю, что в сосредоточении «гипотез» вокруг пары имен собственных есть нечто неосмотрительное и незаконное — тем более что я воспользовался ими для обозначения групп, с которым носители этих имен, возможно, не согласились бы. Мой выбор пал на Хабермаса и Бодрийяра прежде всего потому, что они поднимают проблему периодизации, не тематизируя ее, а также в силу концепции исторического времени, подразумеваемой их мыслью. Также важны их взгляды в отношении Просвещения. Бодрийяр, как кажется, занял позицию ультра «нового философа», и его проект — закрытие Просвещения. Хабермас пытается восстановить связь с некоторым *Aufklärung* (Просвещением (нем.). — Примеч. пер.) — а именно с *Aufklärung* молодого Гегеля, которое он считает еще не подорванным и способным, как он надеется, увести его от тупика Адорно. В этом смысле не слишком строго ассоциируя Хабермаса и Франкфуртскую

Слишком часто Просвещение подвергали суду и констатировали провал или ужасающий успех современности. Не думаю, что в продолжении этого суда есть польза, а в отрицании этой констатации — смысл. Именно поэтому гипотеза «Бодрийяр», сама по себе бесплодная, плодотворнее для рефлексии, нежели гипотеза «Хабермас». Она воздвигает обсерваторию, откуда современность может быть провозглашена законченной, а эра Истории — закрытой. И тогда мы оказываемся в пост-истории сразу в двух смыслах: так как утрачена вера в Историю, в ее движение, прогресс, необходимость и целесообразность; и так как есть точка зрения, возвышающаяся над историей, а значит,

школу, я хочу подчеркнуть общность их проблематик. И, возможно, тенденцию, которую я в дальнейшем буду называть «постхабермасовской», было бы точнее описать как попытку выхода из тупика Адорно в направлении либерального (сам Хабермас) или радикального (Петер Бюргер) решения. Что же касается другой тенденции, которую я буду называть «постбодрийяровской», то это, скорее, некое смутное ощущение, широко распространенное в художественной критике, и связанный с ним словарь, способность которого описывать «постсовременную» ситуацию лучше, чем это делает язык, унаследованный от диалектики эмансипации, несомненно (к нему причастны также Поль Вирильо и, разумеется, Маршалл Маклюэн). Кроме того, за оппозицией «Хабермас — Бодрийяр» вырисовывается вопрос о социальном, о «нас». Для одного консенсус остается желаемым нормативным горизонтом, для другого же (хотя он и поддается воле к преодолению) все свидетельствует о расторжении общественного договора. И наконец, эта оппозиция кажется мне уместной потому, что она допускает попытки синтеза (хотя я, надо заметить, займусь на этих страницах отнюдь не синтезом), ставка которого — связь между дескриптивом «постсовременный» (в терминах имплозии, симулякров, шизофренизации социального и т.д.) и прескриптивом «современный» (который адресуется марксизму, критической теории и дискуссии эмансипации). Одну из самых примечательных таких попыток предпринял, как мне кажется, Фредрик Джеймисон (см.: *Jameson F. Postmodernism and Consumer Society // The Anti-Aesthetic / H. Foster (ed.). Port Townsend: Bay Press, 1983; Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. July-August. No. 146.*

в буквальном смысле вневременная. Эта точка зрения (даже нечто большее, чем точка зрения, ибо субъекту она не подвластна) — точка зрения реального, имманентная материи, не привязанная к символическому, не скованная пределом, который, в конечном счете, задает всякому наблюдателю и наблюдению скорость света. Из такой обсерватории, получившей полное признание в рамках научной фантастики (например, у Филипа Дика) и частичное — в науке (впрочем, лишь в физике), — всякий проект видится как объект, всякий замысел предстает заведомо завершенным, а будущее — всегда уже изученным. Нельзя заниматься причинами, имея перед глазами следствия: остается наслаждаться странной безнаказанностью и мучиться от абсолютной беспомощности. Моральные категории свободы и ответственности сменяются предназначением, а естественная причинность оборачивается предопределением. Вселенная приобретает черты имплозии, катастрофы. Это анти-Лаплас, но в том смысле, в каком говорят об антиматерии, а не в смысле энгельсова «Анти-Дюринга»: это двойная, но не диалектичная вселенная, начало которой окутано неизвестностью, но обратное предсказание вполне возможно, коль скоро задано — и пройдено нами — ее конечное состояние. Постсовременная вселенная Бодрийера представляет собой вывернутую наизнанку вселенную Лапласа, она построена на том же самом парадоксальном постулате, пародии на Просвещение: все уже было. И в этом его постсовременность патетически современна, верна все той же, что и прежде, страсти к периодизации. Что делает Бодрийер в своих последних сочинениях — разве не обозревает он с отрешенностью энциклопедию современных знаний, словно бы они уже достигли своей конечной стадии⁵? И что

⁵ См.: *Baudrillard J. De la séduction*. Paris: Galilée, 1978; *Idem. Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981; *Idem. Les stratégies fatales*. Paris: Grasset, 1983.

он делает, принимая фатальную сторону объекта, если не закрывает эру Истории (являющуюся и эрой Субъекта) вместе с ее исчерпанным отныне резервом будущего, укладывая ее назад в потоке времени? Но время обратимо — де-факто. И необратимо — де-юре. Таким образом, вот новый постулат: пост-история начинается тогда, когда стрелка времени разворачивается, однако, состоявшись, этот момент уже пропал из виду, стал непознаваемым, незапамятным, исчез вследствие той же, что и до него, временной необратимости. Ход энтропии не повернуть вспять — и Бодрийяр, в отличие от Лапласа, это знает. Вот почему импозитивная пост-история имеет амнезический, нескончаемый характер, вот почему она вечна подобно аду, индифферентна подобно термодинамическому равновесию и фатальна вследствие финального отсутствия финальности⁶.

Назовем это стационарное время по ту сторону конечного состояния *инволюцией*. Бодрийяр правдиво описывает положение вещей. Всевозможные политические, экономические, культурные факты просто заставляют нас охарактеризовать их в терминах инволюции, складки, регрессии, круговорота симулякров в колоссальном статус-кво. Все происходит так, слов-

⁶ «Точка, после которой процесс утечки времени и истории поворачивается вспять, от нас ускользает — вот почему мы миновали ее, сами того не заметив и, естественно, не желая <...> Она может существовать лишь если мы можем доказать, что прежде имела место история — но это становится невозможным, как только мы ее преодолели» (*Idem. Les stratégies fatales*. P. 21). Откуда следует: «Две, вероятно, равноценные возможности: ничего еще не произошло, и наши несчастья связаны с тем, что ничего, в сущности, так по-настоящему и не началось (освобождение, революция, прогресс...) — финалистская утопия. Вторая возможность заключается в том, что все уже произошло. Мы по ту сторону конца. Все то, что было метафорой, уже материализовалось, растворилось в реальности. Наша участь — конец конца. Мы пребываем в трансконечной вселенной» (*Ibid.* P. 97–98).

но История подверглась имплозии, а история пошла вспять. Однако Бодрийяр забывает об этом «словно». Он пишет, чтобы в конце концов сказать, что перешел по ту сторону зеркала, по ту сторону знаков и метафор, в область реального и объекта. Между тем он пишет и говорит. Не забыл ли он сам о том, что объекты образуют систему, а знаки вовлечены в политическую экономию их обмена и производства? Он утверждает, что не верит более ни во что, кроме соблазна, — и рискует поддаться соблазну своей собственной риторики. В довершение всего он предписывает соблазн, дает обет фатальности, финализирует свою речь прекращением всяких финальностей. Его переход от дескриптива к прескриптиву непоследователен. Его ирония недостаточно кьеркегоровская, или чересчур кьеркегоровская. Это «или — или» как экстаз, а не как выбор. Или революция, или инволюция. Или диалектика, снятие противоречий и восходящая спираль снятий, или кибернетика, возврат *feedbacks*⁷ и круговая процессия симулякров. Или стратегии продукции и редукции, или фатальные стратегии и холодные удовольствия соблазна. Или современная этика, или постсовременная эстетика. Ни одного подлинного выбора, такого, в котором, по Кьеркегору, выбирают сам выбор, и который обеспечивает переход от эстетики к этике. Уловки разума обескровлены, уловки страсти — тоже.

Художественная критика, так же как и значительная часть современного искусства, кажется в наши дни пленницей этой меланхоличной оппозиции «или — или». И если уж мы рассуждаем в категориях «пост», на выбор предлагаются две доктрины: или пост-Хабермас, или пост-Бодрийяр. Иными словами, есть те, кто настойчиво ищет в современном искусстве обещание эмансипации, верное идеалам Просвещения, и кому больно смотреть на то, как это обещание день ото дня подтачивается. Они перенимают у Бенямина и Адор-

⁷ Обратных связей (англ.). — Примеч. пер.

но заряд критической негативности и признают лишь искусство, которое обнажает или, по меньшей мере, не скрывает свою собственную вещьность. Для них единственным, с чем искусство должно иметь дело, является истина. Его главнейшая функция — эпистемологическая, она-то и обеспечивает ему этическую безупречность. Эстетике в таком искусстве уделено весьма ограниченное место. Это «протестанты», для которых искусство — критическое понятие, и во всяком эстетическом наслаждении, подозревают они, зреет гедонистический декаданс. Но есть, напротив, «католики», сторонники барокко, для которых эстетика — всё, а искусство — все что угодно, только не понятие. У них тоже есть своя этика, но она колеблется между добром и злом, а не между заблуждением и истиной. Искусство для них ближе к видимости, к трате, к экономике влечений, к аффекту. Или даже за их границей: по ту сторону предшества копии оригиналу есть круговое шествие симулякров; по ту сторону траты — экскрементальная смерть символического; по ту сторону обмена — договор и взятие в заложники; по ту сторону субъективного и аффективного — холодная страсть к объекту. К такой риторике (которая — не просто риторика, говорят они, так как гиперреальное, в эпоху которого мы живем, стерло различие между знаком и вещью) прибегают усердные читатели Бодрийяра. Для первой тенденции парадокс Лиотара постоянно возвращает постсовременное в современность. История современности продолжается, но продолжается как тоскливое повторение, как безнадежная утопия, как беспочвенная радикальность. Она бесконечно заканчивается в стремлении к новизне. Эта тенденция отказывается прощаться с идеей авангарда, но без удовольствия констатирует, что в сегодняшних неоавангардистских движениях ее силы расходятся впустую. Вторая же тенденция, напротив, прочитывает парадокс Лиотара в противоположном смысле и без усталости рас-

творяет современное в постсовременном, раз за разом перегоняет его. Для нее история современности закончилась: закончилась и история, и современность, ибо мы живем в постистории. Идея авангарда осталась в прошлом вместе с понятием истории, а современность стала скорее даже не временем, а местом, которое посещают без удовольствия, но и без отвращения — возможно, с безразличием или с неким извращенным наслаждением. Единственная новизна — это симуляция, хоть она и производит лишь симулированные новинки. И как бы то ни было, все искусство оказывается сегодня ретроавангардом.

Две тенденции сосуществуют, пронизывают друг друга, критикуют или обольщают друг друга, так что провести раздел между ними не так просто. Еще труднее выбрать. Ни одна из двух доктрин не является удовлетворительной, так как альтернативы между ними нет. Но если бы все же потребовалось установить четкую границу, она проходила бы по вопросу об эстетическом суждении; потому-то и приходится выбирать, не нарушая равенства, что альтернатива в данном случае — это антиномия, не разрешающаяся исключением одного из терминов. Все те, кто принадлежит к первой тенденции — к марксизму, к критической теории или, шире говоря, к идеалу Просвещения в «постхабермасовском» пересмотре, — все они судят, но очень редко судят эстетически. Или, вернее, судя эстетически — а они все же делают это, — они это отрицают. Ибо для них чисто эстетическое суждение не выполняет своего этического долга, а суждение, претендующее на чистый эстетизм, отступает от своей идеологической природы. Напротив, те, кто принадлежит ко второй тенденции — к линии Ницше, делёзовских интенсивностей или к модному сегодня «постбодрийеровскому» направлению, — приветствуют эстетику, но при этом не судят. Или же, судя — а им все же приходится это делать, — судят как бы в ответ, пародируя идеологию первой группы. Так, ее более или менее скрытому

утилитаризму они противопоставляют гедонизм и сенсуализм. Удовольствие от симуляции питается страстью к коду (которую Бодрийяр некогда разоблачал), и любить код означает отказываться от выбора между знаками. Практикуешь ли соблазн, подвергаешься ли ему, в любом случае в нем, как и в экстазе, наиболее ценна утрата суждения. И если объект (искусства или какой-либо другой) называется фатальным, то именно потому, что он не подразумевает суждения.

Таким образом, в итоге мы имеем следующую антиномию: или суждение, но без эстетики, или эстетика, но без суждения. За этим антиномическим выбором вырисовываются и другие — его глубинные корреляты. Одни из них затрагивают вопрос о периодизации истории и поднимают этическую проблему. Так как никто, судя по всему, не ускользает от парадокса постмодерна, конец современности также антиномичен: либо, откладывая конец Истории, она отвергает ее финальность, — но в реальном времени отсрочка невелика; либо она санкционирует конец истории и фатальность пост-истории, но тогда остается лишь гиперреальное и трансконечное время. Другие оппозиции касаются «природы» или «формы» самого времени и поднимают эпистемологическую проблему. И вновь антиномия: либо время обратимо — но какое время? — либо оно необратимо. Эпистемологический аспект мгновенно отзывается этически, и антиномия принимает следующий вид: либо история человечества движется неотвратимо, но развивается в идеальном обратимом времени метафизики, и тогда перспектива прогресса получает спекулятивную отсрочку даже в том случае, если культурный упадок достоин всяческого сожаления. Либо история человечества не движется, ибо трансконечное настоящее обратимо, но в таком случае она теряет курс и необратимо затухает в направленном физическом времени, даже если говорить о прогрессе и упадке бессмысленно; культура

подобна природе, она есть то, что она есть. На стыке этих коренных антиномий располагается вопрос об эстетическом суждении, который всеобщая культурная путаница преподносит как эксклюзивный выбор, и в котором следует выявить и разрешить антиномичную сущность. Для одних всё — суждение, однако нежелательно, чтобы это суждение было суждением вкуса, ибо тогда искусство потеряет свою интеллектуальную, критическую и означающую функцию. Для других всё — эстетика, однако нежелательно, чтобы соблазн и наслаждение судили и подвергались суду, ибо фикция искусства не вмещается в границы критики и оценки. Для обеих групп, осведомленных о том, как далеко зашло сегодня овеществление искусства, произведения искусства обладают статусом вещей. Распря между ними коренится в тех именах, которые они дают этим вещам. Первые называют произведение искусства означающим, вторые же фетишем. Для одних искусственность имеет смысл, других она очаровывает. И вторые упрекают первых именно в том, что те рассматривают художественный объект лишь как означающее с эпистемологическим призванием, тогда как первые упрекают вторых в том, что те видят в нем патологический по своей сути фетиш.

ПАРАДИГМА

Возьмем какое-нибудь произведение искусства — объект, называемый искусством и способный быть одновременно означающим и фетишем; возьмем один из реди-мейдов Марселя Дюшана. Например, сушилку для бутылок 1914 года, лопату 1915-го, расческу 1916-го или писсуар 1917-го, для одних являющиеся примерами диалектического жеста, посредством которого такое же производит другое и возвращает антиискусство или неискусство (постмодерн) в искусство (модерн), а для других — проявлениями фатального *feedback*, посредством которого такое же симулирует

такое же и перерабатывает антиискусство (модерн) в искусство или неискусство (постмодерн). Другими словами, и для тех и для других реди-мейды Дюшана суть примеры парадокса Лиотара в двух его различных прочтениях: они были постсовременными, прежде чем стать современными, и они современны, до этого побывав постсовременными. В них современность кончается, не завершаясь, а постсовременность начинается, не коренясь: возникновение слова «постсовременный» может быть датировано с их помощью. Они осуществляют периодизацию, так как считается, что они дали сигнал к революции, вследствие которой все что угодно смогло быть искусством, и в то же время обусловили инволюцию, в силу которой искусство сегодня растворяется в этом все-что-угодно. Их выбор Дюшаном сделал их чистыми означающими, способными выявлять условия применимости понятия искусства, а последующее признание сделало каждый из них абсолютным фетишем, извращенное наслаждение которым безусловно.

Но реди-мейды создала фраза — и та же самая фраза выбрала их и наделила значением. Дюшан, любивший говорить, что «картины создают зрители», и сам находился в такой же, зрительской, позиции, когда провозглашал перед сушилкой для бутылок или писсуаром: «это — искусство». Его единственным преимуществом перед обычным зрителем было то, что он взял на себя инициативу: ни более глубоким знанием искусства, ни выдающимся техническим мастерством он не располагал. Реди-мейды были названы искусством не просто на основании концептуального *fiat ars*⁸, а на основании чувства, и это чувство — не просто фетишистская *amor fati*⁹, вновь и вновь называющая их искусством, но нечто большее: суждение. Иначе го-

⁸ Да будет искусство (лат.). — Примеч. пер.

⁹ Ницшеанская «любовь к року» (лат.), согласие с необходимостью. — Примеч. пер.

вора, фраза «это — искусство», будь она произнесена устами самого Дюшана или устами зрителей, является выражением эстетического суждения.

Что такое эстетическое суждение? Это субъективное оценочное деяние, в домодернистской традиции — в традиции поздней классической эпохи, которая нашла свое завершение в «Энциклопедии», — понимавшееся как суждение вкуса. В статье «Энциклопедии», посвященной «Вкусу», Монтескьё определял его как «непосредственное и убедительное приложение одних и тех же неведомых рассудку норм». Уже Баттё говорил: «Вкус есть чувственное познание правил». А Мейер, популяризатор Баумгартена, описывал его как «способность к познанию красоты и безобразия предметов»¹⁰. Однако Дюшан всегда утверждал, что выбор реди-мейда основывался на «полном отсутствии хорошего или плохого вкуса», и даже что «искусство эпохи и вкус эпохи — не одно и то же»¹¹. Ничто не позволяет не согласиться с ним в этом. Даже если красота или безобразие писсуара не поддаются оценке, чувство, которое он вызывал в 1917 году, скорее всего граничило с отвращением, а то, которое он вызывает ныне, ближе к безразличию, чем ко вкусу. Следовательно, заявление о том, что реди-мейд — это искусство, вовсе не обязательно является суждением вкуса, но тем не менее выражает эстетическое суждение. Вот что следует допустить и счесть желательным, дабы избежать ложной альтернативы «либо суждение, либо эстетика», исповедуемой теми, кто сегодня, через семьдесят лет после создания реди-мейда, видит в нем означающее или фетиш. Вот что следует подвергнуть суждению — разумеется, уже не эстетическому, но перио-

¹⁰ Цит. по: *Guillermi L. L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*. Paris: CNRS Éditions, 1986. P. 40, 41.

¹¹ *Duchamp M. Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris: Belfond, 1967. P. 84. См. также неопубликованные беседы Дюшана с Жоржем Шарбонье (R.T.F., 1961).

дизующему. Итак, я сужу: реди-мейды Дюшана кладут конец современности. Я говорю это бездоказательно и не без иронии, так как не забываю о парадоксе Лиотара. И добавляю: современность в искусстве (но я не говорю «современное искусство») есть исторический период, в течение которого эстетическое суждение скрыто или явно выразилось прежде всего формулой «это — искусство». Сказав так, я уже не современный и в то же время снова современный. История разрывается под действием магии парадоксального перформатива, посредством которого я, едва провозгласив себя постсовременным, опять — в силу, как сказал бы Дюшан, «коммандитной симметрии»¹² — переношусь в начальный пункт современности. А где она начинается? Необходимо вновь сказать об этом, но на сей раз в постсовременных терминах. Необходимо вынести суждение. В качестве хронологического ориентира я скажу, что она начинается с Просвещения. В качестве же суждения я скажу, что она начинается с Канта.

Не с Гегеля, не с Ницше, а с Канта. «Критика способности суждения» является корректной теорией суждения именно потому, что не является теорией. Она — критика, что означает, по меньшей мере, следующее: узнать о том, что такое эстетическое суждение, можно лишь судя. Итак, я сужу — и повторяю: фраза «это — искусство», посредством которой реди-мейды были сочтены художественными, есть эстетическое суждение. Суждение, которое я только что воспроизвел, естественно, не является эстетическим, но не является и теоретическим: это историческое суждение. Оно задает постсовременную парадигму современного эстетического суждения. Оно не преодолевает антиномию, пути которой, как кажется, сковывают нынешнюю художественную критику альтернативой «либо

¹² См. об этом: *Де Дюв Т.* Живописный номинализм: Марсель Дюшан, живопись и современность. М.: Институт Гайдара, 2012. С. 73, 110 и др.

суждение, либо эстетика», но позволяет приступить к ее разрешению. Для этого необходимо и достаточно перечитать Канта по Дюшану — и после Дюшана. Начнем же.

Антиномия эстетического суждения, к ясному выражению которой подводят реди-мейды Дюшана, во всех своих элементах, за вычетом одного, идентична той, которую Кант поместил в центр «Критики способности суждения». Вот эта антиномия в его собственной формулировке:

Тезис. Суждение вкуса не основывается на понятиях, иначе можно было бы о нем диспутировать (решать с помощью доказательств).

Антитезис. Суждения вкуса основываются на понятиях, иначе, несмотря на их различия, нельзя было бы о них даже спорить (притязать на необходимое согласие других с данным суждением)¹³.

Чтобы образовать парадигму со случаем реди-мейда, эта кантовская формулировка должна претерпеть одно изменение, необходимость которого сегодня бросается в глаза: нужно допустить, что иллюкутивное выражение эстетического суждения не обязательно должно звучать как «это прекрасно», но может и принимать облик фразы онтологического или эпистемологического назначения — такой как «это — искусство». В связи с этим необходимо перечитать третью «Критику» и прежде всего антиномию эстетического суждения, заменив слово «прекрасное» словом «искусство», — и посмотреть, что это даст. Итак:

Тезис. Фраза «это — искусство» не основывается на понятиях.

Антитезис. Фраза «это — искусство» основывается на понятиях.

¹³ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 359.

Или же, в более сжатом и более общем виде:

Тезис. Искусство не есть понятие.

Антитезис. Искусство есть понятие.

Как же Кант разрешает антиномию вкуса? «В тезисе следовало бы сказать: суждение вкуса не основывается на *определенных* понятиях; в антитезисе же: суждение вкуса все же основывается на понятии, хотя и *неопределенном*, а именно на понятии о сверхчувственном субстрате явлений; и тогда между ними не было бы никакого противоречия»¹⁴. Или, другими словами: «Всякое возражение отпадает, если я говорю: суждение вкуса основывается на понятии (о некотором основании субъективной целесообразности природы вообще для способности суждения), из которого, однако, ничего нельзя познать или доказать относительно объекта, так как само по себе оно неопределимо и непригодно для познания; но тем не менее суждение получает через это понятие также значимость для каждого (правда, у каждого как единичное суждение, непосредственно сопутствующее созерцанию), так как определяющее основание его заключается, быть может, в понятии о том, что можно рассматривать как сверхчувственный субстрат человечества»¹⁵.

Нет смысла устремляться к какому бы то ни было небосводу идей, надеясь разыскать это «трансцендентальное (или чистое) рациональное понятие сверхчувственного», это понятие «сверхчувственного субстрата человечества» (со стороны субъектов суждения) и «сверхчувственного субстрата явлений» (со стороны судимых объектов). Ибо его нет нигде, оно — всего лишь разумное требование, аналогичное тем, которые позволяют считать, что природа постижима (первая «Критика») или что свобода моральна (вторая «Кри-

¹⁴ Там же. С. 361.

¹⁵ Там же. С. 360–361.

тика»); это «субъективный принцип», который следует предполагать в каждом человеке, как если бы он был неким *sensus communis*, «общим чувством», без которого вкус и его притязание на универсальность оставались бы невысказанными. На какой бы ступени поиска оснований мы ни оказались, везде потребность в принципе подтверждает этот принцип, и вопрос о том, является ли он конститутивным или же просто регулятивным, Кант неизменно отводит¹⁶. Впрочем, этот принцип ничем не отличается от самой способности суждения: «Только субъективный принцип, а именно неопределенная Идея сверхчувственного в нас, может быть указан как единственный ключ к разгадке этой даже в своих истоках скрытой от нас способности, но далее уже ничем нельзя сделать его понятным. В основе поставленной здесь и разрешенной антиномии лежит правильное понятие вкуса как чисто рефлектирующей эстетической способности суждения; и тогда оба, по видимости противоречивые, основоположения соединимы, *оба могут быть истинными*; а этого и достаточно»¹⁷.

Вкус есть способность судить о прекрасном, будь то прекрасное в природе или прекрасное в искусстве. Перечитав Канта с учетом замены слова «прекрасное»

¹⁶ Ср. с. 245 третьей «Критики», где вопрос о том, коренится ли способность каждого человека выносить универсальные суждения вкуса в способности суждения, разделяемой всеми, или же сама способность суждения есть не более чем регулирующий принцип, установленный «более возвышенным принципом разума», откладывается на потом. Кант возвращается к нему на стадии *дедукции чистых эстетических суждений* (с. 290–304), но опять-таки раз за разом отводит его и в конечном итоге объявляет, что дедукция «так проста» именно потому, что оба варианта — вкус является требованием сверхчувственного или *sensus communis*, или же он основывается на таком требовании — равноценны. На любом уровне мы всегда имеем дело с Идеей разума.

¹⁷ Кант И. Критика способности суждения. С. 361.

словом «искусство», мы можем сформулировать гипотезу способности суждения об искусстве, где суждение об искусстве заняло место вкуса. Но разве не к этой гипотезе подводит реди-мейд, устраняющий различие между занятием искусством и суждением об искусстве? По отношению к реди-мейду автор находится в таком же положении, как и зритель, лишь несколько опережая последнего. Автор выбирает, судит готовый объект, называя его искусством, а зритель вновь судит, вновь называет его. Выбрать реди-мейд может всякий; для этого не нужно никакой квалификации, технического мастерства, следования правилам или конвенциям. Во времена Канта, когда консенсус в отношении форм, конвенционально признанных в качестве художественных, почти не допускал сомнения, заниматься искусством и судить о нем было, разумеется, не одно и то же. В отсутствие объективного понятия красоты было общепризнанное понятие искусства, покоившееся на технической квалификации и подчинении нормам и конвенциям. Но Кант понимал, что, если бы талант художника состоял лишь из мастерства и норм, его произведения были бы лишены духа (*Geist*). Ему не хватало бы того «оживляющего принципа в душе» (*im Gemüte*), который активизирует свободную игру воображения и мысли. И искусство создавало бы в конечном счете лишь «присущую», но не «свободную красоту». Поэтому Кант прибегает к понятию гения, которое он определяет как «прирожденные задатки души, через которые природа дает искусству правило»¹⁸, и уже с помощью этого понятия описывает художественное творчество, являющееся, наряду с созерцанием, осуществлением эстетического суждения: «Для суждения о прекрасных предметах как таковых нужен вкус, а для самого изящного искусства, то есть для создания таких предметов, требуется гений»¹⁹. С по-

¹⁸ Там же. С. 323.

¹⁹ Там же. С. 327.

явлением же реди-мейда «вкус» и «гений» сливаются воедино, поскольку суждение и созидание сосредотачиваются в одном и том же деянии; если Кант определяет «гений как способность [создавать] *эстетические Идеи*»²⁰, то в приложении к случаю реди-мейда это определение, надо полагать, относится и ко «вкусу», к «эстетической рефлектирующей способности суждения». Остается понять, что же именно Кант понимает под «эстетической Идеей»: «Идеи в самом общем значении — это представления, соотнесенные по некоторому (субъективному или объективному) принципу с предметом, поскольку они никогда не могут быть познанием его. Они или соотносятся с некоторым созерцанием по чисто субъективному принципу согласия познавательных способностей (воображения и рассудка) друг с другом, и тогда называются *эстетическими*, или соотносятся с понятием по объективному принципу, однако никогда не могут дать познание предмета, и тогда называются *рациональными Идеями*; (...) *Эстетическая Идея* не может стать познанием, так как она есть *созерцание* (воображения), для которого никогда нельзя найти адекватного понятия. *Рациональная Идея* не может стать познанием, так как она содержит в себе *понятие* (о сверхчувственном), которому никогда не может быть дано соответствующее созерцание. Я думаю, что эстетическую Идею можно назвать *необъяснимым* представлением воображения, а рациональную Идею — *не поддающимся демонстрации* понятием разума»²¹. Перечесть Канта согласно Дюшану, заменив суждение «это прекрасно» суждением «это искусство», значит принять, что слово «искусство», имя искусства, отсылает одновременно к необъяснимой эстетической Идее, то есть к Идее воображения, которую нельзя подтвердить логически, и к не поддающейся демонстрации рациональной Идее, то

²⁰ Кант И. Критика способности суждения. С. 362–363.

²¹ Там же. С. 364.

есть к Идее разума, которую невозможно показать на практике²². В конкретном случае, называя искусством готовый объект, Дюшан не приписывал ему понятие искусства. Это была не более чем иллюзия, обусловленная предикативной формой фразы. Дюшан приводил этот объект как «пример всеобщего правила, которое не может быть указано»²³, каковое есть Идея искусства. В свою очередь, зритель, если он судит — а он должен судить, — опять-таки не подводит чувственное восприятие под схему, понятие или логический атрибут, данный ему Дюшаном, но, пользуясь случаем, позволяет своему воображению «распространяться на множество родственных представлений, которые дают нам возможность мыслить больше, чем может быть выражено в понятии, определяемом словом»²⁴.

Гегельянская традиция — вплоть до негативного гегельянства Адорно — в глазах читателя Канта оказывается пленницей весьма специфической формы

²² Кантовский словарь расходится здесь со значениями, интуитивно придаваемыми словам «необъяснимое» и «недоказуемое», «не поддающееся демонстрации». «Так как довести представление воображения до понятия значит *объяснить* [*explizieren*] это представление», слово «необъяснимое» обозначает чувственные продукты воображения, которые не могут быть аргументированы и доказаны логически. Это частный случай, а не правило. И наоборот, слово «недоказуемое» обозначает Идеи разума, с которыми нельзя соотнести определенное чувственное созерцание. Это правило, а не частный случай. Кант предпочитает термину *beweisen* термин *demonstrieren*, «не желая совершенно отступить от значения слова, согласно которому продемонстрировать (*ostendere, exhibere*) означает то же, что показать (будет ли это в доказательстве или только в дефиниции) свое понятие также и в созерцании; если это созерцание (...) эмпирическое, оно тем не менее остается показыванием [*Vorzeigung*] объекта, благодаря которому понятию обеспечивается объективная реальность» (*Кант И. Критика способности суждения. С. 363–364*).

²³ *Кант И. Критика способности суждения. С. 241.*

²⁴ Там же. С. 332.

трансцендентальной иллюзии: она верит в искусство как в рациональную Идею, поддающуюся демонстрации. А это спекуляция: Идея видится, но только лишь как видимость (*das sinnliche Scheinen der Idee*). Неудивительно, что гегельянская вульгата, столь признанная в художественной критике, толкует реди-мейд как зримое доказательство смерти искусства. Или же — уже после Адорно, в частности у Хабермаса, — искусство предстает укорененным в культуре в силу того, что эстетический опыт берет на себя познавательные функции, подразумевающие отказ от универсальности, которая у Канта полагалась требованием *sensus communis*, и низводимые в сферу общественного мнения. Что же касается ницшеанской традиции, то она — вплоть до Делёза, в свою очередь, — пребывает в плену противоположной трансцендентальной иллюзии: она верит в искусство как в объяснимую эстетическую Идею. Иными словами, в интенсивность, принявшую облик понятия или истины, в ощущение как раскрытие в имманентной форме логического порядка экспликации. Здесь смерть искусства также является постоянной темой, но мыслится в перспективе смерти Бога или человека. Однако правильнее было бы сказать, что речь идет о смерти имен. Чего стоит имя искусства, если социальное пережило имплозию? Если техника все подвергла пересмотру, если кибернетика взяла все цели на себя? Единственный *sensus communis*, который могут пообещать фатализм Бодрийера и нигилизм Ваттимо (еще одна избитая тема: Ницше в прочтении Хайдеггера или Хайдеггер с точки зрения Ницше²⁵) после того, как реализм и покорность судьбе остались в прошлом, — это бегство в область вымысла и сосредоточение на слабости. Но это, возможно, всего лишь больные — мучимые энтропией и декадансом — потомки старинных трансцендентальных иллюзий современности. Это переистолкование *sensus*

²⁵ См.: Vattimo G. La fin de la modernité. Paris: Seuil, 1987.

communis, которого Кант по Дюшану — и после Дюшана — уже не сулит, но бесстрастно, ретроспективно помещает его в историческую перспективу состоявшегося неуспеха и лишь затем подвергает новому суду.

Кантовский *sensus communis* получает, согласно Дюшану, следующую формулировку: всякий мужчина, всякая женщина, образованные или необразованные, независимо от их культуры, языка, расы и принадлежности к социальному классу, обладают эстетическими Идеями, которые являются или могут являться одновременно художественными Идеями. Это не может быть подтверждено, но это подлежит требованию. Ни «хороший вкус» правящих классов, ни «дурной вкус» народа, ни многочисленные бунты с целью перевернуть эту иерархию, ни даже выравнивание вкуса в доминирующем сегодня среднем классе не дают и малейшего доказательства того, что существует, или не существует, разделяемая всем человечеством способность к эстетическим/художественным Идеям. То, что всякий мужчина и всякая женщина обладают «вкусом» и даже «гением», есть не что иное, как разумное требование. Можно привести какие угодно опровержения этому, реакции со стороны эмпирического — социального — не последует. Можно возлагать на это какие угодно надежды и развивать «вкус» постоянными педагогическими усилиями, эмпирическое — история — не ответит. Однако есть-таки одно эмпирическое — социальное и историческое — условие для этой новой формулировки: прочтение Канта согласно Дюшану. Иными словами, этот мужчина, эта женщина, для которых необходимо допустить способность к эстетическим/художественным Идеям, суть современные мужчина и женщина. Они принадлежат к историческому периоду, который начинается с Просвещением и завершается (но завершается ли?) в бесчисленных повторениях шока реди-мейда нео- и ретроавангардами. Задолго до Канта Роже де Пиль, аббат Дюбо, англичане Аддисон,

Хатчесон и Жерар объявили каждого человека носителем вкуса, вручили простому любителю способность и право эстетически судить о произведениях искусства. Шок реди-мейда дает всякому право эстетически творить художественные суждения, вдобавок ко вкусу делает всеобщим достоянием гений. Между Кантом и Дюшаном пролегает целая культура — сначала романтическая, затем современная, которая в период между Шеллингом и Гартманом считала таинственную природу, которая «дает правила искусству», *бессознательной*, а в период между Шлегелем и Фрейдом низводила гений, переименованный в *Witz*²⁶, на уровень «психопатологии обыденной жизни». «Человек без свойств» Музиля, человек без вкуса — это также «простой рабочий человек» Дюбюффе, и оба они — любители искусства, а также художники. Не желая принизить современные утопии, надо сказать, что этот проект не стал реальностью и не является идеалом — слишком уж он наивен; однако он подлежит требованию — ради понимания. Современность была бы лишь названием зловещей махинации, если бы ее регулятивная Идея не заключалась в том, что всякий мужчина, всякая женщина, всякий безумец и неуч — а некоторые скажут даже: всякая обезьяна и всякая машина — наделены способностью не только судить о прекрасном, но и творить искусство.

Впрочем, это не более чем требование фразы, все импликации которой выявляет дюшановский реди-мейд. Фраза «это — искусство» требует, чтобы ее произносили и читали как рефлектирующее эстетическое суждение в самом строгом кантовском смысле, но с учетом слияния или смещения «вкуса» к «гению» и допущения их в каждом человеке. К чему бы она ни прилагалась — к произведениям прошлого или к современному искусству, к реди-мейду или, в самом деле, к чему угодно, — эта фраза называет некое «это» не-

²⁶ Живость ума, остроумие (нем.). — Примеч. пер.

объяснимым именем со ссылкой к недоказуемой Идее. «Искусство не существует, оно провозглашается»²⁷, — говорил Розенберг. Оно — не объект, но оно выступает объектом провозглашения. Так же как права человека, символической фигурой которых искусство, возможно, является. Или как любовь.

Антиномия эстетического суждения разрешается сама, если переписать ее следующим образом:

Тезис. Фраза «это — искусство» не основывается на понятии искусства, но основывается на эстетическом/художественном чувстве.

Антитезис. Фраза «это — искусство» предполагает понятие искусства: она предполагает эстетическую/художественную Идею.

Тезис и антитезис совместимы, отвечают требованиям Канта и Дюшана и соразмерны современному историческому пространству, обрамляемому именами Канта и Дюшана. Но эта же самая антиномия в более сжатой и более общей формулировке, которую мы приводили выше, переписывается и разрешается немного по-другому — и в этом случае оказывается отнюдь современности не соразмерной:

Тезис. Искусство не есть понятие, искусство есть имя собственное.

Антитезис. Искусство есть понятие: искусство есть Идея искусства как имени собственного.

Я не стану объяснять этот способ разрешения антиномии, так как сделал это в первой главе. Но я хочу заострить внимание на легком смещении, которое вносит в ее разрешение эта более сжатая и более общая формулировка вкупе со своей датой. Перечитать

²⁷ Rosenberg H. The Anxious Object. New York: Collier Books, 1973. P. 18.

Канта согласно Дюшану — то есть, заменив слово «прекрасное» словом «искусство» словно бы по требованию разума, — это вовсе не то же самое, что перечитать Канта согласно Дюшану в смысле слияния вкуса с гением или гения со вкусом словно бы по требованию разума. Через семьдесят лет после реди-мейда антиномия, пусть и разрешенная, читается совсем в ином свете. В первой формулировке она предстает современной, тогда как во второй формулировке — пост-современной.

Современный вид: кантовская Идея *sensus communis*, переформулированная согласно Дюшану, говорит о том, что требование разума хочет, чтобы всякий де-юре, если не де-факто, был наделен способностью творить искусство. Не только вкус, но и гений — или, говоря более поздним языком, который объединяет их в одно понятие, *креативность* — должна быть, так же как здравый смысл по Декарту, самым что ни на есть всеобщим достоянием. Нужно допустить это как свойство человечности — которая, к тому же, и сама есть разумное требование, — иначе притязание на концептуальную объективность суждения «это — искусство», вообще-то эстетического и субъективного, не может быть ни обосновано, ни объяснено; иначе онтологический тропизм современного искусства и его воодушевленные предсказания «универсального языка» совершенно бессмысленны; иначе его редукции к элементарному алфавиту, его педагогический прозелитизм, его надежды внести «воображение во власть» и его стремление связать свою судьбу со всевозможными революциями тщетны. Является ли креативность, так же как Кант говорит это о вкусе, «исконной и естественной способностью или лишь идеей некой искусственной способности, которую нам еще предстоит приобрести»²⁸, — в любом из этих случаев ее необходимо допустить для всех.

²⁸ Кант И. Критика способности суждения. С. 245.

Постсовременный вид: дюшановская Идея искусства как имени собственного, или его «живописный номинализм», переформулированный согласно Канту, в свою очередь прочтенному после Дюшана, говорит о том, что сегодня разумное требование хочет, чтобы вчера креативность допускалась для всего человечества. Иначе редукционистские, онтологистские и универсалистские утопии современности были бы не более чем *Schwärmereien*²⁹ запутавшихся умов; иначе ее разрушительный заряд и ее революционные чаяния — в отдельных случаях породившие неслыханных чудовищ — были бы не более чем опасной суетностью и безответственным оптимизмом; иначе имя искусства, знамя современности, было бы не более чем трофеем, захваченным отъявленными злодеями в игре безыдейного общества. Существует ли креативность — например, в том смысле, что она вписана в генетический код человеческого вида, — или же это просто иллюзия, полезная для упорядочения педагогики и культурной политики, так или иначе следует допустить, что она была плодотворной регулятивной Идеей для современности. Является ли она таковой ныне? Надо ли выбирать между модерном и постмодерном, между прогрессом и разочарованием? Придерживаясь Канта, а также современной науки, я выскажу свое личное мнение: если «креативность» существует, то она есть способность одновременно врожденная и приобретенная — или, точнее говоря, уже закодированная в генах и все же требующая приобретения в истории, так как она связана с несовершенством человеческой особи, с незавершенностью ее центральной нервной системы и с шатким селекционным преимуществом, которое вытекает из этих обстоятельств и заставляет ее — к счастью и к несчастью — сопрягать свой личный расцвет с культурным прогрессом всего вида. В такой оптике выбора между

²⁹ Мечтаниями (нем.). — Примеч. пер.

модерном и постмодерном нет, оба они преждевременны и всегда будут преждевременными.

Между тем слово «постмодерн» существует. Даже если оно — не более чем обещание, обещания — это перформативы, и с их произнесением неизбежно происходит периодизация. И возникает целый ряд «после»: после Канта, после Дюшана, после современности. Необходимо продолжать, и это в самом деле фатально³⁰. Но способ продолжения современности, смысл постмодерна, сама процедура продолжения — все это не predetermined. Бесконечная фатальность «необходимости продолжать» никак не нарушает бесцельную целесообразность «ты должен выбрать», этого императива свободы, который выбранные Дюшаном реди-мейды передали по наследству «зрителям, создающим картины». Суждение, посредством которого они были названы искусством, не окрестило их таковыми навсегда. Они находятся в музее — если быть точным, в музее современного искусства; их поместил туда некоторый консенсус, однако это не тот консенсус, которого требовала регулятивная Идея всеобщей креативности. Консенсус, фактически сложившийся вокруг авангарда, в известном смысле миноритарен — что вселяет отчаяние в художников и критиков, продолжающих линию Франкфуртской школы, для которых авангард был призван служить знаменем раскрепощенного человечества, и оставляет безразличными художников и критиков линии Бодрийяра, для которых авангард — не более чем смехотворное и конвенциональное название мира искусства. Из присутствия реди-мейдов в музее первые заключают, что авангард отступил от поставленной цели, утратив критическую

³⁰ «Необходимо продолжать. Это не обязанность, *Sollen*, а необходимость, *Müssen*. Продолжать необходимо, но “Как продолжать?” не подразумевает необходимого ответа» (*Lyo-tard J.-F. Le différend. Paris: Minuit, 1983. P. 103*).

негативность, а вторые — что авангард благополучно умер. В музее сохраняются лишённые смысла формы, доступные безнаказанному плагиату и пародии. Но и те и другие забывают о том, что присутствие авангарда в музее не разумеется само собой и подлежит пересмотру — посредством такого же рефлектирующего суждения, как то, пример которого дают реди-мейды.

Приходится констатировать, что прецедент реди-мейда был неправильно истолкован. Если художники иногда все же развивали его последовательно, то критики и историки искусства чаще всего заблуждались по его поводу. Все дело в том, что выбор интерпретаций всегда диктовался двумя мыслительными направлениями — гегельянством и ницшеанством, новейшими воплощениями которых и являются тенденции «пост-Хабермас» и «пост-Бодрийяр». Обе эти тенденции считают реди-мейд стратегическим ходом, и эта интерпретация никем не оспаривается. Расхождение касается цели этой стратегии, ее задач. Так как ни у кого не осталось иллюзий по поводу способности искусства осуществить модернистские утопии, даже сторонники критической теории уже не видят в реди-мейде триумфальную манифестацию креативности простого человека, манифест «искусства для всех», «искусства руками всех». Остается лишь ирония: король гол, фетиш выставлен на всеобщее обозрение, и нищета художника очевидна. Стратегия же заключалась в том, чтобы выявить условия невозможности искусства как обещания эмансипации. В этом его правда, в этом его моральное достоинство. Над этим-то и злорадствуют приверженцы симулякра. Вот она — благочестивая мысль, — говорят они, — да разве не утверждалась в ней неискоренимая аморальность художника, да разве Дюшан задумывался хоть раз над такими глупостями, как «искусство для всех и руками всех»? Единственной целью его стратегии было добиться общественного признания для своих смехотворных произведений, снискать успех. Превознося Дюшана и

его иронию, вы попадаете в его ловушку, ищете правды и отказываетесь идти дальше по пути подобия. Мы же находим в себе ничем не скованное веселье и пародируем иронию, переигрываем пародию: симулякрам несть конца. Так говорят два клана, и мы вновь обнаруживаем кьеркегоровское «или — или». Но отнюдь не в раздвоенной личности Дюшана кроется разгадка дилеммы: сторонники ли негативности скрывают свое разочарование за уважением к иронии, или же отчаяние сторонников утверждения подобия надевает пародийную маску веселья? Две стратегии — разоблачать обман, дабы открыть глаза на неудачу искусства, или форсировать обман ради успеха художника — составляют, возможно, одно целое в игре, ведомой современным искусством под девизом «выигрывает тот, кто проигрывает». В этом нет ничего удивительного, поскольку обе они замкнуты в своей собственной имманентности. Вторая — это очевидно — имеет единственной целью свое осуществление, она получает доказательство, признание и санкцию в случае успеха. Она подобна кибернетическому регулятору, безразличному к целям, но безгранично преданному своей задаче. О первой же стратегии, в отсутствие трансцендирующей целесообразности — для Гегеля это был конец искусства в философии и религии, для Маркса это был конец искусства в обществе, где креативность (рабочая сила) будет раскрепощена, — можно сказать, что ее единственной целью является собственная компетентность: говоря правду, она неспособна действовать. Она тоже — кибернетический автомат, но регулируемый убедительностью своих понятий. Одним словом, обе интерпретации реди-мейда и суждения, которое окрестило реди-мейд искусством, сводятся к кибернетической модели: независимо от своей цели стратегия или целесообразность реди-мейда имеет форму петлеобразной причинной цепи, без всякой трансценденции. Этим, возможно, и объясняются разочарованность и отчаяние.

Слово «стратегия», так же как слово «авангард», претит и кантианцу, и внимательному толкователю Дюшана. Последний сочтет, что реди-мейд не поддается или, по крайней мере, сопротивляется воинствующим или прогрессистским интерпретациям. А первый, особенно если он взялся перечитать Канта согласно Дюшану — и после Дюшана, — заметит, что интерпретация реди-мейда в терминах стратегий закрыла глаза на подлинную природу эстетического суждения, заключающуюся в том, что это суждение рефлектирующее. Такое суждение, имея целесообразную форму, не имеет цели, задачи, полезности, а главное, не ориентировано на успех своего осуществления или на установление своей компетентности. Из него нельзя заключить ни «Что такое искусство?» путем анализа понятия, ни что «Всё — искусство» путем экстраполяции. Это рефлектирующее суждение не осуществляет дедукции, как это сделало бы детерминирующее суждение, и не осуществляет индукции, как это сделало бы экстраполирующее (то есть, тоже детерминирующее) суждение; оно ищет и находит свой принцип в рефлексии, которая выводит из *целесообразности формы форму целесообразности*³¹.

³¹ Я лишь в общих чертах наметчу здесь тему аналогии рефлектирующего суждения и кибернетической петли ретроактивности. Вопрос этот непрост — с учетом того, что аналогия входит в определение рефлектирующего суждения и в то же время в принцип кибернетического метода. Если различие между математической и динамической аналогией (последняя не знает четвертой пропорциональности) является именно тем, что привело Канта к различению конститутивных и регулятивных принципов, и если Идеи или максимы разума как раз и есть четвертый, непознаваемый термин динамической аналогии между способностями как таковыми (чувствительность так же относится к рассудку, как рассудок относится к разуму), то вполне допустимо предполагать скорую кибернетизацию трансцендентального *теоретического* по примеру того, как это уже произошло с телеологическим суждением. Новейшие исследования в области искусственного интеллекта, в частности связанные с

Сравните фрагмент параграфа 11 третьей «Критики»: «Следовательно, одна лишь *форма целесообразности* (*die bloße Form der Zweckmäßigkeit*) в представлении (...) может составить определяющее основание суждения вкуса» с фрагментом параграфа 13: «Суждение вкуса (...), которое, следовательно, имеет определяющим основанием только *целесообразность формы* (*bloß die Zweckmäßigkeit der Form*), есть чистое суждение вкуса»³². Такой строгий мыслитель, как Кант, не мог бы перевернуть родительный падеж просто по ошибке, случайно. Поэтому следует предположить, хотя сам он этого не объясняет, что равенство «целесообразности формы» и «формы целесообразности» сознательно проводится в его тексте. Обе они называются определяющим принципом суждения вкуса. Но,

темой *компиляции*, наводят на размышления об этом. К тому же, поскольку эмпирически дюшановское эстетическое суждение («это — искусство», скорее чем «это прекрасно») почти неотличимо от телеологического суждения (и в этом отношении реди-мейд — самая что ни на есть стратегия), ответственность трансцендентального *практического* может основываться только на специфичности рефлектирующего эстетического суждения и его отношении к Идеям воображения. Детальная аргументация всего этого потребовала бы несравненно более пристального изучения кантовской риторики, но я решил, что, в свою очередь, тоже рефлексивная трактовка сюжета этой книги позволяет мне временно без этого обойтись. (Должен признаться, что мое знание «досье» аналогии у Канта остается недостаточным, однако мне очень помогли разъяснения Франсуа Марти в его книге «Рождение метафизики Канта: исследование кантовского понятия аналогии» (*Marty F. La naissance de la métaphysique chez Kant, une étude sur la notion kantienne d'analogie*. Paris: Beauchesne, 1980), а также превосходный комментарий к третьей «Критике» в книге Луи Гийерми, цитированной выше. Что же касается попыток смоделировать рефлектирующее суждение в кибернетических алгоритмах, то целый ряд их я обнаружил в очень интересной книге Дагласа Хофстадтера (*Hofstadter D. Gödel, Escher, Bach*. New York: Vintage Books, 1980).)

³² Кант И. Критика способности суждения. С. 223–224, 226 (курсив мой. — Т. де Д.).

по сути, этот определяющий принцип есть «как если бы принцип», предполагаемый или выводимый самим суждением вкуса, рефлектирующим суждением. Причем надо заметить, что кантовское «как если бы» не является признаком осторожности, превращающим рефлектирующее суждение в гипотетическое определяющее суждение — как утверждает Файхингер в своей «Философии как если бы»³³. Ошибка Файхингера

³³ В интерпретации Ханса Файхингера (*Vaihinger H. Die Philosophie des Als Ob. Leipzig: Felix Meiner Verlag, 1911*), где кантовское «как если бы» рассматривается как «эвристическая фикция», трудно согласиться уже с тем, что касается теоретического или спекулятивного использования разума. Кант, верный последователь Ньютона, знал, что *hypotheses non fingo* (лат.: он не придумывает гипотез. — Примеч. пер.). В том же, что касается практического использования разума, интерпретация Файхингера бесспорно неприемлема. Сами слова «фикция» и «эвристическая» лишены смысла за пределами рассудочного познания, и переводить «как если бы» в логическую сферу как «уловку» и «фикцию» можно лишь закрыв глаза на функцию перехода (*Übergang*) между рассудком и практическим разумом, которая придается ему — этому «как если бы» — рефлексивной способностью суждения. Предрассудки, приводящие Файхингера к интерпретации не только Бога и души, но также и свободы, как простых прагматически полезных фикций, уходят корнями в «закон преобладания средств над целями», который он еще раньше провозгласил краеугольным камнем своей «эмпириокритицистской» философии, созданной под влиянием Ланге, Дарвина, Вундта и Авенариуса. Но при всем этом нельзя не заметить, что сегодня мысль Файхингера приобретает новую актуальность в рамках кибернетики, обобщаемой средствами неodarвинизма, молекулярной биологии и теории решения (не говоря уж о сомнительной социобиологии Уилсона), для которой человеческая свобода есть лишь приспособительное поведение высокой сложности, выработанное эволюцией. Если принять в общих чертах эту концепцию, то проблема свободы, или практического трансцендентального, поднимается — но теоретически поднимается — в терминах приспособления. И от места, куда в конечном итоге будет помещено это приспособление, зависит репутация Файхингера, для которого человек детерминирован, но должен действовать, как если бы он был свободен.

имеет серьезные последствия, так как в конечном итоге сводит кантовскую аналогию к видимости, фикции или симулякру, позволяя уподобить бесцельную целесообразность эстетического суждения («целесообразность формы») кибернетической петле ретроактивности, с которой рефлектирующее суждение — как и *feedback*, наводящее на мысль о рекуррентности, или возвратности, — имеет, как кажется, общую «форму целесообразности»³⁴. Будь так, и единственно возможной была бы вселенная Бодрийера, в которой художественные стратегии суть стратегии, имманентно регулируемые своим собственным успехом. Однако рефлектирующее суждение, ищущее и находящее свое всеобщее правило, регулируясь особого рода знаком, который оно обнаруживает в чувствуемом, — это не просто *feedback*. Оно не разворачивает пространство симуляции, каким является *par excellence* аксиоматическое пространство кибернетики. Оно выходит в трансцендентальный план, который может быть лишь предполагаемым, но предполагать который действительно требуется. Регуляторное использование Идеи, отнюдь не сводя целесообразность к петлеобразной причинности, как это делает кибернетическая регуляция, обязывает предположить, обязывает постулировать, что целесообразность существует, пусть и без цели. Оно означает, что без целесообразности не обойтись, даже когда никакой цели ей не определено.

Ничто так не способствует переосмыслению дорогой Файхингеру философии «как если бы», как сравне-

³⁴ Здесь, возможно, уместно будет напомнить, возвращаясь к примечанию 31, что Кант приписывал способность рефлексии животным — разумеется, это примитивная и инстинктивная «способность», не поднимающаяся выше ассоциативных синтезов, но тем не менее она вводит рудиментарную форму рефлектирующего суждения в регистр *техник* природы. На значительно более сложные «рефлексии» распространил ее Норберт Винер (См.: *Wiener N. Première introduction à la Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin, 1975. P. 32).

ние параграфов 11 и 13 третьей «Критики», где форма целесообразности без индукции и без дедукции выводится из целесообразности формы. Ибо аналогия «как если бы» показана здесь, так сказать, в действии — и одновременно требуется от читателя с целью рефлексивной интерпретации, так что сама эта интерпретация осуществляет переход от теоретического к практическому, от дескриптива к прескриптиву, — переход, которому аналогично (символично) само эстетическое суждение. В самом деле, все происходит так, словно Кант отдал в распоряжение читателя взаимную *форму* двух генитивов, подтолкнув его к рефлектирующему суждению, которое выведет из них допущение того, что выражения «целесообразность формы» и «форма целесообразности» сводятся к одному и тому же. Но *сводятся*, но *сходятся* они лишь после обхода и возврата путем суждения, пытающегося истолковать текст. Более того, они должны сойтись, так как без этих обхода и возврата два выражения следовало бы считать синонимами, что совершенно абсурдно. Для теоретического рассудка эти обход и возврат могут состояться только во времени — в том самом необратимом времени, что является эмпирическим проводником кибернетических петель ретроактивности, по аналогии с которыми мыслимо эстетическое суждение. Но для практического разума, который совершает это рефлектирующее суждение и судит о том, что выражения «целесообразность формы» и «форма целесообразности» должны сводиться к одному и тому же, петля не имеет «места» во времени, она сама порождает — посредством рефлексии и в трансцендентальном плане — некоторое «использование» времени, целесообразное использование. В этом отношении эстетическое суждение является аналогичским: «Следовательно, предмет в таком случае лишь потому называется целесообразным, что представление о нем непосредственно связано с чувством удовольствия, и само это представление есть эстетическое представле-

ние о целесообразности»³⁵. Иными словами, оно есть форма целесообразности, *как если бы* таковая могла быть представлена в мире, данном чувствам. Причем, в этом мире есть форма — например, форма дюшановского писсуара, используемого не по назначению, — наделенная бесцельной целесообразностью. Так как «соответствие вещи с тем характером вещей, который возможен только согласно целям, [называется] *целесообразностью формы* [вещи]»³⁶, рефлексивная петля, выводящая из целесообразности формы форму целесообразности, должна предполагать, или постулировать, не что иное, как само это соответствие — иначе говоря, *царство целей*.

Кант называет царством целей сообщество разумных существ и свободное согласие их максим под эгидой морального закона, образующего желаемый горизонт и необходимый проект практического разума. Говоря антропологически, это горизонт консенсуса и проект вечного мира — или прекращение конфликта способностей, символически предначертанное в свободном согласии познавательных способностей в рамках эстетического суждения. Это не констатируемый факт, так как, напротив, правилом являются борьба и разногласия, но и не просто сверхзадача, исторический ориентир вроде «светлого будущего». Хотя осуществление этого консенсуса и является исторической задачей, задача эта не имеет отведенного срока, даже и в спекулятивном смысле. Она подлежит возобновлению всякий раз, когда мы забываем о трансцендентальном требовании целесообразности. Это требование и называется прогрессом. Оно — совсем другого порядка, нежели *tabula rasa*, на которой Лаплас или Кондорсе могли одновременно мыслить и считать желательным существование прогресса. Кант верен Ньютону только

³⁵ Кант И. Критика способности суждения. С. 189.

³⁶ Там же. С. 179.

в отношении рассудка (мысли), в отношении же практического разума (воли) он индетерминист³⁷. Требование целесообразности ничего не предопределяет, но открывает бесконечную историческую перспективу, или проспективу, *телос без скопоса*³⁸, направляемую единственно обязанностью бесцельно судить о цели. Однако для Канта и его эпохи — и в этом смысле он сходится с Лапласом — геометрическим выражением этой исторической перспективы являлось время, лишённое течения. Будучи априорной формой последовательности, время никогда не движется в себе³⁹.

³⁷ Подобно тому как Лаплас считает возможным предсказать эволюцию всей вселенной при условии, что ему будет известно состояние движения всех ее частиц в момент t (начальное состояние), Кант считает возможным предсказать поведение человека — что, добавляет он, не помешало бы этому человеку быть свободным: «Следовательно, можно допустить, что если бы мы были в состоянии столь глубоко проникнуть в образ мыслей человека, как он проявляется через внутренние и внешние действия, что нам стало бы известно каждое, даже малейшее побуждение к ним, а также все внешние поводы, влияющие на него, то поведение человека в будущем можно было бы предсказать с такой же точностью, как лунное или солнечное затмение, и тем не менее утверждать при этом, что человек свободен. Действительно, если бы мы были способны и к другому видению (что нам, конечно, не дано и вместо чего мы имеем лишь понятие разума), а именно к интеллектуальному созерцанию этого же субъекта, то мы убедились бы, что вся эта цепь явлений в отношении того, что может касаться только морального закона, зависит от спонтанности субъекта как вещи самой по себе, но физически объяснить определение этой спонтанности нельзя» (*Кант И. Критика практического разума // Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 4. Ч. 1. М., 1965. С. 428*).

³⁸ Целенаправленность без цели (*греч.*). — *Примеч. пер.*

³⁹ «Постоянное есть *субстрат* эмпирического представления о самом времени, и только он делает возможным всякое определение времени. Постоянность вообще выражает время как постоянный коррелят всякого существования явлений, всякой смены и всякого одновременного существования <...>. Если бы мы приписали последовательность са-

История как задача начинается и возобновляется с приемом обещания или угрозы, смысл которых она должна выяснить. Но если она должна, значит она может. И она действительно может это сделать, ибо то, что она принимает, также есть история — эмпирический ряд событий, направленных последовательно и связанных причинно, соединенных взаимодействием, которое Кант называл еще общностью, как если бы стремился уже через «анalogии опыта» показать *тип* царства целей. В свою очередь, эта эмпирическая серия возможна и мыслима лишь будучи представленной в субстрате или схеме постоянства. Серия направлена, субстрат — нет. Между эпохой Канта и нашим временем на долю научной концепции времени, субстанции, причинности и взаимодействия выпал целый ряд потрясений. Это и возникновение квантовой физики, принципа неопределенности, теории относительности, и предшествовавшее им и подготовившее их все открытие второго начала термодинамики. Разумеется, не следует доверять примитивным и антропоморфистским интерпретациям энтропии и присоединяться к порожденному ими паническому страху в отношении смысла истории, который пощадил лишь немногие философские направления. Для непосвященного образ вселенной, неумолимо эволюционирующей в направлении термического равновесия, наиболее вероятного статистического состояния, путаницы и неразличения, обладает притягательностью тем более опасной, что при бездумном перенесении в культурную сферу он, на первый взгляд, убедительно подтверждает всевозможные философии заката и их миллениаристские пророчества. Но речь идет совсем не об этом и даже не о необходимости выбора «Клаузиус или Дарвин?», который некоторое время назад вызвал

тому времени, то мы должны были бы мыслить еще другое время, в котором эта последовательность была бы возможна» (Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 3. М., 1965. С. 254).

представление о жизни как о чудесном оазисе нисходящей энтропии и связал прогресс с жизненным порывом, а риск упадка — с термодинамической печью. Сегодня обязанность предполагать господство целей является уже не тем, чем она была для Просвещения: идея прогресса переживает кризис, и надежда на общество разумных существ вызывает насмешку или отчаяние. Но эта обязанность не обязывает решать, совпадают ли векторы человеческого (или биологического) и термодинамического времени. Наука разрешила этот вопрос: поскольку биосфера — это открытая система, ничто не мешает ей локально повышать уровень энтропии, пока светит солнце. И здесь никакого господства целей нет.

Наше господство целей — уже не кантовское, но не просто, не непосредственно потому, что современная научная концепция времени радикально расходится с концепцией эпохи Канта, и даже не потому, что она ставит под сомнение краеугольный камень кантовской системы, то есть трансцендентальную эстетику. Перемена в эпистемологии наук не затрагивает горизонт моральности просто, непосредственно. Но затрагивает его косвенно, двояким образом, так как новые концепции времени внесли в трансцендентальную эстетику антиномию, которая, уже в этом будучи аналогичной антиномии суждения вкуса, противопоставляет объективное субъективному и кроме того, так же как и она, требует трансцендентальной дедукции целесообразности. С одной стороны, можно вслед за Кантом считать, что время неподвижно, но тогда оно не является априорной формой внутреннего смысла, а является четвертым измерением пространства, в котором, по теории относительности, материя простирается так же, как и в трех предыдущих. С другой стороны, опять-таки вслед за Кантом, можно считать, что время есть априорная форма внутреннего смысла, но тогда оно направлено не только как серия, но и как субстрат. И не потому, что человеческий субъект под-

вержен старению и смерти — о чем было известно задолго до того, как выяснилось, что тем самым он возвращает свой долг энтропии, — но потому, что живые существа «осваивают временное измерение вселенной в направлении, согласно которому энтропии предстают как возрастающие, а действия как замедляющиеся, и не наоборот»⁴⁰. Коста де Борегар, которого я только что процитировал, поднимает в физическом смысле метафизический вопрос «Почему?». Действительно, с «точки зрения» вселенной — с той точки зрения, которая таковой не является, но встать на которую, как мы помним, рассчитывал Бодрийяр, — не важно, что есть ее четвертое измерение — эксплозия причинности или же имплозия целесообразности. Однако им-

⁴⁰ *Costa de Beauregard O. Le second principe de la science du temps. Paris: Seuil, 1963. P. 110.* Я хотел бы подчеркнуть, что тезис Коста, вводящий временное направление на уровне того, что Кант называл «априорной формой внутреннего смысла», не противоречит важнейшему кантовскому тезису идеальности времени. Иными словами, тот факт, что для живых существ причинность связана с направлением времени, затрагивает их только в качестве феноменов, но не в качестве вещей в себе. Таким образом, второе начало термодинамики вносит в трансцендентальную эстетику именно антиномию. Было бы неосмотрительно сразу браться за руку, протянутую Кантом, когда он намекает (см. выше, примечание 39), что, если бы время было направленным, то «нужно было бы мыслить еще другое время, в котором эта последовательность была бы возможна», — и считать это последнее время четвертым измерением. Ибо нет никакого сомнения, что второе время для Канта также является простой разновидностью данной чувствам интуиции. В противном случае обязательно последовал бы вывод о том, что «человек — это марионетка или автомат Вокансона» (*Кант И. Критика практического разума. С. 430*). В то же время кантовский тезис идеальности времени остается совместимым и с неэйштейновскими космологиями, которые, в отличие от той, что подразумевается у Коста, «опускают» вектор времени в четвертое измерение. Если бы необратимость была основополагающим свойством физической вселенной, это лишь еще яснее выявляло бы в постоянстве времени простую трансцендентальную схему.

плозивная вселенная была бы необитаемой для живых существ, которые могли бы заглядывать в будущее, а действовали бы только в прошлом. В таком мире целесообразность была бы детерминистской, а причинность — непредсказуемой. В этой абсолютно катастрофической вселенной (а именно такова постсовременная вселенная Бодрийяра, тогда как для Канта такую была вселенная Спинозы) не находилось бы места для того, что Кант называет свободной причинностью. И на вопрос о том, почему энтропия неуклонно возрастает, можно было бы дать лишь трансцендентальный ответ: следует допустить, что «биологический и психологический вектор времени в том виде, в каком мы его познаем, должен отражать необходимую адаптацию жизни и сознания к условиям четырехмерной вселенной»⁴¹. Между «объективным», статичным временем, обратимым или безразличным к вселенной, и «субъективным», необратимым, энтропическим временем сознательных существ у существ этих нет выбора. Или, точнее говоря, первое время доступно им посредством теоретического рассудка, второе же есть единственное время, которое они осваивают практическим разумом. Таким образом, физическая причинность и моральная свобода существуют для них исключительно как их целесообразность в объективных условиях данной вселенной⁴². Поскольку для Канта люди и их культура есть *letzter Zweck der Natur*⁴³,

⁴¹ *Costa de Beauregard O. Le second principe... P. 113.*

⁴² Таким образом, свобода есть не необходимая фикция, как утверждал Файхингер, а факт (*factum*, по словам Канта) — факт приспособления, но располагающийся на уровне бесконечно более обширной реальности, нежели та, которую может представить себе, своими собственными средствами, неодарвинизм, — и не освобождающий ни от трансцендентального допущения в теоретическом плане, ни от поведения, регулируемого Идеей свободы, в плане практическом.

⁴³ Главная цель природы (нем.). — *Примеч. пер.*

а люди и их свобода есть *Endzweck*⁴⁴, И между первым и вторым всегда пролегал пропась, соединяемая мостом человеческой способности ставить перед собою моральные цели.

Этого следует придерживаться тем более твердо, что может показаться, будто бы пропась засыпана эпистемологическим решением антиномии между временем физической материи и временем живой материи — кибернетическим по своей сути решением. Оно идентично тому, которое позволило примирить объективную концепцию случайности-неопределенности материи с субъективной концепцией случайности незнания. Со времен Больцмана известно, что энтропия соразмерна незнанию о конечном состоянии рассматриваемой системы. Игровая фикция демона Максвелла позволила считать, что информация, приобретаемая демоном, эквивалентна возможности упорядочить систему и взойти вверх по течению энтропии. Информация оказалась следствием потенциальной неэнтропии, что подтвердило подобие (с переменной знака) формулы Шеннона и Уивера и формулы Больцмана. Наконец, принцип Бриюэна, известный также как «обобщенный принцип Карно», соотнес цену информации с неэнтропией и указал точку обращения «объективной» и «субъективной» невероятности⁴⁵. Однако принцип Бриюэна, эпистемологическое значение которого не подлежит сомнению, вызвал к жизни расходящиеся с философской точки зрения интерпретации, камень преткновения которых непосредственно касается дискуссии о рефлектирующем суждении, ибо одни из них склоняются к кибернетическому имманентизму, сводящему все целесообразности к законам природы, тогда как другие вводят трансцендентальный план, где человеческая свобода не только сохра-

⁴⁴ Конечная цель (нем.). — *Примеч. пер.*

⁴⁵ См.: Brillouin L. La science et la théorie de l'information. Paris: Masson, 1979.

няется, но и оказывается необходимой. К несчастью, я могу высказать на этот счет лишь мнение дилетанта, но мне кажется, что красивая интерпретация Коста де Борегара является также глубокой и весьма убедительной. Нечасто — особенно в эстетике, где понятия энтропии и информации либо используются в излишне метафорическом виде, либо буквализуются в позитивистском стремлении рассчитать «эстетическую сложность»⁴⁶, — можно встретиться со строгим учетом «коэффициента взаимного обращения информации и неэнтропии по курсу антропоморфического обмена»⁴⁷. А в этом, на мой взгляд, содержится один

⁴⁶ От первого недостатка страдает книга Рудольфа Арнхейма «Энтропия и искусство» (*Arnheim R. Entropy and Art*. Berkeley: University of California Press, 1971), а от второго — квантитативные эстетики Макса Бенсе (*Bense M. Aesthetica*. Baden-Baden: Agis Verlag, 1965), Хельмара Франка (*Frank H. Grundlagenprobleme der Informationsästetik und erste Anwendung auf die Mime pure*: Waiblingen: Hess, 1959) или Абраама Моула (*Moles A. Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion, 1958), воспроизводящие в терминах теории информации тезисы Джорджа Д. Биркхоффа (*Birkhoff G. D. Aesthetic Measure*. Cambridge, Mass., 1933).

⁴⁷ *Costa de Beauregard O. Le second principe...* P. 92. Неприятие во внимание этого коэффициента как раз и способствует возникновению риторик, подобных бодрийеровской: из того, что физика частиц, как кажется, раскрепостила причинность от временной направленности (допустив, что следствие может предшествовать причине), Бодрийяр делает аллегорические выводы об имплозии истории. На этом же смешении мне кажется основанным чрезмерное увлечение теорией катастроф (Рене Том) или «диссипативными структурами» и термодинамическими феноменами, флуктуирующими вдали от равновесного состояния (Пригожин). В этом отношении, быть может, не случайно то, что теория катастроф в известном смысле реабилитирует детерминизм, а также то, что Пригожин и Стенгерс отвергают субъективистскую интерпретацию необратимости (см.: *Prigogine I., Stengers I. La nouvelle alliance*. Paris: Gallimard, 1979. P. 211 sq.). В своей последней книге «Между временем и вечностью» (*Prigogine I., Stengers I. Entre le temps et l'éternité*. Paris: Fayard, 1988), вышедшей уже после завер-

из ключей к философскому рассуждению о свободе, а следовательно, и о целесообразности и рефлектирующей способности суждения, сегодня, в эпистемологических и научных условиях, когда «Критика телеологической способности суждения» оказалась непоправимо устаревшей. Перечитывая ее в наши дни, в кибернетическом свете, интересно заметить, что Кант сумел удивительно искусно избежать ловушек механицизма и финализма, выразив тайну природы как «системы целей» в терминах — среди которых «техническая целесообразность» и «регулятивный принцип», — столь близких тем, в каких разрешает ее кибернетика. Ведь для всякого, кто знаком с кибернетической

шения настоящей работы, Пригожин и Стенгерс излагают свою космологическую гипотезу, предлагающую вместо теории большого взрыва теорию возникновения «диссипативной структуры» вследствие флуктуаций «пустой вселенной Минковского». Я не могу судить о научной ценности данной гипотезы, тщательно подкрепленной экспериментальными работами Пригожина. Она подразумевает необратимое время, предшествовавшее зарождению нашей вселенной, и напрямую связывает вектор времени с переходом гравитационной энергии в энергию материи. Однако складывается впечатление, что вся эта книга основана на интерпретации возражения Лошмидта в адрес пробабиллизма (а следовательно, и субъективизма) Больцмана, которое покоится, как мне кажется, на не очень убедительной аргументации. Ссылаясь на необратимость, свойственную взаимодействиям, которые имели место до столкновения двух молекул в ходе инверсии скоростей, Пригожин и Стенгерс признают вектор времени независимым от незнания наблюдателя (это справедливо), но также отвергают тезис о том, что негэнтропия (а следовательно, и спонтанное упорядочение, о котором свидетельствуют диссипативные структуры) учитывается пробабилистским понятием информации. Однако я не вижу, в чем эта интерпретация противоречит пробабиллизму в целом — другими словами, не только «провалу» Больцмана, но и «успеху» Бриюэна. Она лишь запрещает использование вероятностей в обратном порядке. Между тем, согласно Коста, этот запрет и есть определение направленности времени.

мыслью, уже не является необходимым — в отличие от Канта — признавать как принцип природы понятие интенции, для того чтобы постичь ее организованные продукты, даже оговариваясь, что это понятие — лишь максима рефлектирующей способности суждения. Напротив, интенциональность природы — это то, что постулат объективности, без которого не было бы естественных наук, строжайшим образом запрещает. Кибернетика не расходится с этим запретом, более того, она делает целесообразность в природе мыслимой для детерминирующей способности суждения без необходимости где бы то ни было, даже там, где кроется тайна происхождения жизни, назначать природе некий проект и переворачивать установленный приоритет инвариантности над телеономией⁴⁸. Единственный источник целесообразности в природе — случайность: квантовая, термодинамическая, генетическая; хотя «финалистична» случайность лишь потому, что на каком бы то ни было уровне аллостерические энзимы дарвиновской селекции, бесчисленное множество *feedbacks*, предписывают ей железный закон инвариантности. Так всюду воспроизводится правдивый образ приспособления живого к проекту,

⁴⁸ Ср.: *Monod J. Le hasard et nécessité*. Paris: Seuil, 1970. Мне кажется, что Кант без колебаний подписался бы под *этикой познания* Моно. Однако нет уверенности, что переход между этикой и познанием, которого он искал в «Критике телеологической способности суждения», позволил бы ему примкнуть к гордому пессимизму в духе Камю, с которым Моно провозглашает, что «не только судьба, но и долг человека не записан ни на каких скрижалях». Для человека культуры ответственность за прокладку этого перехода лежит на эстетическом суждении; для человека науки телеологическое суждение не утратило свои права на трансцендентальное, но эти права сузились до пары, наделяющего количественным статусом случайность, из которой вышли жизнь и человек и которая могла быть куда более невероятной, чем предполагал Моно. См. об этом: *De Duve C. Les contraintes du hasard // Revue générale*. 1972. Février. P. 1–28.

который не предполагает никакой интенциональности, но «осуществляется посредством огромной петли ретроактивности, регулирующей качество сообщения количеством потомства»⁴⁹. Кибернетическое понятие ретроактивности, или *feedback*, доказало свою универсальную применимость везде, где природа, все также повинувшись слепому механизму причинности, тем не менее сама судит о своих целях. И если кибернетика взяла на себя объяснение целесообразности в природе, сделав бесполезной «Критику телеологического суждения», то ответственность трансцендентального, обязательство постулировать человеческую свободу, не исчерпывающуюся даже самым совершенным инстинктом, который мы «употребляем» помимо своей воли, и, наконец требование царства целей, отличного от системы целей, становятся отныне исключительной задачей эстетического суждения.

В этом, возможно, заключена подспудная причина того, почему «это прекрасно», такое беспомощное, невзирая на все его универалистские претензии, суждение, превратилось в «это — искусство», и почему искусство приобрело в современную эпоху беспрецедентные онтологические полномочия. Понятным становится и другое: почему вопрос о времени и его необратимости, с которым были напрямую связаны поиски всех современных онтологий, и прежде всего онтологии Хайдеггера, должен быть поставлен иначе, как неонтологическое (так как всякая онтология предполагает постоянство времени) трансцендентальное, или как датированный исторический чертеж. Он датирован по Канту и по Дюшану, а также по Клаузиусу и по Бриюэну. Расположенное таким образом в эмпирическом времени, царство целей — современное и постсовременное — должно быть постулировано на необратимом трансцендентальном времени, являющемся осью, по которой энтропия может только

⁴⁹ *Jacob F. La logique du vivant*. Paris: Gallimard, 1970. P. 319.

расти, и путеводной нитью, вслед которой живое организуется, наследуя информацию. Вновь процитируем Коста: «Космос устроен так, что именно вдоль четвертого из четырех измерений его пространства-времени тянутся силовые линии, связывающие его с его принципом и его целью. Этот “принцип” и “цель” материя претерпевает симметрично и статично, делясь вдоль своего временного измерения так же, как она простирается в трех пространственных измерениях. Воплощенные же в материи психические агрегаты, напротив, в каждый момент своей жизни подвержены горю и радости. У них нет возможности развернуться назад и даже остановиться: это запрещено им законом не-уменьшения их собственной информации. Для них существует единственная проблема, отмечающая все остальное как излишнее: и это проблема правильного использования информации — то есть, в конечном счете, времени»⁵⁰. Для нашей эпохи, которая, не питая иллюзий по поводу возможности сообщества разумных людей, тем не менее постоянно сверяется с подменяющей ее Идеей экологии целесообразных живых существ, царство целей — это в еще большей степени, чем для Канта, зов негэнтропии и многообразия, пробивающийся сквозь толщу реки времени.

Многие — в том числе, по-своему, и Коста — говорили: рефлектирующее суждение есть правильное использование времени⁵¹. Но что означает «использование»? Никто не может быть пользователем времени, если его необратимость не подразумевает, помимо простой конечности, обязательство целесообразности, и если время не является, помимо простого отрезка, который предоставляет нам наша надежда на

⁵⁰ *Costa de Beauregard O. Le second principe... P. 142.*

⁵¹ См.: *Lyotard J.-F., Thébaud J.-L. Au juste. Paris: Christian Bourgois, 1979. P. 158; Nancy J.-L. Dies Irae // La faculté de juger. Paris: Minuit, 1985. Passim.* См. также приведенную выше цитату Коста де Борегара.

жизнь, трансцендентальным, обязывающим возвести надежду в принцип. Поэтому царство целей — задача, осуществление которой не гарантировано, но которая решается здесь и сейчас. Сообщество разумных существ не было для Канта утопией, ибо он не смешивал трансцендентальное время, для него постоянное, с необратимым эмпирическим временем. Однако оно стало утопией для возникших впоследствии различных вариантов коммунизма, которые взялись превратить регулятивную Идею в основополагающий общественный принцип, — результаты этой попытки хорошо известны. Превратив Идею экологии целесообразных живых существ в регулятивный социальный принцип — в кибернетическом смысле оптимизации употреблений, — мы в очередной раз отождествили бы трансцендентальное и эмпирическое, хотя и более скрытым образом, соединив в одно целое две необратимости. В этом случае парадоксальная опасность заключается в том, что реализовалась бы «ухрония» развитого капитализма, который некоторые уже сейчас описывают как пост-историю. Без трансцендентального правильное использование времени — не более чем управление им. (Несомненно, из-за пренебрежения этим обстоятельством за какие-то пятнадцать лет хиппи превратились в яппи, калифорнийские коммуны — в Силиконовую долину, а зеленые — в одну из многих политических партий.) Царство целей — это не мечта эколога, а если и так, то ничто не способно удержать ее от мгновенного превращения в кошмар технократа. Забвение прошлого и пробабилистское управление будущим — такова вероятная судьба кибернетического общества в реальном времени. Царство целей же ищет невероятного. Оно признает, что демократия, эгалитаризм, креативность — все прогрессистские Идеи, вышедшие из Просвещения, — подвержены энтропии *в соответствии с курсом антропоморфического обмена*. Но ему известен этот курс. Оно знает, что информация неприбыльна при переходе в негэнтропию, тог-

да как негэнтропия дает информационную прибыль. И наконец, оно постулирует — трансцендентально постулирует — что вектор времени, являющийся геометрическим местом истории людей, предрасполагает их к ожиданию от будущего невероятного: начала негэнтропии или, другими словами, надежды.

ПАРАБОЛА

В шестидесятые годы Египет, чтобы удовлетворить свои энергетические потребности, начал строительство большой плотины. Для этого была выбран участок местности близ Асуана. На этом участке располагался бездействующий храм, остаток прошлого, теперь имевший лишь эстетическую, то есть чувственного порядка, ценность. Эта ценность была признана, и на помощь поспешило ЮНЕСКО. Храм был камень за камнем перенесен и сооружен заново выше искусственного водоема. Тем самым были решены сразу две задачи: в бесплодные пески пришла вода, источник энергии для государства, а от разрушительного воздействия воды был спасен бесценный памятник мирового искусства. И все-таки при итоговом подсчете никто не стал бы отрицать слишком высокую цену негэнтропии. Как мы знаем уже сейчас, Венеция, вопреки ЮНЕСКО, не будет спасена от своей участи. Между тем в те же шестидесятые годы землетрясение стерло с лица земли целый городской квартал в Анкоридже на Аляске. В ЮНЕСКО тогда не обращались: квартал этот не имел ни малейшей эстетической ценности. Потратив минимальные средства, завалы разобрали, и по решению города расчищенная площадь была отдана природе, чтобы та со временем превратила ее в парк. Таким образом (жители, надо полагать, были переселены) тоже были решены две задачи. Причем стоимость этого решения оказалась на поверку смехотворной. Энтропийная природа проделала две работы: одну — посредством катастрофы, другую —

посредством своего сезонного чередования. Мораль: конвертировать негэнтропию в информацию дешевле, чем информацию в негэнтропию; микрофильмировать рукописи Мертвого моря дешевле, чем хранить их; реконструировать Венецию как Диснейленд дешевле, чем поддерживать ее в нынешнем состоянии.

Прекраснодушные могут вознегодовать, однако, стремясь к правильному использованию культурного времени, нужно отныне считаться с этой горькой правдой. Тому, кто думает иначе, нелишне будет напомнить — присоединяясь к Вальтеру Бенъямину, — что нет такого памятника культуры, который не был бы в то же время памятником варварству, и спросить у них, какой степенью социального неравенства и исторического регресса они готовы оплатить иллюзию неподвижности времени и естественности негэнтропии. В то же время надо сказать о том, что промышленная революция, начавшаяся с беспощадного уничтожения прошлого, затем, словно бы желая искупить свою вину, изобрела совершенные техники памяти, неподвластные забвению. Разумеется, они принесли нам не только счастье, ибо фотография, звукозапись, да и новейшие базы данных обступают нас так плотно, что мы вступаем в постсовременность под грузом двойной и парадоксальной нерешительности: нас отягощает физическое бремя всего того, что мы одной рукой стремимся сохранить, а другой одновременно разрушаем, и информационное бремя всего того, что хранит наша автоматическая память, освобождая естественную и, как опасаемся мы, принуждая наших детей — или какие-то новые машины! — однажды сделать между ними выбор. Но кто же решает, кто судит? Рефлектирующее суждение: именно сейчас оно должно устанавливать царство целей. Отсюда — двойной культурный императив, столь же парадоксальный, как его современные и в то же время постсовременные исторические условия: с одной стороны, уступить физическое противнику, энтропии, отдать ей материю,

над которой она так или иначе властна, — материю наших монументов и документов, камень наших храмов и масло наших картин, бумагу наших книг, чувствительную эмульсию фотоснимков и ацетат магнитных лент. В конце концов, никакая память не совершенна. Нужно довериться природе, чтобы она сама забывала на нашем месте: нужно считаться со временем, рассчитывать на случайность, а не сопротивляться им. Александрийская библиотека снова сгорит пред взором страстных созерцателей забвения. Но материя, уступаемая смешению, само это смешение — если уделить ему пристальное внимание — предоставит нам информацию о ней. Самое вероятное из макроскопических состояний — это самая невероятная из микроскопических конфигураций. И даже если она прибегает к помощи машины, человеку решать, отнестись ли к этому с вниманием. Человек делает выбор, человек судит. Вот, таким образом, обратная сторона культурного императива: претворять страсть к забвению в мнемотехническую активность, покупать негэнтропию для разрушаемых временем памятников по выгодной цене — например, в виде чувств, связанных с ответственной и осознанной деконструкцией, а не в виде усилий по реконструкции, столь же тщетных, сколь и разорительных. Словом, одной рукой терять, а другой — документировать потерю.

Для кого не очевидно, что именно этому двойному и парадоксальному императиву отвечали современные авангарды? Если ограничиться одной живописью, то в ней произошла потеря светотени у Мане, линейной перспективы у Сезанна, евклидова пространства у кубистов, фигуративности у первых абстракционистов — и эти потери зафиксированы в целом ряде шедевров, составляющих юриспруденцию современности и подвергаемых пересуду «последней», с опережением постсовременной, потерей — потерей живописи как таковой у Дюшана, которая зафиксирована в реди-мейде и предоставлена рефлексии о том, что

было значением всей этой направленной серии потерь: об *Aufgabe*⁵², задаче авангарда. Ее можно считать завершенной именно после того, как рефлексия выявит ее ретроспективный смысл. Не ошибочно, но также и не верно говорить, что после реди-мейда может быть лишь неоавангард или ретроавангард. Правильнее сказать, что никогда не было авангардов, если это слово по-прежнему должно обозначать уничтожение традиции или эскалацию новизны, которые проецировала вперед или назад на линию времени мысль гегельянской и ницшеанской направленности. Ее меланхолическое «или — или» не предоставляет ничего, кроме альтернативы отчаяния и грусти. Однако потеря модерна — это не революция в преддверии начального состояния, но и не инволюция по ту сторону конечного состояния: это новая данность, дар постмодерна, судить о смысле которого можем только мы, здесь и сейчас.

Оттава, апрель 1982 — июнь 1987

⁵² Проблема, главная задача (нем.). — Примеч. пер.

Делай что угодно

To be Modern Art a work need not be either modern nor art; it need not even be a work. A three-thousand year-old mask from the South Pacific qualifies as Modern and a piece of wood found on a beach becomes Art¹.

Гарольд Розенберг

Не одному постороннему наблюдателю современное искусство кажется царством чего угодно. И эта ситуация не нова. Курбе с «Дробильщиками камня» вывел на живописную сцену кого угодно, а «Пучок спаржи» Мане открыл историю чего угодно в живописи. Впрочем, это короткая и к тому же хорошо известная история, ведущая от «Дробильщиков камня» к реди-мейду, от Курбе к Дюшану, от изображения чего угодно к просто чему угодно. Она ознаменовалась девальвацией изысканного, совершенного, благородного и всех прочих ценностей, наделявших искусство его строго определенной функцией в рамках диспозитива аристократической власти, а также соответствующим введением новых, эгалитарных ценностей или антиценностей, зачастую отмеченных в буржуазном сознании печатью вульгарности, неряшливости и даже омерзительности. Все это, разумеется, и обусловило ситуацию, в которой что угодно до сих пор сохраняет приметы своего низкого происхождения и отсылает, в зависимости от избранной точки зрения, к призраку или утопии искусства, творимого неведомо кем.

Как следствие, что угодно поднимает философский вопрос, поначалу кажущийся загадкой или парадоксом, в соответствии с которым должна существовать

¹ Чтобы принадлежать к современному искусству, произведению вовсе не требуется ни быть современным, ни быть искусством; ему даже не требуется быть произведением. Маска из Океании, созданная три тысячи лет назад, считается современной, а кусок дерева, найденный на берегу моря, признается искусством (англ.). — *Примеч. пер.*

история чего угодно, тогда как само это восклицание «Невесть что!» подразумевает радикальную, или финальную, внеисторичность. «Это невесть что!» означает, как кажется, следующее: это — полнейший хаос, нет ничего слабее, бессмысленнее, вульгарнее, это конец живописи, это конец искусства. Так говорилось не один раз. Следовательно, что угодно не раз повторялось, и его история оказалась пронизана парадоксом, который я попрошу вас держать в уме, прежде чем вернуться к нему после того, как я вкратце очерчу эту историю.

Первую ее стадию я только что обозначил именами двух художников — Курбе и Дюшана, — но вместо них мог бы поставить, с учетом некоторых важных уточнений, имена двух школ: *реализм* и *дадаизм*. На этой первой стадии что угодно принадлежит не столько к истории художественной продукции, сколько к истории восприятия. Не художники, если так можно выразиться, создали что угодно, и даже не публика, которая обвинила их в этом: что угодно создали профессиональные выразители мнения любителей, то есть художественные критики, члены выставочных жюри, академические авторитеты и т.д. — одним словом, художественный истеблишмент, вставший на защиту традиции. До дадаистов ни один художник не отвергал сознательно все нормы своего искусства и не заявлял о своем праве делать что угодно. Что же до широкой публики — той толпы, исторический подъем которой был так точно отмечен Бодлером, — то, едва получив возможность вмешиваться в дела искусства, она ринулась в Салон, с особым интересом — в Салон Отверженных, и это ее рвение ясно свидетельствует о том, что двигало ею отнюдь не впечатление чего угодно. В «Дробильщиках камня» или «Пучке спаржи» народ мог в некоторой степени узнать себя и найти интересные для себя предметы. То, что крестьяне Флаже или рабочие Орнана могут послужить сюжетом картины, то, что простой пучок спаржи может

демонстрировать свою обыкновенность без всяких композиционных хитростей, которые еще у Шардена придавали ему изящество и благородство, — эти обстоятельства были для публики чем-то особенным, а отнюдь не чем угодно. И только художественный истеблишмент взахлеб говорил о реализме, об этой чрезмерной простоте, вульгарности, плоскости картин Мане, об отсутствии рисунка у Сезанна, о хаосе кубистов. Именно критики и члены выставочных жюри сделали все, чтобы возбудить в широкой публике ужас перед чем угодно и раздуть скандал, единственной подоплекой которого было их собственное негодование. Однако негодование критиков и членов жюри подкреплялось профессиональными мнениями, сводившимися к общему требованию порядка: уважайте законы своего искусства! Опираясь на эту экспертизу и считая себя хранителями закона — технического и эстетического, — традиционалистски настроенные художественные круги раз за разом предавали художников авангарда анафеме, призванной поместить их в область художественного беззакония. Формула «Это не искусство!», которая с ритуальным упорством повторяется в суждениях экспертов на всем протяжении первой стадии современного искусства, одновременно выражает впечатление чего угодно и налагает на него запрет. Вот что она означает: «это не может быть искусством»; или: «нельзя делать что угодно».

С появлением дадаизма художник-авангардист принимает эту формулу и обращает ее против себя самой путем провокации. Ответом на запрет чего угодно становится отстаивание права на него. «Мы свободны делать что угодно»: так мог бы звучать девиз дадаистского освобождения, следствием которого стала канонизация негативной формулы эстетического суждения «это не искусство». Дадаисты принимают позицию жюри в салонах живописи XIX века и превращают ее в насмешку. Они ведут себя как специалисты в отсутствие техники, как миссионеры, ответ-

ственные за крушение ремесла, как традиционалисты антитрадиции. Соглашаясь с отлучением авангарда, даже с осуждением его на смерть, они провозглашают себя авангардистами; принимая суждение «это не искусство», они наделяют свое искусство негативной онтологией неискусства.

Дадаизм знаменует собой поворот в истории чего угодно и открывает вторую стадию его истории, которая, на мой взгляд, завершается в наши дни. Попспешно заключив, что дадаистское освобождение удалось или что история удовлетворила его требование, мы, однако, допустили бы неточность и оставили бы в тени причины успеха дадаизма. В самом деле, надо еще выяснить, каким был эстетический, художественный или исторический критерий, который сделал дадаистское что угодно приемлемым. К тому же если что угодно располагало критерием, значит, оно не было чем угодно. Но как бы то ни было, судя по множеству практических следствий, дадаизм осуществил свою задачу. Одним из этих следствий является глубокое изменение самого впечатления чего угодно и едва ли не радикальный переворот в порядке его социального распределения. Сегодня — и как раз со времен успеха дадаизма, его признания, с тех пор как он был «восстановлен» в истории современного искусства и силами этой истории, — широкая публика утратила всякий интерес к искусству, в котором она видит что-нибудь еще, кроме царства чего угодно, а художественный истеблишмент всеми силами старается убедить ее — или убедить самого себя — в том, что это что угодно — не что угодно. Что же касается впечатления чего угодно, то оно теперь очень редко подразумевает негодование и ужас, а чаще всего соткано из безразличия. В области пластических искусств (хотя хронология такова же и в литературе, и в музыке: Джойс — современник дадаизма, первые произведения Руссола и Вареза почти точно совпадают с его началом и концом) история чего угодно сосредоточена именно вокруг дадаизма:

до него что угодно было суждением, которое произносил с чувством страха и негодования истеблишмент, после же него оно стало суждением, произносимым широкой публикой с чувством безразличия.

Разумеется, это историческое описание очень приблизительно. Хорошо было бы пристально изучить различные приемы, оказывавшиеся дадаизму; описать роль, сыгранную сюрреализмом, и в частности Бретоном, в смягчении дадаистского чего угодно; выяснить, в какой мере сюрреалистское переосмысление чего угодно способствовало включению дадаизма в официальную историю искусства и подмене его исторического смысла; шаг за шагом восстановить каналы, по которым дадаизм проник по другую сторону Атлантики, в частности с переездом сюрреалистов в Нью-Йорк во время Второй мировой войны; и наконец установить, каков был взаимный вклад Мазеруэлла и Дюшана в позднейшее и неизбежно противоречивое признание дадаизма в Нью-Йорке в начале пятидесятых годов². Однако все это исторические, а не философские вопросы, и я упоминаю о них лишь для полноты картины, тогда как непосредственно хотел бы обратиться в этом тексте к философскому вопросу о чем угодно.

Если вы не забыли о связанном с этим философским вопросом парадоксе, то наверняка согласитесь, что, даже прибегнув к этой более чем упрощенной схеме, нельзя полностью избавиться от исторического подхода, дабы расчистить место для филосо-

² Очерки и свидетельства, собранные Робертом Мазеруэллом в его книге «Художники и поэты Дада» (*Motherwell R. Dada Painters and Poets. New York: Wittenborn-Schultz, 1951*), уделяют первостепенное внимание дадаизму, прошедшему через фильтр французского сюрреализма, и именно в такой контекст помещают Дюшана — по-видимому, с его согласия, так как он лично помогал Мазеруэлли в составлении сборника. Однако в это же время — в творчестве Джона Кейджа, Мерса Каннингема, Роберта Раушенберга и Джаспера Джонса — заявила о себе другая интерпретация дадаизма, а следовательно, и несколько другое его восприятие, сосредоточенное на реди-мейде.

фии — по всей вероятности, потому, что вопрос о чем угодно вызывает к философии истории. Тот факт, что существует история чего угодно, делает, как кажется, невозможным его понятие. Тот факт, согласно которому что угодно эволюционирует и претерпевает изменения с течением времени — например, в 1880 году соотносится с «Пучком спаржи» или с отсутствием в картине перспективы, в 1913-м — с непостижимым хаосом первых абстрактных акварелей Кандинского, а в 1960 году с институциональной провокацией «Коробки с экскрементами» Мандзони — иначе говоря, не отсылает к раз и навсегда произведенному хаосу, произвольности, случайности или деструкции, — этот факт делает концептуальное суждение неприменимым к чему угодно и неэффективным. И наконец, другой факт — то, что в отношении каждой из этих стадий суждение о чем угодно по прошествии времени оказывается избыточным или недальновидным; то, что после деструкции, в свое время, казалось бы, отринувшей всякие эстетические критерии, возникают новые критерии; то, что история авангардов преподносится не только как необратимый процесс, характеризующийся возрастанием энтропии, но и как хронология последовательных искуплений, преодолений, *Aufhebungen*³ чего угодно, — делает его понятие еще более беспомощным, а то и смешным. Сколь бы мало ни был осведомлен историк искусства об этой диалектической истории чего угодно — а разве является она тайной хоть для кого-нибудь со времен признания дадаизма? — он так или иначе будет считать суждение о чем угодно обывательским, пусть даже до дадаизма оно исходило из уст экспертов. Даже дадаистскую претензию на что угодно он будет считать провокационным ребячеством, которое, быть может, и казалось некогда поразительным как таковое, но в котором он все равно должен отыскать смысл и ценность. К тому

³ Снятый (нем.). — Примеч. пер.

же, сколь бы ни пренебрегал историк рефлексией или теоретизацией той концепции истории, в которую складываются события, он не сможет не заметить ее гегельянский характер и не счесть, что подтвердилось или, как минимум, получило иллюстрацию знаменитое пророчество о смерти искусства и конце истории. Если он обладает хоть сколько-нибудь философским умом, то ему не составит труда понять, что ни Гегель, ни художники, которые, как кажется, осуществляют гегелевский завет, никогда не помышляли о действительной остановке исторического процесса, о действительном прекращении художественной активности, но имели в виду историю, которая переживает свой конец, ибо она всегда жила за счет своего конца, и феноменологию искусства, которое угроза смерти отнюдь не останавливает, а, наоборот, подталкивает — как раз за разом повторяющееся и раз за разом *aufgehoben*⁴ возобновление смертей.

Такое философское видение истории современного искусства столь общепринято в наши дни, что настаивать на этом излишне. Я удержу из него лишь следующее: история авангардов — это диалектическая история, движимая противоречием искусства и неискусства, история запрета и его нарушения. Ее резюмирует формула: делать что угодно запрещено — так будем же делать что угодно. Момент дадаизма — это момент осознания, когда запрет и его нарушение дружно обращаются в свои противоположности: можно делать что угодно — так будем же его делать. С этого момента конец истории и смерть искусства оказываются, так сказать, на повестке дня, и становятся хлебом насущным истории и искусства, обретших самосознание, но взамен обреченных на вечное отчаяние. Абсолютное что угодно сосредоточено в коллиматоре истории, облеченное необходимостью вечного повторения и лишенное своей движущей силы, всегда уже аннули-

⁴ Разрешающееся (нем.). — Примеч. пер.

рованное и всегда уже утвержденное заново: заведомо случившееся и потому предохраненное от всякой действительной возможности возникновения.

Однако я хотел бы заявить, что в области искусства абсолютное что угодно имело-таки место. Оно однажды возникло в истории — и это обстоятельство вовсе не подтверждает гегельянское видение, но, напротив, делает его подозрительным. Когда, где, чьими стараниями оно возникло? Едва ли мы совершим ошибку, повторив: стараниями дадаизма, в начале 1910-х годов. Но отсылка к дадаизму слишком расплывчата. Какой дадаизм имеется в виду? Цюрихский, берлинский, ганноверский, нью-йоркский, парижский? Дадаизм никогда не был группой, согласно подчинявшейся одной идеологии. Нужно сказать, каким конкретным произведением абсолютное что угодно заявило о себе в истории искусства. Ответ предсказуем: речь идет о *реди-мейде* Марселя Дюшана. Именно так: о *реди-мейде* — я употребляю это выражение в единственном числе, хотя существует полсотни произведений Дюшана, к которым относится это имя⁵. Здесь я не

⁵ Согласно документированному перечню, составленному Андре Жерве (*Gervais A. La raie alitée d'effets. Montréal: НМН, 1984. Р. 81–83*), наиболее полному и подробному на сегодняшний день. Из этих пятидесяти *реди-мейдов* десять Жерве приводит в качестве собственно *реди-мейдов*, а остальные упоминаются им как *вспомогательные, повторительные, дополнительные* и т.п. Но и среди первых десяти некоторые никогда не были осуществлены, а такие, как «Еж» (сушилка для бутылок), «In Advance of the Broken Arm» (лопата для уборки снега), «Фонтан» (писсуар), «Западня» (вешалка) и «Вешалка для шляп» (вешалка для шляп), сочтены вспомогательными *реди-мейдами*, так как были выставлены в перевернутом или подвешенном виде. Эта классификация не беспорядочна. Но для меня именно эти *реди-мейды*, к которым я бы добавил еще один — «Расческу» (расческа), — являются тем, с чем будет соотноситься выражение «реди-мейд», как готовые объекты, выбранные, названные, подписанные художником и выставленные без каких-либо искажений за исключением их «подписи» и положения в пространстве.

буду обосновывать это единственное число: оно поднимает одновременно фактологический и теоретический вопрос, по-своему важный, но, как мне кажется, разрешаемый принятием следующего определения: «реди-мейд» — это не объект или совокупность объектов и не жест или намерение художника, это применяемая к абсолютно любому объекту фраза: это — искусство⁶.

Мне, конечно, возразят, что, отметая объект и намерение художника, я ухожу от вопроса и основываю

⁶ Я подробно объясняю это определение, тщательно опираясь на произведения Дюшана, в работе, основная часть которой написана в 1978 году и которую я долгое время не решался публиковать, так как считал преждевременной постановку вопроса о необходимых и достаточных условиях того, чтобы любая вещь могла называться искусством, — даже если добавить «учитывая, что она так называлась» — до разрешения вопроса о суждении, посредством которого она была так названа. В то время я рассматривал фразу «это — искусство» как высказывание в смысле Фуко и, следовательно, как фразу, удостоверяемую или даже верифицируемую простым фактом ее произнесения. И тем не менее не мог отделаться от чувства, что это автоматически помещало меня в позицию марсианского наблюдателя, который вправе констатировать состояние некоей культуры, не вынося суждения о ней. Первая глава настоящей книги возникла, главным образом, ввиду потребности разрешить эти затруднения (которую я мог бы сформулировать и так: потребность примирить *высказывание* в смысле Фуко и *фразу* в смысле Лиотара). Мне кажется, что мне удалось это сделать благодаря введению понятия истории искусства как юриспруденции — с учетом парадоксов, которые из него вытекают (но к которым, в сущности, очень легко *привыкнуть*) и допускают возможность быть одновременно вне культурной формации — в качестве археолога, и внутри нее — в качестве любителя. Таким образом я смог остаться верным Фуко, что для меня главное, и задействовать все то, чему за последующее время научился у Лиотара, которому обязан очень многим. Все это и позволило мне завершить и опубликовать текст, начатый в 1978 году (см.: *De Duve T. Résonances du readymade*. Nîmes: Edition Jacqueline Chambon, 1989).

свой тезис об абсолютном чем угодно на логической ошибке. В самом деле, по какому праву я могу считать несущественными и недействительными морфологию и символику велосипедного колеса, сушилки для бутылок, лопаты для уборки снега или писсуара? По какому праву я могу называть эти объекты любимыми, *a fortiori*⁷ абсолютно любимыми, хотя — что охотно подтвердят экзегеты — они легко поддаются интерпретации и даже вкусовой оценке? Я мог бы дать целый ряд ответов на это возражение, но, поскольку меня спрашивают о праве, моим предпочтительным, самым ироничным, самым «равноценным», как сказал бы Дюшан, будет следующий ответ: таково мое право на суждение. Вопреки их красоте, их смыслу, их оригинальности, но также и вопреки их безобразию, их бессмысленности, их банальности, я считаю все объекты, которым Дюшан дал имя «реди-мейд», первыми попавшимися. Я считаю, что все они суть что угодно. И я, так же как любой другой, ни перед кем не обязан отчитываться за свое суждение. Я не беру на себя привилегию специалиста, совсем наоборот, я сужу вообще, как профан, считающий, что современное искусство со времен дадаизма — это царство чего угодно. И опять-таки как профан, я сужу индифферентно, то есть не сопровождаю свое суждение «это невесть что» негодующим «это не искусство». Наоборот (и в связи с этим, разумеется, я перестаю быть профаном), я слишком хорошо знаю, что бессмысленно было бы отрицать, что реди-мейды сегодня относятся к искусству. Фраза «это — искусство», которая, будучи отнесена к первому попавшемуся объекту, создала «реди-мейд», также была суждением, которое вынесла история и которое стало частью юриспруденции. Эта фраза — и не нужно слышать в моих словах уничижительный подтекст — является центральным прецедентом современного искусства.

⁷ Тем более (лат.). — Примеч. пер.

Склоняясь как «специалист» в пользу суждения «профана», я в то же время подспудно расхожусь с дискурсом историка-истолкователя, который «реабилитирует» дадаизм, оправдывая его, и оправдывает его, отрицая, — с тем дискурсом, что может говорить так: в сущности, у них было право делать что угодно, так как — вы ведь понимаете — это не было что угодно. Этот дискурс отнюдь не лжив, у него даже есть все шансы быть истинным. Чтобы убедиться в этом, достаточно заметить, что, как только та или иная вещь взята из области чего угодно, как только она выбрана и индивидуализирована, она навсегда становится данной вещью с данной формой и возможностью обнаружить в ней данный смысл. Это неизбежно. Теперь, спустя время, очевидно, что дадаисты делали не что угодно — и Дюшан точно так же, как и другие. Они делали то, что они делали. Следовательно, дискурс историка-истолкователя истинен, или правдив, фатальным образом. Однако он не серьезен. Отказываясь даровать дадаистскому притязанию высшую историческую честь — регистрировать его как исторический факт — и считая его простой провокацией, внеположной произведениям, этот дискурс запрещает себе возвращаться к вопросу об этом притязании, словно последний уже не подлежит интерпретации и тем более суждению. Таким образом этот дискурс освобождает себя от вопроса о чем угодно и отводит глаза от огромного различия, разделяющего Дюшана и дадаистов в том виде, в каком они были «реабилитированы» (и тот же Дюшан вместе с ними).

Дюшан — не дадаист. Если вопрос предшества еще имеет хоть какое-то значение, то надо ли напоминать, что реди-мейд возник раньше движения Дада? Сама дата его возникновения проблематична: 1913 год, если считать первым реди-мейдом «Велосипедное колесо»; 1914-й, если предпочитать «Сушилку для бутылок», первый объект, выбранный в готовом виде; 1915-й,

если датировать «реди-мейд» введением самого этого термина — я склоняюсь именно к этому варианту; и наконец, 1917-й, если вести отсчет от «Случая Ричарда Матта», от первого публичного появления реди-мейда. Даже в последнем случае место и обстоятельства, связанные с интронизацией знаменитого «Фонтана», ясно говорят о том, что «реди-мейд» ничем, совершенно ничем, не обязан акции «Zeitgeist» участников «Кабаре Вольтер» (1916). Таким образом, это первое доказательство того, что Дюшан — не дадаист.

Впрочем, он всегда держался на некоторой дистанции — не от группы, ибо никакой группы и не было, а были тактические соглашения очень разных индивидуальностей, но от всего того, что преподносилось от имени дадаизма. В этом можно увидеть свидетельство осмотрительности, вполне соответствующей его собственному «живописному номинализму». Имена живописи или искусства с их универсальностью, или имя реди-мейда с его частностью, по всей видимости, казались ему более удобными для названия своего собственного чего угодно, чем родовое имя — такое как дадаизм, — призванное ввести в оборот новый художественный жанр, авторизованное что угодно. И это второе доказательство того, что Дюшан — не дадаист.

Но это еще не все. Вернемся к описанию истории чего угодно — еще раз повторюсь, приблизительному, — которое я предпринял выше. До Дада только специалисты — художественные критики, члены выставочных жюри и академические светила — объявляли современное искусство невесть чем и возмущенно заявляли, что оно недостойно имени искусства. Широкая публика — толпа профанов — в основном воздерживалась от подобного широковещательного суждения (для которого, впрочем, у нее не было политических оснований), но своим интересом показывала, что считывает некоторые социальные послылы современного искусства и, таким образом, не считает

его невесть чем. После Дада (или после его признания, его «реабилитации») все происходит наоборот. Специалисты — во всяком случае те из них, кто ведает художественной актуальностью, постоянно заявляют о своем интересе к современному искусству и стремятся обосновать его принадлежность к искусству всевозможными качествами, которые делают его не чем угодно. Широкая же публика теряет интерес к искусству. Глухая к разъяснениям специалистов, она упорно видит в современном искусстве большое невесть что, оставляющее ее безразличной. Находясь между двумя этими «блоками» истории, Дада знаменует собой поворот, связанный с той позицией, которую в насмешку занимает художник-дадаист: он изображает поведение традиционного специалиста. Подобно этому специалисту он восклицает: это (произведение, которое я только что создал) — просто что угодно, это не искусство. Однако негодование специалиста он заменяет воодушевлением и претендует, по отношению к традиции, на противоречивую позитивность негативного суждения: неискусство есть преодоление искусства, а искусство, называемое «Дада», которое должно пропеть отходную искусству и положить конец традиции, есть преодоление этого преодоления.

Нет ничего более чуждого Дюшану, чем подобное поведение. Ведь Дюшан не принимает — пусть даже и в насмешку — позу специалиста-консерватора, он с опережением принимает позу профана будущего. Он помещает художника, или автора, в речевую позицию зрителя — сегодняшнего зрителя, принадлежащего уже не к толпе в бодлеровском смысле, а к массе в том смысле, который это слово имеет в выражении «масс-медиа»: к «опосредованной» массе⁸. Он адресует

⁸ Вот как описывает бодлеровскую толпу Вальтер Беньямин: «Эта толпа — вовсе не класс, не коллектив, каким бы ни был ее состав. Это просто аморфная толпа прохожих, просто уличная публика» (*Benjamin W. Charles Baudelaire*,

автору фразу «это невесть что», однако индифферентно воздерживается от суждения об искусстве или не искусстве. «Картины создают зрители» — и создают их тем рассеянным взглядом, который Бенъямин замечал у посетителей кинотеатров, взглядом, что превращает

un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris: Payot, 1982. P. 163). Но масса в ее сегодняшнем понимании не аморфна. Напротив, она постоянно «опосредуется» массмедиа, основной функцией которых как раз и является это опосредование: ограждение аморфной толпы и ее дифференциация в мелких семиотических сетях, являющихся сетями приложения и циркуляции власти (социальный класс, возрастной класс, профессиональная категория, уровень и область образования, политическая принадлежность, досуговый класс [в смысле Веблена], общность характера потребления, культурного поведения и т.п.). В салоне живописи XIX века непосвященный зритель из толпы был одновременно приглашенным и исключенным: функция его суждения, заведомо считаемого вульгарным и обывательским, состояла именно в том, чтобы проводить различие между специалистами и ним самим. В нынешних художественных институтах, «массмедиаальной» парадигмой которых является Бобур (Центр Помпиду. — *Примеч. пер.*), профан, принадлежащий к массе, оказывается, напротив, включенным и, так сказать, одетым в культурное поведение, которое классифицирует его и «направляет по назначению»; но приглашенным он уже не является. Само его безразличие безразлично институту. При всех благих педагогических намерениях такого аппарата, как Бобур, его реальной функцией является производство «зрителей» в семиотической сети, лишь номинально облеченной специфичностью слова «искусство». Впрочем, это производство еще не достигло той степени овеществления, что обнаруживается в других областях товарного производства. Оно подразумевает ритуальный момент аутентификации, который в случае Бобура получил массовое выражение во время открытия центра — открывшегося, по случайному стечению обстоятельств, ретроспективой Марселя Дюшана (см. мое эссе «Состояние Бобура»: *De Duve T. La condition Beaubourg // Critique*. 1982. Novembre. No. 426). Позиция профана будущего, которую с опережением занял Дюшан, — это позиция случайного посетителя Бобура, который доказывает, что он — любитель искусства, предъявляя входной билет.

их в «специалистов» в области профанного и секуляризованного искусства. Дюшановский автор — это, в отличие от художника-дадаиста, не жрец антикульта, не профессионал антиремесла, не традиционалист антитрадиции и не ироничный охранитель антизакона. Он не дает себе право делать что угодно, он забегает вперед как один из многих субъектов закона, повинующийся — как и все — антизакону чего угодно. Дюшан словно бы разглядел исторические предпосылки дадаизма и решил освободить художников-дадаистов от иллюзии того, будто они и есть авторы своего освобождения. Что было действительно смешным, так это думать, будто можно разрешить себе что угодно, тогда как что угодно уже стало законом; будто, совершив профанацию, можно освободиться, тогда как профанация уже произошла; будто имеет смысл насмешливо обыгрывать хранителей старого закона — иными словами, академизма с тем немногим, что оставалось от аристократического и религиозного порядка, — тогда как новым художественным императивом уже стало (в этом-то и заключен весь смысл модернистской утопии, под которой Дюшан не наивно подписывается, но которую он разоблачает) производство массового искусства для профанного общества, уже приступившего к массмедиаии бодлеровской толпы.

Вот третье доказательство того, что Дюшан — не дадаист: он ничего не профанирует. Профанация в его искусстве относится к порядку *данности*: она произошла. Она была совершена не художниками, которые от Курбе и до дадаистов, ненадолго опереженных Дюшаном, просто-напросто передавали традицию (то есть выражали и искажали ее — что, согласно пословице, то же самое); она была совершена теми, кто считал себя исключительными хранителями традиции, и чью позу в насмешку принимали дадаисты. Не замечая социальных движений XIX века и их законодательного запроса (отнюдь не случайно авангард начинается с

Курбе: совсем рядом Прудон), те, кто взял на себя бремя охранения эстетических законов, способствовали увековечению традиции, любой ценой препятствуя ее попаданию в руки профанов. Со времен возникновения Салонов и открытого рынка живописи толпу уже нельзя было держать на расстоянии, однако казалось, что в ней можно поддерживать уважение. Эту ошибку нужно было исправить, отдав толпе, демократии, ее законодательное право. Это должно было быть сделано, чтобы искусство, каким бы оно после этого ни стало, продолжало жить, а не искусственно поддерживалось раз за разом *aufgehoben*⁹ повторением своей собственной смерти. Чтобы оно продолжало жить так же, как и всегда, в виде постоянного производства различий, в фатальных условиях стандартизации, массовой культуры, того, что, пожалуй, не вполне заслуженно называют безразличием. Вот эту-то передачу законодательной власти и осуществил символически реди-мейд, когда его автор с опережением занял позицию зрителя, профана. Речь шла именно о его праве — о праве профана — судить, и в том числе судить о чем угодно. У Дюшана формула «можно делать что угодно» — это уже не формула авторизации, она не раскрепощает авторов. Это формула профанации, но профанации в фигуральном смысле: она раскрепощает профана, она позволяет ему судить. Вы, разумеется, поняли, что именно этим позволением я воспользовался выше, заявив, что реди-мейды — любые, первые попавшиеся. Мне кажется, что в этом не было неверности, я судил вместе с Дюшаном, а не против него.

И я повторяю мое — или его — суждение, суждение профана: реди-мейд — это что угодно. Или, другими словами: реди-мейд — абсолютно любой. Мое демократическое право судить в качестве профана позволяет мне говорить, что вопреки их пластическим качествам — или отсутствию таковых, — сушилка для

⁹ Преодолеваемым (нем.). — Примеч. пер.

бутылок, писсуар или лопата для уборки снега суть любые, первые попавшиеся объекты. Однако — скажете вы — ничто не позволяет мне судить о них как об абсолютно любимых. В самом деле, ничто не позволяет мне этого. Но все меня к этому обязывает. Поместив автора реди-мейда в позицию непосвященного зрителя, который судит, что современное искусство — по крайней мере, начиная с дадаизма, — это что угодно, Дюшан взамен обязал этого зрителя — и если он «специалист», тем более — ретроспективно проецировать себя в позицию этого автора и повиноваться тому же, что и он, закону. Это закон современности, и он гласит следующее: делай что угодно.

Закон не только запрещает, но и обязывает. Я называю современным художника, обязанностью которого является (являлось?) делать что угодно. Это обязанность, а не право. Это предписание, получаемое современным художником, а не разрешение, даваемое им себе. Поэтому закон этот — даже и не закон в обычном, юридическом, смысле. Фраза «делай что угодно» выражает не правило, которому отдельные случаи могут быть подчинены, но, наоборот, предписывает действовать без правил. Это предписание как таковое: действуй; ты должен делать. Но что делать, чтобы следовать предписанию, которое об этом не говорит? Надо делать то, что хочешь. Действуй согласно своей свободной воле. Будь это приказ, ему было бы легко подчиниться и, напротив, невозможно не подчиниться. Я следую ему, что бы я ни делал. Но если это не приказ, а, наоборот, позволение, как понимали его дадаисты, то моя воля бесполезна, равно как и ее свобода. Какое бы разрешение я себе ни дал, я никогда не буду автором того, что делаю. Кто угодно может делать что угодно, если все позволено. Так что же делать, чтобы быть художником? Что делать со свободой, которая гарантируется, что делать с приказом, который нет возможности нарушить? Что делать, если все позволено в обязательном порядке, или, как говорили в

мае 1968-го, если запрещено запрещать? Продолжать нет необходимости. Между ленинистским вопросом и анархистским ответом всякому не составит труда заметить зазор политической ставки, преодолеваемый императивом — причем, императивом эстетическим: делай что угодно. И подозревать, что многие художники — которые после Дюшана чувствовали, что их обязывают делать что угодно, — не осознавали эту ставку, было бы оскорбительно.

Тем не менее до сих пор почти не было предпринято шагов в направлении интерпретации современно-го что угодно как императива. Дело в том, что этому оказывалось значительное сопротивление, причем связанное не только с тем уже упоминавшимся парадоксом, согласно которому что угодно имеет свою историю. Никто не станет отрицать, что в искусстве существуют обязательные вещи — нормы, каноны, критерии, нужные, быть может, для того, чтобы их нарушали и смещали, но все же критерии. Никто не станет отрицать и путаницы критериев, бесстрашно произведенной модернизмом и современным искусством. Но рассудок не желает связывать одно с другим: логика противится превращению в критерий отсутствия критерия, психология не согласна видеть в *double bind* приказа, который невозможно нарушить, своеобразный принцип свободы и морали: не всякий, кто готов признать, что человек должен быть свободен, согласится с безусловной свободой. Словом, интерпретация противится современному закону — если, конечно, это не закон противится интерпретации. Нам трудно принять столь безоговорочное предписание: «делай что угодно», — и первым искушением становится дополнить его финализирующим условием: делай что угодно, чтобы...

Такова первая интерпретация, первая лжеинтерпретация современного императива: делай что угодно, чтобы... Согласно этой интерпретации, которая су-

ществует во множестве исторических вариантов, художественная деятельность повинуется некоей цели. Искусство — или, во всяком случае, доля деятельности в искусстве — преодолевает средства, но не цели. Цели же либо имманентны ему, либо трансцендентны ему. В первом случае деятельность — как ремесло, техника — повинуется целесообразности, какою является само искусство. Такова, например, теория искусства для искусства: делай что угодно, ты свободен, но делай это так, чтобы это было искусством, делай это ради искусства, делай это с целью обнаружить автономию искусства. Во втором же случае техника служит цели, превосходящей само искусство. Таков академизм XIX века, каким обосновывает его классическая эстетика: изображай все, что хочешь (время девиза «делай что угодно» еще не пришло), но изображай, чтобы нравиться, изображай ради красоты, с целью служить ценностям гармонии и нетленного или воздавая хвалу природе. Позднее самым распространенным вариантом художественной доктрины, финализуемой имманентностью, стал формализм. На сей раз цель переходит в средства, и художественная деятельность — *пойесис* — составляет всю совокупность искусства, каким оно предстает в его критике, деконструкции или же самоанализе, каким оно стремится достичь своей предельной самотождественности путем последовательных редукций. Эту доктрину наилучшим образом подытожил Клемент Гринберг, сказав, что «сущность модернизма заключается в использовании характерных методов дисциплины для критики самой этой дисциплины — не ради ее подрыва, но ради как можно более точного определения ее компетенции»¹⁰. На противоположном полюсе — полюсе художественной доктрины, финализуемой

¹⁰ Greenberg C. Modernist Painting // Arts Yearbook. 1961. No. 4; воспроизводится в кн.: The New Art / G. Battcock (ed.). New York: Dutton, 1973. P. 67.

трансцендентностью, — пребывают прикладные искусства, рекламное и дидактическое искусства, эротическое или порнографическое искусство и, разумеется, политическое искусство. Именно этот последний случай по-настоящему показателен, ибо он один бескомпромиссно претендует на звание искусства, целиком подчиняя искусство высшей причине. Здесь, хотя и не без боли, цель оправдывает средства, и художественная деятельность — *праксис* — является стратегией, которая осуществляется в надстройках. Сотворение героических фигур, памфлетное разоблачение или терпеливая критика господствующей идеологии, всякое политическое искусство нацелено на социальные трансформации, выходящие за рамки искусства как такового. Чтобы достичь их, оно может и должно пользоваться чем угодно. Такова шедшая по стопам дадаизма доктрина берлинских «Спартаковцев»¹¹, такова доктрина Агитпропа, а позднее — и доктрина ситуационизма.

Доктрины и идеологии современного искусства всегда были раздираемы между двумя этими целесообразностями, имманентной и трансцендентной, в то время как само современное искусство — теория и практика — всегда стремилось вписать две эти целесообразности друг в друга. Ведь имманентность формалистского искусства, разумеется, подразумевает требование вертикальной трансцендентности. Ей давались имена возвышенного, духовности, утопии или будущего. А горизонтальная трансцендентность политического искусства, в свою очередь, требует, так сказать, вертикальной имманентности. Ее называли самосознанием, дискурсом истины, призывом к сво-

¹¹ То есть членов «Союза Спартака» («Spartacusbund»), революционной организации немецких левых социал-демократов, впоследствии составивших ядро коммунистической партии Германии (К. Либкнехт, Р. Люксембург, Ф. Меринг и др.). — *Примеч. пер.*

боде, критическим измерением или опять-таки утопией. Наконец, расколы и стыковки имманентности и трансцендентности, призванные — согласно этой первой интерпретации современного искусства — финализировать что угодно, неумолимо напоминают о том, что вопреки всякой финализации «делай что угодно» остается прежде всего приказом — и приказом, цель которого неизвестна, так же как и его источник. Изучая по прошествии времени историю внутренних противоречий в итальянском футуризме, личных конфликтов Вальтера Гропиуса и Ханнеса Майера в Баухаузе, борьбу супрематистских и производственных тенденций во Вхутемасе, не говоря уж о взаимных отлучениях сюрреалистов или моральных терзаниях Арагона, понимаешь, что ничто не позволяет интерпретировать всю эту боль модернизма. Между двумя конфликтными целесообразностями современного искусства не существует диалектического разрешения. Тем более если взглянуть на их практическую судьбу на исторической сцене. Формализм с его требованиями и идеалами деградировал в обыкновенный формализм — с уничижительным оттенком, который приобрело это слово: темное и академичное искусство, повторяющее формы, лишённые содержания. Ньюман с его возвышенным мертвым, и доктрина художественной имманентности, позабыв о трансцендентности, сводится к циничной или просто разочарованной практике цитирования. Что же касается политического искусства, то его участь еще печальнее. Там, где художественная практика нашла исторические условия для осуществления своих политических целей, она очень скоро столкнулась с реальностью поработившей ее власти. От Плеханова до позднего Луначарского и от Луначарского до Жданова путь очень короток. А там, где таких условий не представилось, социальная трансцендентность художественных практик, привлеченных с помощью памфлета, листов-

ки, фотомонтажа, кино- и видеошока, а также других средств, к обязанности делать что угодно ради раскрепощения и освобождения, — эта трансцендентность без остатка растворилась сегодня, как сказал бы Маркузе, в аффирмативной имманентности рынка, который и в самом деле приравнивается к чему угодно. Всюду, и в теоретическом, и в историческом плане, и в регистре *пойесиса*, и в регистре *праксиса*, предписание «делай что угодно, чтобы...» мучительно признает свое поражение.

Однако это предписание было всего лишь одной из интерпретаций, а именно финализирующей интерпретацией предписания «делай что угодно». Эта интерпретация имела место, она до сих пор в ходу, она — не мираж, который можно рассеять другой интерпретацией. Но она провалилась. Значит, это ложная интерпретация, несправедливая интерпретация. Я имею в виду, что это неверная интерпретация, только и всего, и не хочу сказать, что ее можно заменить верной. Самое большее, что можно сделать, это дать о ней корректный исторический отчет. Главное, с моей точки зрения, что она несправедлива, то есть не воздает должное действительной истории современного искусства. И более того, если об этой ложной интерпретации будет дан корректный исторический отчет, это сделает ее несправедливой вдвойне. Она взывает к исправлению ошибки. К тому, чтобы воздать должное современному искусству: просто к тому, чтобы воздать должное, к суду, к суждению. А суждение — не интерпретация. Это суждение, требуемое суждение, финальное во всех смыслах этого термина и, в частности, в том смысле, что оно более ничего не финализирует, уже было вынесено. Оно было преподнесено нам реди-мейдом Дюшана. Современное искусство — это что угодно. Финальная точка. Таков закон современного искусства, его императив. И он не финализирован. Как только реди-мейд начал вызывать среди обшей дадаистской путаницы исторические эффекты,

обнаружились художники — их было немного, но они обнаружили, — которых императив чего угодно задел с достаточной силой. В их числе, несомненно, был Бретон. Однако он дал этому императиву интерпретирующее имя. Финализировал его, причем дважды, имманентно и трансцендентно, через формальный план и через политику. Я имею в виду, с одной стороны, «Сюрреалистскую революцию», а с другой — «Сюрреализм на службе революции». Что останется от сюрреализма по разоблачении двух этих целесообразностей, ложных и несправедливых? Останется властный и непостижимый императив: делай что угодно, делай революцию!

А вот вторая интерпретация, вторая лжеинтерпретация современного императива: делай что угодно, лишь бы... Здесь вместо целей — условия. Вместо предписанной беспощадности — в том, что касается целей или средств, — приказ ограничить, умерить жестокость. Вместо основополагающего варварства — в том, что касается языка или государства, что, как ясно видел Ницше, всегда одно и то же и всегда является деянием художника, — полицейские нормы и ограничения. Вместо формально или же политически революционного авангарда — академия авангарда или авангард как академия. И в данном случае опять-таки «делай что угодно, лишь бы...» может интерпретироваться имманентно и трансцендентно. Если условие художественного что угодно имманентно искусству, предписание звучит так: делай что угодно, лишь бы это оставалось искусством. Твоя свобода не имеет границ, за исключением границ самого искусства, и эти границы непреодолимы, ибо соответствуют сущности искусства. Они не являются ограничением и, соответственно, следствием предписания, если, конечно, не считать предписанием границы, назначенные естественным порядком вещей. Делай что угодно в искусстве, но делай это исключительно в искусстве. Приме-

ром подобной доктрины может опять-таки послужить формализм, но не он один. По большому счету, таков весь модернизм в наиболее ярких проявлениях его «изменности», неизбывного желания ввести закон, — модернизм, который оказался вынужден требовать обусловленности искусства искусством. В позднем модернизме — например, в концептуализме Джозефа Кошута — это требование открыто демонстрирует свой тавтологический характер истребования. Как говорят англичане, *it's begging the question*¹². Интерпретированный в условном смысле и через имманентность, современный императив принял в итоге форму постоянно возобновляемого поиска, предполагающего истребование. Ведь поиск, или вопрос, имел место с самого начала модернизма, то есть со времен Курбе, и с самого начала гонялся сам за собой. Делай что угодно, лишь бы это было искусством. Но что такое искусство? Чтобы что-то делать в подобных условиях, надо знать его определение. А как его найти, не подняв как раз таки вопрос об условиях? Подними вопрос и, чтобы узнать, относится ли нечто к искусству, делай что угодно. Чтобы увидеть. Увидеть и узнать. Прескриптив чего угодно предвещает и обещает нахождение знания, дескриптива, который, в свою очередь, предписывает что угодно — пока не выяснится, в каких необходимых и достаточных условиях что угодно может называться искусством.

В этом содержится целая программа, и всем известно, что программа эта была осуществлена. Предписанию последовали, и его продолжением в самом деле оказалось описание. Например, то, которое дает формализм, опять-таки Гринберг, когда он описывает историю современной живописи как последовательную редукцию условий живописного искусства к одному нередуцируемому условию, которое он признает сущностным, — а именно, к плоскости. Соглас-

¹² Это уклонение от решения вопроса (англ.). — Примеч. пер.

но этому описанию, модернизм был экспериментальной лабораторией, в которой в течение приблизительно ста лет шли поиски сущности искусства. И это не шутка — ведь эта концепция современного искусства, где позитивизм и метафизика шествуют рука об руку, широко распространена. Гринберг не шутит, это очевидно. И в то же время он не позитивист. Но его упорная слепота в отношении реди-мейда Дюшана ясно свидетельствует о слепоте формализма в отношении того, что как раз и было объектом его поиска и истребования. Вот он — этот объект, прямо перед нашими невидящими глазами. Писсуар, лопата для уборки снега, первая попавшаяся вещь, но вещь, всегда уже истребованная, чтобы мы знали, куда смотреть и к чему относить вопрос. Вопрос этот состоял в том, чтобы узнать — и увидеть — в каких необходимых и достаточных условиях любая, первая попавшаяся вещь относится к искусству. Она имеет видимость искусства. Но Дюшан — как сам он об этом говорил — занимается видимостью лишь затем, чтобы подступиться к видению. Условие реди-мейда заключается в том, чтобы появился вопрос о чем угодно и его условиях. А вопрос этот был очевиден со времен Курбе. Он тоже истребовался, как и вещь, но в то же время он уже был дан. Необходимо было, чтобы кто-то, кто угодно, но не все, сделал это нечто, что угодно, и поставил нас перед фактом, чтобы мы все задали себе вопрос. Но также было необходимо, чтобы кто-то, кто угодно и, возможно, каждый уже задал себе вопрос, чтобы мы все вдруг уставились в эту вещь, оказавшись перед свершившимся фактом.

Так и есть, мы оказались перед модерном как перед свершившимся фактом. Но не потому, что реди-мейд отвечает на вопрос о необходимых и достаточных условиях искусства, созданного модерном. Таково было опасение Гринберга, и оно объясняет его сопротивление. Если бы это опасение подтвердилось, нам пришлось бы с ним согласиться. В этом случае мы

знали бы, что невесть что относится к искусству всегда, лишь бы оно было невесть чем. И жест Дюшана, в некотором смысле повторенный Эдом Рейнхардтом и Кошутом, был бы не более чем пустым свечением непоправимо бесплодного поиска и истребования. Он отвечал бы на великий вопрос модерна в тех же терминах, в каких модернизм его поставил, — в онтологических терминах. Он демонстрировал бы — показывал и объяснял — достигнув (с опережением) предела *reductio ad absurdum*¹³ гринбергского формализма, что сущность искусства есть что угодно. Но реди-мейд ничего не демонстрирует, он даже не демонстрирует сам себя, так как всегда требует указания: это — искусство. Без местоимения «это» искусства не существует. Реди-мейд ничего не показывает и не объясняет, как в 1917 году, так и сегодня, он оставляет нас слепыми перед собой. Мы, зрители, создающие картины, были и остаемся *the blind men*¹⁴. Реди-мейд не говорит нам, какова сущность искусства, но не говорит и того, что искусство не имеет сущности. Он оставляет нас наедине с нашим незнанием. Он не говорит, каковы необходимые и достаточные условия принадлежности к искусству любого, абсолютно любого объекта. Но не говорит и того, что никаких условий в искусстве нет. Он оставляет нас наедине с нашим незнанием и с нашей

¹³ Доведение до нелепости (лат.). — Примеч. пер.

¹⁴ «The blind man» [«Слепец» (англ.). — Примеч. пер.] — название журнала, выпускавшегося в 1917 году Дюшаном, Анри-Пьером Роше и Беатрис Вуд. Вышли в свет лишь два его номера (за апрель и май), посвященные Салону Независимых. На страницах этого журнала Дюшан представил свой великий и ужасный «Фонтан» под псевдонимом «Р. Матт». На обложке первого номера был помещен рисунок, изображающий слепца, ведомого собакой в картинную галерею. Во втором номере была напечатана редакционная статья без подписи под названием «Случай Ричарда Матта», в которой приветствовался выбор г-на Матта. Я подробно проанализировал «случай Ричарда Матта» в кн.: *De Duve T. Résonances du readymade* (глава II).

ответственностью. Если он что-то и говорит нам — а он говорит, — так это то, что искусство относится не к порядку видения и знания, а к порядку суждения, не к порядку дескриптива, а к порядку прескриптива. Неверно интерпретированная в условном смысле и через имманентность, современность предписывала: делай что угодно в искусстве, но исключительно в искусстве. А между тем в искусстве нет ничего кроме суждения. Делать — значит судить, судить — значит делать, и это суждение включает обязанность. Делать искусство — значит судить, и не о том, что относится к искусству, а о том, что должно быть искусством, не о том, что есть искусство, но о том, чем должно быть искусство. Наилучшим суждением опять-таки оказывается суждение профана, который при виде реди-мейда восклицает: надо же такое сделать! Дело сделано. Реди-мейд существует, готовый, выбранный и подвергнутый суждению. *Mane, thekel, fares*¹⁵. Что же нам остается сегодня, перед этим свершившимся фактом? Что нам остается с учетом того, что суждение было вынесено? Остается безусловный императив: надо!

Кроме того, предписание «делай что угодно, лишь бы...», вторая лжеинтерпретация современного императива, может быть истолкована трансцендентно. В этом случае условие искусства внеположно искусству. По природе и структуре этого условия, согласно регулируемой им области реальности, упомянутое предписание выделяет в современности локальные зоны, определенные стили и частные теории. Делай что угодно, лишь бы это было прекрасно, хорошо сделано, имело смысл, лишь бы ты выражал в этом себя или свою эпоху. Таковы слабые, консервативные версии модерна. Или наоборот: делай что угодно, лишь бы это шокировало, лишь бы это приводило в отчаяние, лишь бы это было бессмысленно, лишь бы в этом

¹⁵ Исчислено, взвешено, разделено (*халд.*); см.: Дан. 5, 23–28. — *Примеч. пер.*

выражалось твое бессознательное или бессознательное твоей эпохи, лишь бы это было сложно или герметично, лишь бы это было ново. Таковы сильные, авангардистские версии модерна. У каждой из этих версий был свой звездный час, у каждой до сих пор остаются приверженцы, но нет среди них ни одной, которая не переживала бы сегодня кризис, словно все они одновременно вошли в состояние кризиса, достигли критической точки. Они предоставляют художнику своего рода ассортимент стилей, ни один из которых пока еще не имеет достаточно убедительного обоснования, чтобы заявить о себе; критику же они предоставляют коллекцию теорий, ни одна из которых пока еще не имеет достаточной силы, чтобы стать предпосылкой твердой позиции. Делай что угодно, лишь бы только, если, конечно... Впрочем, есть ли еще условия для искусства, если ему предоставлен выбор среди множества одинаково доступных и взаимозаменяемых условий, если все моменты современности сразу распадаются, закрываются на наших глазах? Модерн завершился, и наступило царство эклектизма и историчности, вернулось царство чего угодно. Когда это царство назвали постмодерном, нельзя сказать с уверенностью. Но так же, как чистый и строгий модернизм, например формализм Гринберга, был одновременно конвенционалистской и эссенциалистской философией искусства, так и то, что сегодня в ходу под именем постмодернизма, есть не что иное как одновременно оппортунистская и функционалистская псевдофилософия без доктрины. Все условия чего угодно одинаково доступны и взаимозаменяемы по той простой причине, что условием для него может быть что угодно. Ответ постмодерна гоняется сам за собой так же, как и вопрос модерна. Но это ответ, он реализуется в социальном поле, тогда как модернистский вопрос, напротив, уединялся. Неудивительно, что, как только была осуществлена редукция искусства к его «сущностным условиям», вопрос о

его бытию должен был, чтобы подняться в последний раз, предпринять стратегический отход в бестелесные сферы концептуализма или пустыни лэнд-арта. Не удивительно и то, что этот отход был последней и, как нам очевидно теперь, патетической попыткой воспротивиться растворению искусства в товарной среде, последним обращением к требованию возвышенного и к необходимости снабдить поиск, имманентный истребованию, вертикальной трансцендентностью. Быть может, не более удивительно, однако весьма показательно то, что минимализм, арте повера, концептуализм и лэнд-арт возникли на вершине экономического подъема, в исторический момент, когда Запад не видел предела обществу изобилия. И наоборот, столь же показательно и опять-таки неудивительно, что в наивысшей точке нынешнего экономического кризиса рынок искусства вновь оживляется и обнаруживает ненасытный интерес к искусству без веры и закона. Это не просто возврат вытесненного, как говорили некоторые о симптоматичном возвращении фигуративности и экспрессионизма. Это не просто возврат — столь же симптоматичный возврат — возвышенного как эффекта и постановки, как цитаты, как репродукции, как ауры удобоваримого товара. Это не просто возвращение художников из ссылки, их выход из пустыни, появление пророков-визионеров и их вмешательство в дела мира. Даже если все это тоже верно, постсовременный эклектизм и историчность — это еще и возвращение закона.

Прежде всего это месть закона. Закона рынка, закона обмена, единственного при капиталистическом режиме закона, который одновременно реализуем и универсален. Он распространяется на все и на всех, на объекты, которые овеществляет, и на субъектов, которые ему служат. Ни один художник не может не подчиняться ему, если хочет выжить. Этим можно тяготиться или наслаждаться, но это всегда будет мучение или

наслаждение раба, без диалектизации. Ибо господина больше нет, есть Система, а Система — не Субъект, не Означающее. Система — это закон, но закон извращенный, чистая прагматическая и операциональная имманентность, растворенная в своем собственном бихевиоризме. То, что она предписывает художникам, может быть направлено исключительно на ее усиление. Одних она обогащает, многих растаптывает, но никого не освобождает. Да, художники свободны, они свободны обменивать, обменивать что угодно, но они могут это делать только там, где происходит обмен, на рынке. Они свободны делать что угодно, а необузданность этой свободы подразумевает уже не революцию, но исключительно конкуренцию. Все стили, все манеры, все формы и все техники искусства подвержены обмену и взаимозаменяемы. Все соревнуются, не противореча друг другу, — не столько как идеологии, сколько как товары. Живопись, которая в наши дни хорошо продается, даже если она фигуративна, абстрактна как никогда: абстрактна как монета.

Закон рынка не нов, он неумолимо действует с тех пор, как существует рынок искусства. Еще со времен Курбе он диктует экономические условия модернизма и определяет социальное положение современного художника как «свободного работника» или мелкого предпринимателя. Но лишь в позднем модернизме, в частности у Уорхола, экономические условия художественной практики, ранее считавшиеся побочными и внешними собственно искусству, стали сюжетом искусства, его субстанцией и формой. В этот момент, когда современный императив, обусловленный горизонтальной трансцендентностью своих экономических детерминаций, начал интерпретировать сам себя — так, словно он есть не что иное, как выражение закона рынка, — в этот момент, в отсутствие всякой трансцендентности, его стало возможно воспринимать как циничный призыв к радикальному оппортунизму: делай что угодно, лишь бы это работало! Уорхол был все же

чем-то бóльшим, нежели конвейер идей, это очевидно. И к тому же не был оппортунистом. Но тень его успеха парит сегодня над целым поколением художников, которые, не имея ни его напускной шизофрении, ни его индифферентной сверхчувствительности, попеременно мучаются и наслаждаются сугубо функциональной ролью, которую назначает им укрепляющий свой собственный закон рынок. То, что для Уорхола было холодным желанием («I want to be a machine»¹⁶), ныне стало патетической реальностью. Эта реальность, производящая и истерическую муку Шнабеля, и извращенное наслаждение Салля, беспечно интерпретирует сама себя. Ее самоинтерпретация даже доходит до омерзительности на страницах иллюстрированных журналов, где во всем многоцветье расстилается гламур арт-мира. Художники уже не ставят спектакль для любителей, весь художественный рынок целиком дает спектакль сам себе. Но что не интерпретируется, так это пафос этой реальности. Он выражается и не более того. Возможно, он позволяет находить симптоматичный смысл в возвращении экспрессионизма и объяснять его вынужденный характер, но сам не имеет смысла. Он выражается как чувство закона, как чувство того, кто попадает под действие — и подвергается мести — закона рынка, этого универсального закона обмена. Но в то же время, как императив, этот пафос есть чувство или предчувствие другого закона, необходимый зов другой универсальности и напоминание о том, что современный императив, вопреки всем обещаниям постмодернизма, удерживает нас под властью своей необходимости: делай что угодно. Точка. Без условий. Делай абсолютно что угодно. Это императив реди-мейда, а реди-мейд — это не «Коробка Брилло». Последнее в хронологическом ряду возвращение дадаизма связано с поп-артом и минимализмом: из него вышел концептуализм, ему же обязанный тем, что

¹⁶ «Я хочу быть машиной» (англ.). — Примеч. пер.

зашел в тупик; оно же мстительно возвращается сегодня — как закон рынка, сверхдетерминированный фигурой Уорхола, с одной стороны, и воскресением экспрессионизма, почти современника Дада, с другой. Что осталось от дадаизма сегодня? От него осталась беспомощная и либеральная версия «делай что угодно, лишь бы только...», призрак утопии, с которым некоторые опрометчиво связывают последние надежды и называют его плюрализмом. От него осталась также сильная и почти фашистская версия «делай что угодно, лишь бы только...», в которую некоторые — другие, но иногда и те же самые — верят, и которую можно называть симуляцией, хотя ее подлинное имя — цинизм, отчаяние и безответственность. Словом, от дадаизма осталось очень многое, так как именно эти две версии, слабая и сильная, охватывают своим влиянием почти всю художественную среду. Но от него не осталось ничего, так как обе они ложные, или несправедливые. Цинизм несправедлив, ибо он всегда становится на сторону власти. Он не лжет, он просто говорит, что резон сильнейшего всегда наилучший. Безответственность несправедлива, ибо она отказывается судить. А отчаяние верно. Но несправедливо то, что всякая надежда должна исчезнуть. Плюрализм, в свою очередь, нельзя считать несправедливым, но он ложен. Он воодушевлен и все еще надеется. Он становится на защиту свобод, но это иллюзорные разрешительные свободы, относительные и релятивистские свободы, которые дают себе, веря, что все позволено. Между тем все не позволено. Возможно, это было бы справедливым, но это не верно. Истина же в следующем: все должно быть позволено. Свободы относительны, но свобода должна быть абсолютной. Реди-мейд плюралистичен — существует множественность, плюральность реди-мейдов, — но он должен выражать универсальное. Первый попавшийся объект никогда не бывает первым попавшимся, но он должен претендовать на это, абсолютно претендовать на это. И «делай

что угодно» никогда не безусловно, но оно должно быть безусловным. Универсальности обмена, закону реальности нужно противопоставлять бессловесный и непостижимый закон необходимости, он же необходимость закона. Императив «делай что угодно» — это категорический императив.

Здесь, перед стеной категорического императива, интерпретация чего угодно останавливается как вкопанная. «Профанация» реди-мейда позволила мне судить о нем как о любом. Но ничто не позволяло мне судить о нем как об абсолютно любом. Ничто не позволяло, но все — обязывало, и по-прежнему обязывает всех нас. Я бы даже добавил, что эта обязанность есть требование целостности, причем не гегельянской целостности. Речь, разумеется, идет об универсальности закона — и, поскольку мы говорим об искусстве, об универсальности искусства. Кант на страницах «Основ метафизики нравственности» дает несколько формулировок категорического императива, и первая из них такова: «В самом деле, так как императив кроме закона содержит в себе только необходимость максимы — быть сообразным с этим законом, закон же не содержит в себе никакого условия, которым он был бы ограничен, то не остается ничего, кроме всеобщности закона вообще, с которым должна быть сообразна максима поступка, и, собственно, одну только эту сообразность императив и представляет необходимой. Таким образом, существует только один категорический императив, а именно: *поступай только согласно такой максиме, руководствуясь которой, ты в то же время можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим законом*»¹⁷.

Так как предписание делать что угодно, возникшее неизвестно откуда — быть может, выросшее из того, что

¹⁷ Кант И. Основы метафизики нравственности // Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 4. Ч. 1. М., 1965. С. 131.

Кандинский называл внутренней необходимостью, — принимается художником на свой счет, «ты должен» превращается в «я хочу», и художник, повинующийся чему угодно, в той же самой степени позволяет его себе. Или, в кантианских терминах: «делать что угодно» становится максимой его воли. На предыдущих страницах мы столкнулись со следующей проблемой: что делать, чтобы подчиняться предписанию, если предписание об этом не говорит? И максима отвечала: я делаю то, что хочу, я делаю что угодно. Максима, сводящаяся к самопозволению, оказывается просто либеральной или анархической. Ей недостает необходимости, той внутренней или внешней, имманентной или трансцендентной — никому не ведомо — необходимости, которая обязывает художника и посредством которой он может проявлять волю к универсальности своего искусства. Делай то, что ты хочешь, делай что угодно совершенно свободно, но делай это так, чтобы через эту максиму, которую ты назначаешь себе, ты одновременно давал понять, что получаешь ее и что это она побуждает тебя желать, чтобы она стала всеобщим законом. Максима чего угодно законна лишь в том случае, если она желаемая для кого угодно. Таково первое обличье современного императива, его оптимистическое и утопическое обличье — в частности, то, что побудило Кандинского основать, повинувшись максиме абстракции, универсальный живописный язык, говорить на котором может всякий. Я мог бы привести множество примеров, и все это будут примеры универсалистского демократического идеала, унаследованного от Просвещения: функционалистский идеал от «Веркбунда» до Афинской хартии, дадаистский идеал симультанности, революционный идеал сюрреализма, идеал я в духе Уолта Уитмена у американских абстрактных экспрессионистов, идеал соучастия зрителей в шестидесятых годах, от «Флюксуса» до кинетического искусства, и наконец, чтобы логически завершить маем 1968-го, идеал власти воображения.

Это — обличье надежд, в том числе, разумеется, обманутых надежд. Ни один из этих идеалов не сдержал своих обещаний, и теперь мы можем говорить лишь о разочаровании. Вторая сторона, второе обличье современного императива никогда не обещали очарования. Они предрекали ужас. Что делать, чтобы подчиниться предписанию, если предписание об этом не говорит? А вот что, — отвечала максима: я делаю то, что хочу, и, что бы я ни делал, чего бы я ни хотел, я подчиняюсь себе. Мое неистовство законно, и моя воля чиста. Но чем более неистово я осуществляю свою волю к освобождению, тем в большей степени я заложник своего неистовства. Может ли свободный индивид назначить себе такую максиму и в то же мгновение не почувствовать, что предписание терроризма, которое дает ему его максима, терроризирует его самого? Максима, сводящаяся к своей собственной радикальности, несомненно, необходима — но той слепой и безответственной необходимостью случайных преступлений, в которых все — и виновники, и жертвы — оказываются заложниками. Ей недостает свободы — свободы неповиновения себе. Каковое запрещается чем угодно как максимой, которая одновременно обязывает и разрешает. Но запрещается к запрещению чем угодно как категорическим императивом.

Получая приказ делать что угодно, я получаю его как «ты должен», которое обращено ко мне, это несомненно, но которое не обращается ко мне, или к некоему я. Этот приказ просто падает на меня. Пока я не сделал его в равной степени максимой своей воли, я остаюсь неким «ты», мне еще не позволено говорить «я», или «я хочу». (Другими словами, я никогда не буду автором закона, я могу быть автором лишь моей максимы.) В глубочайших недрах этого *ты*, которое — не я, и сосредоточен долг свободы: нужно, чтобы я имел возможность не применять императив чего угодно к себе и не делать его своей максимой. Таким образом, там же, между *ты* как получателем закона и я как

свободным установителем моей максимы, заложено предписание не подчиняться: не делай что угодно. Понятно, что между этим *ты* и этим *я* нет чего-то подобного пространству, нет даже пространства прагматики высказывания; понятно, что между «моментом», когда я получаю категорический императив, и «моментом», когда я делаю его моей максимой, не протекает никакое время, даже время принятия решения. Ибо посредством даваемой себе максимы я и получаю императив — и *в то же время*, как говорит Кант, я желаю, чтобы моя максима стала всеобщим законом. В лице этой философемы, едва ли не внеположной и пространству, и времени, мы имеем дело с точным эквивалентом упоминавшегося выше парадокса, который — в пространстве и во времени — утверждал, что существует история чего угодно. Ведь, в самом деле — и с одной стороны, — невозможно не подчиняться современному императиву. Что бы ни делал современный художник — который, напомним вам, чувствует за собой обязанность делать что угодно, — он и разрешает это себе, и подчиняется своей максиме. Дадаисты попытались ограничиться разрешением, и очевидно, что из чувства, будто поступить так проще простого, преимущественно и выросла эскалация художественного чего угодно. Но, с другой стороны, столь же невозможно подчиняться современному императиву без сопротивления. Что бы современный художник ни захотел сделать — включая что угодно, например случайное произведение, — ему приходится-таки делать *что-то*. Иными словами, он не может сделать все, ему запрещает это его конечность. Историки искусства, занимавшиеся интерпретацией дадаизма, попытались ограничиться этим сопротивлением, и главным образом потому, что оно столь очевидно, им не удавалось отнестись к чему угодно серьезно. Слепленные вопиющей очевидностью, и дадаисты, и их интерпретаторы не заметили необходимости чего угодно — согласно

которой невозможно подчиняться ему, не втягиваясь в террор и эскалацию, и в то же время невозможно не подчиняться ему, не становясь инициатором того, что затем совершенно обоснованно назовут традицией. Или, если выразиться более радикально: невозможно свободно подчиняться или не подчиняться ему, не полагая — категорически — что делать что угодно невозможно.

Дело касается, как я говорил выше, универсальности закона, универсальности искусства, универсальности, наконец, категорического императива «делай что угодно». Понятно, что кантовский категорический императив не является законом кого-то одного и никого не наделяет правом возводить свою личную максиму в ранг универсальной нормы. Наоборот, это единственное, что он исключает. Понятно и то, что кантовский категорический императив не излагает содержание какого бы то ни было закона, но предписывает повиноваться максиме универсальности закона вообще. Вот как говорит об этом Жан-Люк Нанси: «Закон предписывает устанавливать законы согласно форме закона, то есть согласно его универсальной форме. Однако, — добавляет он, — эта универсальность не задана»¹⁸. Если, как утверждаю я, «делай что угодно» — это категорический императив, то следует пойти еще дальше и сказать, что универсальное невозможно, или что невозможное является сегодня модальностью универсального.

Фраза «делай что угодно» не дает содержания закона, она дает лишь содержание максимы. Впрочем, и последнее содержание — любое и становится определенным только посредством действия, которое максима вызывает на практике. «Делай что угодно» не предписывает ничего определенного. Оно предписывает исключительно форму, соответствующую уни-

¹⁸ Nancy J.-L. *L'impératif catégorique*. Paris: Flammarion, 1983. P. 24.

версальному в радикальных и финальных условиях конечности. То есть соответствующую невозможному. Делай что угодно; но ты не можешь делать все; так делай что-то, соответствующее какой угодно вещи, самой вещи во всем бесконечном и неопределенном расширении ее универсальности; делай что-то невозможное. Дюшан выбирает что-то, что угодно, например писсуар — и эта вещь, как только она выбрана, всегда фатально и чрезвычайно сверхопределенна. Какую вещь ни выбери, она не может тут же не оказаться вот этой вещью. Невозможно судить о чем угодно и тем не менее судить. Невозможно делать универсально. Вот как Дюшан, за вычетом игры слов, определяет гений: невозможность делать¹⁹. Действительно, такова гениальность современного искусства, его *Witz*, но таков и его закон. Чтобы некая вещь, та или иная вещь, соответствовала вещи вообще, невозможно. И слова о том, что реди-мейд — абсолютно любой, относятся не к вещи, выбранной Дюшаном. Писсуар вовсе не любой. Выбор решает в пользу вещи и определяет ее. Но максима выбора решает о выборе и оставляет его неопределенным²⁰. И одна-

¹⁹ «Что такое гений? — И Марсель читает свой ответ: *невозможность железа*. После чего добавляет: *Снова каламбур, разумеется*» (*Rougemont D. de. Marcel Duchamp, mine de rien* [интервью 1945 г.] // *Preuves*. 1968. Février. No. 204. P. 45). [Во французском языке инфинитив глагола «делать» (*faire*) и существительное «железо» (*fer*) — омонимы. — *Примеч. пер.*]

²⁰ «Одно я должен сказать совершенно определенно: выбор реди-мейдов никогда не был мне продиктован каким бы то ни было эстетическим удовольствием. Этот выбор основывался на реакции *визуального* безразличия, сопряженной в то же время с тотальным отсутствием хорошего или плохого вкуса... — то есть, на полной бесчувственности» (*Duchamp M. Duchamp du signe / écrits édités par M. Sanouillet*. Paris: Flammarion, 1975. P. 191). Вот что характеризует максимум выбора реди-мейда: бесчувственность, визуальное безразличие, а точнее, *свобода безразличия*. Это последнее выражение, проскочившее в одном замечании по пово-

ко не на основании максимы следует говорить, что реди-мейд — первый попавшийся. Максима выбора представляет вещь как образец, взятый во всем, в целом, которое непредставимо как таковое вследствие конечности. Она представляет вещь как пример, выбранный так, чтобы он был примерным — в двойном смысле парадигмы и единицы, взятой из серии — для выбора, нацеленного на что угодно как таковое. Будучи примерным, писсуар и впрямь любой, однако любой он лишь относительно: Дюшан мог взять и другой образец из виртуально бесконечной серии. Обязывает же назвать реди-мейд абсолютно любым следующее: самой этой максимой, согласно которой Дюшан выбрал писсуар и согласно которой он судил, он — а вместе с ним и зритель-профан, чье суждение он предвосхитил, — в то же время хотел, чтобы она стала универсальным законом: искусство, то, что

ду «Большого стекла» (см.: *Duchamp M. Duchamp du signe*. P. 89), но которое, согласно контексту, может быть истолковано в рамках проблематики выбора, ясно свидетельствует, что максима как таковая — это лишь формула разрешения, авторизации (автора, я), но не требования категорического императива, которое, по Канту, подтверждает и подразумевает моральную свободу. Максима — лишь условие этого требования, свободный арбитр, или, согласно формуле Дюшана, буриданов осёл: «Свободный арбитр = буриданов осёл. Найдите формулу» (*Duchamp M. Notes / présentation P. Matisse. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980. Note 153*). Здесь я хотел бы поблагодарить Жана Сюке, обратившего мое внимание на то, что «Философия в элементарном изложении» Поля Жане, широко использовавшаяся во французских лицеях во времена юности Дюшана, содержит рассуждение о дилемме буриданова осла под заголовком «Свобода безразличия». Это определение свободного арбитра оказалось достаточно остроумным, чтобы запечатлеться в памяти Дюшана-школьника, и в то же время достаточно философичным (если вспомнить к тому же, что Буридан был философом-номиналистом), чтобы Дюшан сделал свободного арбитра — не более чем условие свободы, максиму — тем, что объясняет ее [свободы] рефлектирующее использование.

универсально называют искусством, должно мочь быть чем угодно и называться искусством из уст кого угодно. Таков современный императив в чистом виде, которому повиновались — хотя и не интерпретировали его корректно — все художники, финализовавшие свою практику в универсалистской перспективе современной утопии *par excellence*²¹: мы все однажды станем художниками. И это императив, которому столь же неизбежно повиновались — интерпретируя его не более корректно — все художники, обусловливавшие свою практику универсалистским постулатом современного мифа *par excellence*: мы все уже художники. У этого мифа и у этой утопии есть имя: креативность. Однако Дюшан заходит дальше современных, он не верит в креативность и не нацеливается на нее. То, что кто угодно, человек с улицы, обладает «вкусом» и «гением», — не более чем формальное требование категорического императива чего угодно. Свобода безразличия со стороны вкуса — вот вам максима. Невозможность делать со стороны гения — вот вам закон. Необходимо, чтобы искусство могло быть чем угодно и называться искусством из уст кого угодно, но модальность этого «необходимо» — как образец модальности, требуемой Кантом для суждения вкуса, — принимает облик негативной необходимости, невозможности. С учетом этого креативность оказывается уже не утопической программой в форме максимы и не мифической верой в форме допущения, предположения, но невозможным императивом в виде соответствия самому себе, в котором-то и заключен восхитительно ироничный закон реди-мейда. Он не только сажает вещь на сверхопределенный *double bind*, требующий делать одновременно что-то и что угодно (что, тем не менее, эмпирически верно), он не только открывает вещь ее неопределенной виртуальности, просто дающей образец — или символ,

²¹ Преимущественной, главнейшей (фр.). — Примеч. пер.

как сказал бы Кант, — эквивалентности чему угодно (что остается трансцендентально предполагаемым), он также предает вещь ее абсолютной невозможности определиться в качестве любой, то есть невозможности соответствовать законности или необходимости универсального чего угодно. Именно этой преданности реди-мейд — но не реди-мейды — обязан тем, что он соответствует универсальности этой невозможности. Иными словами, тем, что фраза «это — искусство», какую она применяется к чему угодно, применима к абсолютно любому — или, точнее, к категорически любому «это».

Между тем вот третья интерпретация современного императива: делай что угодно так, чтобы... Чтобы непосредственно подойти к самой сути философии искусства, категорически отказавшейся высказываться о сути, я бы воспользовался, может быть, несколько некорректной игрой слов: когда онтологии больше нет, нужна деонтология. Или иначе — поскольку, за вычетом различных оттенков, это сводится к следующему: когда мы уже не осмеливаемся, не можем или не умеем постулировать или желать универсального, когда все те имена, которые давал ему Кант, — *Верховное бытие*, *Благой правитель*, *Сверхчувственное*, *Sensus communis* или даже *Идея человечности* — для большинства современных философов оказываются *Schwärmereien*²², по которым нужно лишь соблюсти траур, тогда и сама универсальность оказывается тем, с чем нужно бестрепетно расстаться. Такова сверхчеловеческая философская и политическая задача, которая, вполне вероятно, стала причиной безумия Ницше, но, к счастью, такова же и человеческая, слишком человеческая, задача, которой то, что продолжает называться искусством, предоставляет территорию практики, имеющей символическую ценность предо-

²² Мечтаниями (нем.). — Примеч. пер.

стережения. Когда внутри этой практической территории — которая как таковая, очевидно, не нуждается в претензии на универсальное, а довольствуется культурным, — универсальность искусства становится его невозможностью, и когда его невозможность остается несмотря ни на что предписана искусству как долг универсальности, тогда нужно судить обо всем искусстве в целом по его отдельным проявлениям. Когда постсовременность — это еще и пост-историчность, когда допущение или постулат о смысле истории категорически отвергнут в силу того, что он почти материализовался в виде системной или тоталитарной угрозы, тогда нужно решать о ее смысле здесь и сейчас, на локальном уровне того, что Беньямин называл «мгновением опасности». *Nis et nunc*, но также и *ad hoc*²³: разумно и в виду происходящего²⁴.

Исторический ангел летит вслед ветру истории, но глядя назад. Его взгляд ретроспективен, но не диалектичен, он не оборачивается в прошлое, чтобы предсказать будущее. Он судит прошлое, подчиняясь императивному требованию настоящего момента и не зная, что его ожидает. Это и объясняет бесконечную меланхолию живущего с чувством постоянной катастрофы. Ангел истории судит прошлое и передает историку долг его переинтерпретации. Вот этот долг, только этот долг, и заслуживает, на мой взгляд, имени постсовременного. В то же время он современен, но не потому, что современность — незавершенный проект: она завершена и уже не является проектом, — но потому, что современность должна быть сохранена. Не охраняться — наоборот, ради ее переинтерпретации необходимо насилие над нею, — но именно сохра-

²³ Здесь и сейчас и для данного случая (лат.). — Примеч. пер.

²⁴ Benjamin W. Thèses sur la philosophie de l'histoire // L'homme, le langage, la culture. Paris: Denoël / Gonthier, 1971. P. 186.

няться. Мы — хранители современной традиции, той традиции, что, согласно пословице, передается и искажается одновременно. И вот несколько набросков в этом направлении.

1. Современное искусство — во всяком случае, те произведения, которые создали современность и в числе которых реди-мейд Дюшана занимает бесспорно образцовое место, — не было самофинализировано путем сведения его целей к его средствам. Ни искусство для искусства, ни искусство как искусство, ни искусство об искусстве не объясняют того, что в действительности произошло. Пуризм и «формализм» значительной части современного искусства были манифестацией чисто формального соответствия конечной цели, тем самым, что Кант называл «бесцельной целесообразностью» эстетического суждения.

2. Лучшие произведения современного искусства не подчинялись также и внешним целям, даже если и были революционными в смысле искупительного социального насилия. Они не были средствами или медиумами некой революционной программы или идеологии, которая оправдывала бы их. Но они были манифестом революции, чистой манифестацией того «самовластного» насилия без средств и целей, начало концептуальной разработке которого положил Беньямин²⁵.

3. Модернизм не был лабораторией, где в процессе последовательных очисток выяснялись

²⁵ В исключительно емком и запутанном тексте «К критике насилия», который во многих отношениях остается загадочным. Этот текст следовало бы сегодня заново прочесть и вернуть в его собственную интертекстуальную сеть, где Кант исподволь выступает против Гегеля и Маркса, Сорель — против Канта, а Ницше — против самого себя.

необходимые и достаточные условия искусства. Он не был редукционистской практикой и не приближался к неким сущностным условиям. Он был традицией, которая зачастую вдохновлялась Идеей сущности искусства, но неизменно, здесь и сейчас, в случайных исторических условиях, судила об этой Идее без определяющих критериев.

4. Эпоха, которую мы переживаем, не обезличила стили и не подчинила взаимозаменяемые авангарды универсальному закону товара. Раскрутки трансавангарда хватило ненадолго, и окружающий плюрализм есть не что иное, как боязнь суждения и оппортунизм за отсутствием честности. Но настоящий момент — это мгновение опасности, когда отнюдь не случайно возвращаются из прошлого некоторые практики: одни — чтобы подтвердить вытеснение, другие — чтобы симптоматически свидетельствовать, а, быть может, третьи — ради нового суждения.

Категорический императив — это императив суждения. Делать искусство значит судить об искусстве, решать, выбирать. «Делать что-то, — говорит Дюшан, — значит брать тюбик синей краски, тюбик красной, затем понемногу выдавливать на палитру, всегда выбирать что-то синее, что-то красное, и всегда выбирать место, куда они будут положены на холсте, — всегда выбирать... Выбор в живописи — принципиальная вещь, даже норма»²⁶. Категорический императив предписывает современному художнику выбирать без критериев, но не потому, что больше не существует художественных критериев или что в нашу эру «развращения нравов» искусство погрязло во вседозволенности чего угодно, а потому, что критерии, нормы и

²⁶ Неопубликованное интервью Дюшана Жоржу Шарбонье (R.T.F., 1961).

конвенции, с которыми соотнобразуется практика одного художника, для другого художника суть не более чем максима кого-то другого. И ни одна максима не может быть возведена в ранг универсального закона. Что не мешает максимам — или, если угодно, нормам, критериям, стилям — переходить от художника к художнику, от группы к группе или от эпохи к эпохе. Это то, что на индивидуальном уровне называется влиянием, а на коллективном уровне — традицией. В то же время влияние — это каузалистское понятие, неспособное объяснить эволюцию искусства, не допуская разрывы влияния, всегда бросающиеся в глаза современникам и скрадывающиеся по прошествии времени. Чего не учитывает это понятие — поскольку оно сугубо интерпретативно, хотя должно бы было быть еще и оценочным, — так это того, что максима при передаче еще и пересуживается. Понятие влияния должно быть изгнано из словаря истории искусства. Что же касается понятия традиции, то его, напротив, следует сохранять, сохранять в двух смыслах этого слова: хранить и охранять, так же как и саму современную традицию. Ибо существует традиция чего угодно, но это и не традиция антитрадиции, и не традиция нового. О катастрофическом провале первой мы осведомлены давным-давно, если быть точным — со времен футуризма. Когда художники получают императив чего угодно как нацеленный на будущее, они получают его одновременно как приказ бесповоротно отбросить прошлое. Это начинается призывом сжечь музеи и заканчивается апологией тотальной войны. Фашизм и нацизм, возможно, стали *Gesamtkunstwerk*²⁷ гегельянского видения истории, в котором что угодно заняло место абсолютного Духа. Парадоксальный урок этой трагической истории, если вообще возможно извлечь из нее какой-либо урок, состоит в том, что политиза-

²⁷ Тотальным произведением искусства (нем.). — Примеч. пер.

ция искусства не является ответом на эстетизацию политики. Когда Беньямин писал об этом, Освенцим был еще всего лишь футуристическим пророчеством, и его собственная меланхолия еще не привела его к самоубийству²⁸. Если этот урок действительно оказался уроком, то смысл его в том, что слово «традиция», слово «искусство» — не столько в силу его невозможной универсальности, сколько в силу его специфической конечности как лишь одной социальной практики в ряду прочих, — тоже должно быть сохранено, если мы не хотим прийти — или вернуться — к тотальной войне как одному из искусств.

Однако традиция чего угодно не была не только традицией антитрадиции, но и традицией нового. От Бодлера до Розенберга новизна была только одной из максим модернизма и соответствовала лишь одной стороне его императива, в то время как тот предписывает еще и не подчиняться: будь новым, но будь и классическим, будь классическим, будучи новым. И сейчас настал удачный момент, чтобы сделать вывод о замкнутости традиции нового. Как все мы знаем, она вертится по кругу, и вертится столь непреложно, что последней по времени новинкой для совре-

²⁸ Мне, разумеется, известно о драматических обстоятельствах, повлекших за собой самоубийство Беньямина на франко-испанской границе в сентябре 1940 года. Но мы несколько не преуменьшим историческую характерность этого самоубийства, заметив — как, впрочем, замечает и Гершом Шолем (*Scholem G. Walter Benjamin, histoire d'une amitié*. Paris: Calmann-Lévy, 1981. P. 20), — что Беньямин пытался покончить с собой и задолго до этого. Напротив, можно задать следующий вопрос: если Беньямин, написавший, например: «Современность надо числить под знаком самоубийства <...>. Таково завоевание современности в области страстей» (*Benjamin W. Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. P. 110), столь пронизательно судил о меланхолии как историческом чувстве, то не сказывалась ли в этом его собственная меланхолическая конституция?

менного историцизма является подражание старому. Парадоксальный урок этой комической истории — патетической, быть может, но, во всяком случае, безвредной — заключен в том, что слово «искусство», которое должно быть сохранено, должно быть в то же время отдано, предано своей бессмысленности и безразличию, с которым, не ошибаясь, судит о нем профан. Иначе говоря, социализация искусства, которая призвана размыть границы этого слова, включив его на равных правах в ряд прочих означающих практик, является ответом на его омерзительную институционализацию, совершающуюся сегодня путем кругового сговора.

А вот урок двух этих уроков. Существует традиция чего угодно, существует история чего угодно, и теперь мы можем разрешить ее парадокс, с которым столкнулись в начале этой главы. Эта история выстраивает ряд суждений, так как каждое произведение, являющееся ее частью, состоит из суждений, из выборов. Однако ряд этот не линейный и не круговой: не прогресс и не статус-кво, не эскалация и не тавтология. Эта история, эта традиция передается от художника к художнику, от одного художественного движения к другому, от одного исторического момента к другому, наконец от произведения к произведению — так, как передаются суждения, посредством суждения. Она передается в виде пересуживаемых прецедентов, ретроспективно складывающихся в юриспруденцию. История современных авангардов — с тех пор как их необузданность «реабилитирована» дискурсом историков и в самом этом дискурсе, а приводившие их в движение конфликты стали историческими объектами, — приобретает вид не столько военной, сколько юридической истории. Именно поэтому слово «авангард» столь многих сегодня смущает, и от этого смущения не удалось освободиться, даже заменив «авангард» на «трансавангард», тем более что последний,

вопреки всем его отговоркам, подает себя как последний авангард.

Суждение, посредством которого передается традиция чего угодно — то есть (надо ли повторять это еще раз?) выражается и искажается, — это эстетическое суждение. Сегодня, как и во времена Канта, который впервые и раз и навсегда установил его форму, эстетическое суждение является суждением рефлектирующим. Его форма, «форма целесообразности», отражаемая «целесообразностью формы», не является ни линейной, ни круговой; если бы ее можно было изобразить, то она была бы — не так ли, Марсель? — скорее спиральной, как идея кольца, не знающая, что такое кольцо, всегда уклоняющаяся от закольцованности. Она не идет от условий к следствиям, от назначенной цели к средствам для ее достижения, от средств — к реализованной цели. Искусство — не условие, не норма и не критерий того, что делают художники, но точно так же оно — не следствие, не результат и не эффект этой деятельности. Искусство — не проект, не цель, не фокус того, что делают художники, но точно так же оно — не средство, не медиум и не техника этой деятельности. Но оно — ее сумма и действие, объект и делание. А главное, что оно — идея и имя, регулятивная Идея, посредством которой судят об искусстве так, что называют его искусством. Вот окончательное определение закона реди-мейда, закона современности: делай что угодно так, чтобы это называлось искусством. Но в то же время делай это так, чтобы то, что ты сделаешь, — объект или отброс, следующий из твоей максимы, — давал понять, что эта первая попавшаяся вещь продиктована тебе идеей, являющейся для нее правилом. Эта регулятивная идея может быть идеей прекрасного или возвышенного, идеей революции, идеей живописи или любого другого медиума, идеей реального или утопического общества, идеей художника или идеей искусства, иде-

ей нехудожника или неискусства. Эта регулятивная, эта диктующаяся идея может быть какой угодно идеей, так что ты можешь считать, что все эти идеи действуют одновременно и притом императивно. Делай так, как если бы ты должен был принять в качестве максимы их все, так, чтобы то, что ты сделаешь, соответствовало какой угодно идее, универсальной, то есть невозможной, Идее чего угодно — той самой идее, которую современность называет искусством.

Современная традиция была передаточной цепью двух имен, двух собственных имен²⁹. До дадаизма имя искусства было ставкой практик. Борьба шла вокруг него и ради него. Истеблишмент и авангард, а также разные авангарды оспаривали его между собой — иногда путем отказов, как это было во Франции, иногда путем расколов, как это было в Центральной Европе. С появлением реди-мейда, с Дюшаном, все произошло так, словно бы имя искусства, лишенное смысла — ибо имена собственные не имеют смысла, но имеют лишь референты, — прокралось в любое имя собственное, в имя, чьи референты, оставаясь единичными, тем не менее могут принять какое угодно имя — собственное, как «Фонтан», или же нарицательное, как «Вешалка для шляп». Таким образом имя искусства стало синонимом чего угодно. Таково не его содержание, но его объем. Таково сегодня, после дадаизма и его «реабилитации», суждение профана. Но таково и суждение «эксперта» (впрочем, вы понимаете, что речь идет не об экспертизе), который вместе с Дюшаном, хотя и с запозданием, считает суждение профана убедительным и вторит ему: современное искусство — это царство чего угодно. Именно так говорят на улице. То же самое говорится и на этих страницах, разве что с небольшим уточнением: регулятивная Идея современного и сегодняшнего искусства — это, после дадаизма, что угодно.

²⁹ См. главу «Искусство было именем собственным».

Я только что назвал эту Идею, я часто называл ее на всем протяжении моего текста, я субстантивировал ее, говоря «что угодно», употребляя это выражение как существительное. Между тем вещи возможно называть лишь при условии того, что они называемы, то есть, в некотором смысле, закончены, очерчены или определены. В этом случае мы вправе называть, имея на это основание и стремясь к описанию. Именно с целью описания, теории, если хотите, я и позволил себе суждение профана, предвосхищенное Розой Селяви: я назвал что угодно, произнеся тем самым пост-современное имя современности. (И почему, кстати, это имя среднего рода?) Но, сделав это, я не мог бы уклониться от ответственности. Я чувствовал необходимость назвать, но не надеялся, что вещи окажутся называемы. Была потребность в наименовании, несколько меланхоличный взгляд и ветер истории, дующий в спину. Сильный ветер, о направлении которого мне неизвестно. Но, во всяком случае, мне было нелегко сказать, что современность была чем угодно, даже понимая все антиномическое богатство этого определения. И это было уже не описание, а суждение; уже не имя, а тон.

Пессимистический тон? Нет. Пессимизм ждет чего-то от будущего: он ждет худшего. Реалистический тон? Нет. Реалист безропотен. Разочарованный тон? Да. Современность не сдержала своих обещаний. Безнадежный тон? И да, и нет. Если надежда всегда устремлена в будущее, тогда мой тон должен был бы быть тоном безнадежности, всех безнадежностей земли. Но в то же время это тон упования, некогда бывшего теологической добродетелью, а после Эрнста Блоха ставшего принципом, — того упования, о котором Бенямин говорил, что оно дано — проблематически дано — лишь тем, кого прежде оставила всякая надежда. Однако пишущий эти строки не чувствует за собой права говорить этим тоном. У него слишком

много оснований, чтобы говорить с интонацией безнадежности. И к тому же он слишком современен, преисполнен ложных надежд, высокомерия, незрелости, слишком уверен в своем историческом бытии и слишком скован прометеевской гордыней модернизма, чтобы достичь дна отчаяния. Работая над этим текстом, он чувствовал на себе болезненное действие предписания, которое превосходит его силы, слышал его императивную интонацию, которой должен был подчиниться. Но что-то его смущает в этом подчинении. Еще слишком много пафоса и недостаточно этоса³⁰. В конце концов, он — дитя своего времени, а императивы времени обусловлены обстоятельствами и отнюдь не категоричны. Но именно об этом он и хотел сказать! Необходимо судить *hic et nunc*: когда универсальное невозможно, есть только обстоятельства и ничего больше! Словом, когда он высказался и вынес свое суждение, для подтверждения этого суждения у него есть лишь чувства. А чувства говорят ему, что очень трудно и, может быть, даже невозможно решить, каким именно тоном проникнут его голос, — тоном категорического императива или тоном *double bind*. Ибо созданию данного текста сопутствовали не только боль и ужас. С ним связано и воодушевление, и радость. Причем, сама эта радость двойственна. Она была радостью открытия: слова рождались легко, идеи сами ложились на бумагу. Но она была и радостью при виде того, как выстраивается теория, и переписчик чувствовал себя свободным от нее, словно не будучи ее автором. Обстоятельства современности, упорядочиваясь, сами заставили его описать ее именно так. Его текст читается и не принадлежит ему, почва расчищена, и теперь можно снова осмотреться перед собой. Но здесь-то переписчика и обуревают сомнения. Не была ли его радость неестественной, за-

³⁰ Пафос (*греч.*) — чувство; этос (*греч.*) — здесь: ответственность. — *Примеч. пер.*

интересованной? Не была ли она, как это часто случается, реваншистским наслаждением господства? Не стал ли сам переписчик в который раз игрушкой в руках истории? Не поддался ли он уловке соблазна, своей же собственной уловке — так, словно, вопреки себе, хотел выторговать у истории премию будущего? Может быть, он не освободился-таки от Гегеля — от Гегеля, что дремлет во всяком теоретике? Ему хочется воскликнуть, чтобы завершить, не завершив: да, да, только перестаньте меня обвинять! Опережение — не что иное, как желание предсказания и господства, в нем заключен биологический долг людей, они — преждевременные. И современность была преждевременной! Но это было бы еще одно суждение. И разве не окажется преждевременным также тот, кто на него осмелится? Разве благоразумие не заставит его сразу же отказаться от своих слов? Он воскликнет, еще более неблагоразумно: преждевременным? Да, я пришел слишком рано. Но если он так воскликнет, особенно если он так воскликнет не в пустыне, то его тон будет очень похож — настолько, что уже не покажется смешным, — на возвышенный тон пророка. И тиски сожмутся, Гегель снова будет отмищен — на сей раз в виде фарса. Неужели тот, кто пишет эти строки, не находя верного тона, хотел покончить с пророками горя и пророками избавления, с обоими профетическими голосами современности — с голосами Лучезарного города и Метрополиса? Да за кого он себя принимает? Теперь он сам рядится в пророка. И тем не менее, так как надо остановиться, пусть и не завершив, здоровье, возможно, требует остановиться на иронии фарса. Или на *ироничности утверждения*, по словам Дюшана, который, как известно, никогда не говорил пророческим тоном, что не помешало потомкам уделить ему среди пророков почетное место. Искаженная этимология, которая тем более дорога мне оттого, что неточна, но, судя по всему, осуществлена народом,

связывает «пророка» с «профаном»³¹. Пророк, в древнееврейской истории, получает приказание огласить закон — и не предсказывает будущего. А профан стоит перед храмом, перед законом. Охраняет его. Если пророк говорит тоном профана, тогда я свободен: тот, кто только что рассуждал о чем угодно, сам мог бы быть кем угодно.

Оттава, сентябрь-октябрь 1983 г.

³¹ Слово «профан» происходит от латинского *pro-fanum*, «перед храмом», а слово «пророк» («профет») — от греческого *pro-phēti*, «говорить наперед». Чтобы первое происходило от второго, нужно предположить, что *fanum* происходит от *fari*, «говорить». «Этимологический словарь латинского языка» А. Вальде гласит в статье о *fanum*: «Die Ableitung der alten von *fari* (Paul. Fest. 88.93) ist trotz Vanicek 180, Prellwitz BB. 22,79 (als “Bann” oder “Zugesprochenes Geweihtes”) nur Volksetymologie» [Происхождение (слова «профан») от *fari*, на которое указывают древние, является, вопреки мнению Ваничека и Преллвица (в значении «отлучения» или «непосвященности»), не более чем народной этимологией (нем.). — Примеч. пер.]

Научное издание
Серия «Исследования культуры»

ТЪЕРРИ ДЕ ДЮВ

ИМЕНЕМ ИСКУССТВА

К АРХЕОЛОГИИ СОВРЕМЕННОСТИ

Главный редактор
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Заведующая книжной редакцией
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

Художник
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Верстка
СВЕТЛАНА РОДИОНОВА

Корректор
СВЕТЛАНА ХОХЛОВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Тел./факс: (499) 611-15-52

Подписано в печать 09.10.2014. Формат 84×108/32
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 10,1. Уч.-изд. л. 8,65
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Изд. №1768. Заказ №

Отпечатано в ОАО
«Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская обл., г. Чехов,
ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru,
тел.: 8 (495) 988-63-76,
тел./факс: 8 (496) 726-54-10